UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
COORDINACIÓN GENERAL ACADÉMICA
Coordinación de Bibliotecas
Biblioteca Digital

La presente tesis es publicada a texto completo en virtud de que el autor ha dado su autorización por escrito para la incorporación del documento a la Biblioteca Digital y al Repositorio Institucional de la Universidad de Guadalajara, esto sin sufrir menoscabo sobre sus derechos como autor de la obra y los usos que posteriormente quiera darle a la misma.

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE,
ARQUITECTURA Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ETNOMUSICOLOGÍA



El son jarocho de Estanzuela.
Estudio de caso del grupo Estanzuela de Tlacotalpan, Veracruz.

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRA
EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

MARIANA CRUZ ZULETA

Director de Tesis
Dr. José Luis Rangel Muñoz

Codirector de Tesis
Dr. Alfredo Delgado Calderón

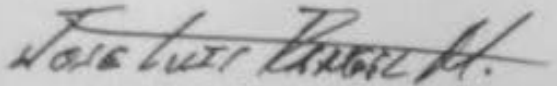
Boca del Río, Veracruz
Diciembre 2016

Mtro. Eduardo Escoto Robledo
Coordinador de la Maestría en Etnomusicología
Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño
Universidad de Guadalajara
PRESENTE:

Estimado Mtro. Escoto, mediante esta vía hago de su conocimiento que he dado lectura al texto de la licenciada **Mariana Cruz Zuleta**, intitulado ***El son jarocho de Estanzuela. Estudio de caso del grupo Estanzuela de Tlacotalpan, Veracruz.*** El texto lo presenta en formato de tesis para optar por el grado de Maestra en Etnomusicología. Cabe resaltar que la investigación de la licenciada Cruz se encuentra bien escrita. La lectura del texto se torna fácil y fluida. Expresa reflexión sistemática sobre el Sotavento veracruzano y goza de originalidad. Ello se puede advertir en dos dimensiones: es un estudio serio sobre el performance de la agrupación Estanzuela, articulado a la praxis de la etnomusicología en/para la región del Sotavento veracruzano. En mi calidad de director de tesis de la licenciada Mariana Cruz Zuleta, doy el visto bueno para que la tesis pueda ser defendida en la fecha y forma que Comité de titulación de la Maestría en Etnomusicología sugiera.

Sin más por el momento y en espera de sus consideraciones a este escrito quedo a sus órdenes para cualquier aclaración

Atentamente
Guadalajara, Jalisco a 20 de noviembre de 2016



José Luis Rangel M.
Dr. en Antropología Social
Universidad de Guadalajara

Para mi abuela Nena.
Para mi abuela Sara.
Para mis abuelas Evita y Soledad.
Para mis abuelos Pedro y Alfredo.

Agradecimientos

Profundamente agradezco a mis padres, Marisa y Jaime, por ser un ejemplo de amor, de entereza, de locura, de inteligencia y por ser artistas. Les agradezco también haberme inculcado el amor por la música, la pintura, el cine: el arte. Por dejarme volar libre "bajito como un gorrión", por acompañarme siempre al realizar mis sueños. Por confiar en mí.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT, Ciencia Básica), al Proyecto de investigación "El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México", la beca otorgada durante la realización de la presente tesis. Al Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, responsable del proyecto, por brindarme su invaluable confianza y por alentarme a escribir mis primeros artículos desde la ciencia de la etnomusicología.

A todos los maestros del programa de la Maestría en Etnomusicología de la Universidad de Guadalajara que trabajaron con ahínco en la formación de esta primera generación de etnomusicólogos. Gracias a todos por su invaluable enseñanza.

Al director de mi tesis el Dr. José Luis Rangel Muñoz, por compartir conmigo su vasto conocimiento y su guía para lograr plantear mi problema de investigación; y porque sin sus enseñanzas y su contribución a mi formación académica esta tesis no hubiera sido concluida. Al Dr. Alfredo Delgado Calderón por sus sabios consejos, por su paciencia, por leer y releer mis apuntes y acompañarme en el proceso de escritura.

A la Mtra. María Enriqueta Morales de la Mora, quien gentilmente abrió las puertas de su hogar con cariño para instruirnos en la transcripción musical. A la Dra. Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas, por sus charlas y tutorías cargadas de sabiduría y semiótica. A la Dra. Kim Carter Muñoz, por abrir su corazón e intercambiar acordes, melodías y enseñanzas. Al Dr. Jorge Arturo Chamorro Escalante, por su sapiencia, su sabiduría y por compartir aventuras académicas y etnomusicológicas. Al Dr. Luis Gómez Gastelum, por sus clases, tutelas y el viaje a San Martín de las Flores. Al Dr. Nicolás Rey, por transportarme al mundo funky del rap. Al Dr. Brahiman Saganogo, por transportarnos al fantástico mundo de los griots.

A mis compañeros, colegas y amigos Luis Alberto Carrera Villalobos y Eduardo Escoto Robledo por compartir dos años de estudio, de formación académica, música y amistad.

A Yuliana Guadalupe Ibarra por compartir conmigo el amor por la música y por su entrañable compañía.

A los integrantes de Estanzuela, Colocho, Juan Varela, Julio Corro, Fallo y Cristóbal por tantas aventuras y fandangos compartidos. ¡Que vengan más!

A mis amigos de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río, los músicos Nadir Fernández Bahillo, Liliana Rebolledo Vergara, Delia Hernández Juárez y José Ricardo Peralta Sosa "Richi" por las charlas, conciertos, fandangos, consejos, discusiones musicales y porras durante la elaboración de este trabajo.

Al maestro Rodrigo Díaz Bueno "Rodrichelo" por sus sabias discusiones con respecto a la musicalidad de Estanzuela y por sus maravillosas improvisaciones "abusivas" entre la tónica y la dominante.

A toda mi amorosa y cariñosa familia, en especial a mi tía Norma Soledad

A Gustavo por acompañarme, como siempre, en todas mis aventuras y locuras, por tomarme de la mano y sonreir.

A mi padre putativo Enrique Barona Cárdenas por enseñarme la riqueza del son jarocho desde niña.

A la Mtra. Adriana Loreley Estrada de León y su familia por brindarme compañía, refugio y apoyo en la ciudad de Guadalajara.

A los soneros fandangueros de Sotavento.

A todos los involucrados en este trabajo de investigación que por error, omisión o infortunado olvido hubieran quedado fuera de estos agradecimientos.

Índice

Introducción p.7
1) Antecedentes p.8
2) Delimitación del sujeto de estudio p.14
3) Problema de investigación p.21
4) Hipótesis p.27
5) Justificación p.31
6) Objetivos
Objetivo general p.31
Objetivos específicos p.31

Capítulo 1. Marco teórico y metodológico
1.1 Marco teórico y metodológico p.32
1.2 Límites y alcances p.41
1.3 Estado de la cuestión p.42
1.4 Acercamiento personal al sujeto de estudio p.46

Capítulo 2. La región
2.1 Caracterización del Sotavento p.49
2.2 Caracterización de la micro-región p.60
2.3 Tlacotalpan p.63
2.3.1 Los años de la revolución p.70
2.3.2 Las modificaciones en la traza urbana del siglo XX . . p.73
2.3.3 La entrada moderna a Tlacotalpan p.77
2.3.4 El *Encuentro de Jaraneros* p.77
2.3.5 Tlacotalpan y sus santos p.79
2.3.6 Tlacotalpan, pasa el tiempo p.82

Capítulo 3. El *son* jarocho y el fandango
3.1 *Son* en México p.84
3.2 Son *jarocho* p.90
3.2.1 El gentilicio jarocho p.94
3.2.2 Los *sones* p.95
3.2.3 La clave p.102
3.2.4 La dotación instrumental p.106
3.2.4.1 Idiófonos p.111
3.2.4.2 Membranófonos p.115
3.2.4.3 Cordófonos p.116
3.2.4.4 Construcción de cordófonos jarochos . . p.119

3.2.4.5 Familia de jaranas: cordófonos de cuerda tañida rasgueada 122
3.2.4.6 Cordófonos de cuerda pulsada y/o percutida. . p.126
3.2.4.7 Cordófonos de cuerda frotada . . . p.129
3.2.4.8 Aerófonos p.130
3.3 Contexto performativo del fandango p.130
3.3.1 Hasta que el cuerpo aguante… p.133
3.3.2 Gastronomía fandanguera p.137
3.3.3 Particularidades del fandango y el *son* jarocho . . p.138
3.3.4 La función del fandango p.139

Capítulo 4. Historias de vida
4.1. Historia de vida como herramienta etnomusicológica . . p.140
4.1.1 Presentación de los personajes p.145
4.2 Rafael de Jesús Vázquez Marcelo "Fallo" p.149
4.3 Juan Manuel Rodríguez Domínguez "El Gordo" o "JuanVarela" . p.174
4.4 Julio César Corro Lara "El Patrón" p.198
4.5 Cristóbal Cuitláhuac Torres Herrera "Campirano" . . . p.215
4.6 José Fidencio Aguirre Fierro "Colocho" p.247
4.7 Reflexiones finales p.263
4.7.1 Fotografías de los *soneros* de *Estanzuela* . . . p.265

Capítulo 5. El performance de Estanzuela
5.1 Dos espacios performativos: el fandango y el escenario . . p.273
5.1.1 El fandango como espacio performativo . . p.276
5.1.2 El escenario como espacio performativo . . p.286

Capítulo 6. Análisis acústico de la sonoridad del grupo *Estanzuela*
6.1 La sonoridad de Estanzuela p.288

Conclusiones p.308

Bibliografía p.313

Relación de Figuras p.324

Anexos
Anexo 1 Glosario de términos locales p.328
Anexo 2 Discurso de Julio César Corro Lara p.334
Anexo 3 Sondeo a la Audiencia de Estanzuela . . . . p. 337
Anexo 4. Censos de población del Municipio de Tlacotalpan
emitidos por el INEGI p.340

Anexo 5. Transcripciones musicales . . . . . p. 341

Anexos CD Parte 1- Registro de audio de Trabajo de cCampo

Grabación de campo realizada durante el fandango de Estanzuela 2013, Talcotalpan, Veracruz.

Fragmento Misa. “Posadas” . . . . . *Track 01*
Las Limas . . . . . *Track 02*
El Siquisirí . . . . . *Track 03*
Discurso Julio. . . . . *Track 04*
La Bamba . . . . . *Track 05*
La Guacamaya . . . . . *Track 06*
El Pájaro Cú . . . . . *Track 07*
El Ahualulco . . . . . *Track 08*
El Balajú . . . . . *Track 09*
El Buscapiés . . . . . *Track 10*
El Pájaro Carpintero . . . . . *Track 11*

Anexos CD Parte 2- Registro de audio en estudio

El Ahualulco . . . . . *Track 12*
El Buscapiés . . . . . *Track 13*
El Toro Zacamandú . . . . . *Track 14*
Ensamble de percusiones . . . . . *Track 15*

Anexo CD 2-Archivos

Carpeta: Transcripción *Verbatim* de Entrevistas
- -Fallo
- -Juan Varela
- -El Patrón
- -Campirano
- -Colocho

Carpeta: Transcripción *Verbatim* del Discurso de Julio Corro
- -Transcripción discurso de Julio Corro

Carpeta: Video presentación

Introducción

...under certain circumstances
a "simple" folk song
may have more human value
than a "complex" symphony.
John Blacking

La relación del ser humano con su historia, su cultura, su identidad, vistas a través de su musicalidad es el motivo de este texto. Cuando la jarana de Juan Varela irrumpe en el fandango siguiendo la declaración del *son* ejecutada por el Patrón, el espacio se transforma y la comunicación entre los presentes se vuelve única: es el performance de *Estanzuela*. Este convivio, ritual, festejo, convivencia se describe y explica desde la historia de vida de estos *soneros*. Se dibuja el entorno y la geografía que habitan, sus relaciones sociales, su sonoridad, su dotación instrumental y su música. Gracias a la etnomusicología, es posible el estudio de estos *soneros* desde una perspectiva antropológica.

Para este trabajo de investigación, comencé a realizar la etnografía, registros fonográficos y fotográficos desde diciembre de 2013 hasta enero de este año. Las grabaciones de campo que se presentan en la primera parte del Anexo CD y fueron realizadas en diciembre de 2014. Los *sones* del fandango están grabados desde diversos emplazamientos con el objetivo de mostrar diferentes ángulos del evento. Las grabaciones de la segunda parte del Anexo CD son descartes de la grabación de estudio que se realizó para el disco *En Tlacotalpan nacimos*.[1] Estos descartes, son tomas que no se utilizaron para la realización y máster del CD y que el Ing. Gustavo Maldonado Rivera me facilitó para el análisis acústico, ya que se requerían pistas limpias para realizar los espectogramas y las formas de onda.

En el recorrido de reflexión y redacción de este trabajo de investigación surgieron temas que merecen un acercamiento con fines de indagación mayor y que podrían retomarse en otro trabajo de este tipo. Por ejemplo, las "afinaciones antiguas" y los temples de los instrumentos ¿cómo se afinaban antes las jaranas?. Otro tema que

[1] Maldonado Rivera Gustavo y Grupo *Estanzuela. En Tlacotalpan nacimos,* Boca del Río: Máquina del Tiempo, s/año de publicación.

resultaría interesante es la historia de las Casas de la Cultura y la relación que existe entre estos espacios de aprendizaje y el desarrollo de las artes populares como el *son* jarocho, el *son* huasteco, etcétera. Es decir, ¿cuáles son los alcances de las Casas de la Cultura en Veracruz? ¿Cómo se han ido modificando los objetivos de trabajo de las mismas? ¿Cómo influye la comunidad en la toma de decisiones?

1) Antecedentes

Durante la época del cine de oro mexicano (1936-1959), músicos veracruzanos llegaron a la Ciudad de México en busca de una vida mejor diferente a la que ofrecía el ámbito rural. Estos músicos migrantes encuentran en el apogeo del cine la oportunidad de integrarse a los repartos de extras y actores, con sus instrumentos y su música. Forman así, en la Ciudad de México ***conjuntos musicales*** que ejecutaban *son jarocho*, pero que gradualmente van modificando la interpretación e incluso la dotación instrumental, tanto para los filmes como para el espectáculo, acompañando ballets folklóricos y/o tocando en restaurantes de mariscos o cabarets. En la música, fueron acelerando el *tempo*, dejaron de contestar los *versos*[2] y fueron sustituyendo la cadencia del *son* por una más acelerada, rápida y priorizando una ejecución virtuosa. A la postre el resultado es que se modifica radicalmente la estética de esta música[3] y su relación de binomio indisoluble con su acto performativo: el fandango.

Por otro lado, en su tierra natal -los llanos del sur de Veracruz-, músicos tradicionales continúan tocando su música, en un contexto de migración, incorporando nuevos elementos musicales, así como formas y medios de difusión de otros géneros musicales, modas y modos de ver y ubicarse en su realidad: la intervención de la radio, el cine y más tarde la televisión. Uno de estos músicos que

---

[2] **Verso**: es la forma *émic* utilizada para nombrar a las estrofas que se cantan en los diferentes *sones* jarochos.

[3] De manera local, entre los músicos que conforman la comunidad de *soneros jarochos*, utilizan las siguiente categorías para nombrar o referirse a este tipo de música estilizada y estereotipada así como a sus ejecutantes: *marisqueros*, *soneros de blanco*, *charoleros* (porque pasan la charola), *baleteros*.

continuó en su tradición y quizás el más emblemático y famoso fue Arcadio Hidalgo[4] quién es grabado junto con su grupo Tacoteno en 1969[5] por Arturo Warman para un programa del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La grabación se realiza en el sur de Veracruz en la tierra natal de Arcadio Hidalgo. Uno de los proyecto del INAH fue crear una colección de registros sonoros de la variedad de músicas de México[6].

Arcadio Hidalgo fue una personaje emblemático porque significó la reivindicación del *son* jarocho campirano. Inicialmente promovido por Antonio García de León a raíz de la grabación (INAH) del disco *Sones de Veracruz*[7], quién más adelante le diera a conocer en los círculos académicos y musicales vinculados a la música tradicional y más tarde como integrante del *Grupo Mono Blanco*. Don Arcadio Hidalgo fue conocido y reconocido como un gran jaranero y *versador*, dueño de una gran finura en la lírica del *son*, presencia e ícono indiscutible en lo que fuera, a partir de los años finales de la década del setenta en el siglo XX, el resurgimiento del *son* tradicional.

---

[4] Don Arcadio Hidalgo fue un excelente *versador*, logró mantener vigente mucha de la versada tradicional del *son* a través de su canto, la composición de décimas y coplas -que se incorporan a la lírica-, hasta el día de hoy.

Consultar:

Camastra, Caterina. También cultivo una flor. Don Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho. En *La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana* (enero-marzo), Veracruz: UV, 2005.

García de León, Antonio. Entrevista a Arcadio Hidalgo en 1979, producida por Radio Educación y grabada por Felipe Oropeza en http://www.lamantaylaraya.org/?p=375 (consultado el 15 de abril de 2016).

Pascoe, Juan. *La versada de Arcadio Hidalgo*, México: FCE-UV, 2003.
_____. *La Mona*. México: UV, 2003.

[5] Warman, Arturo. *Sones de Veracruz* [LP]. Vol. 6. Colección INAH-SEP. México: INAH, 1969

[6] Durante el 2003 esta colección se volvió a editar debido a su importancia como testimonio sonoro etnográfico.

[7] *Ibididem*

Gilberto Gutiérrez[8], fundador del grupo *Mono Blanco*[9], oriundo de Tres Zapotes, Veracruz, migró en la década de los años setenta a la Ciudad de México. Allí, en medio de los resabios del movimiento estudiantil, los movimientos de colonos, sindicatos universitarios, electricistas y la convulsión que vivía la metrópoli y el país, se reencuentra con el *son*[10] en la Peña *Tecuicanime*[11]. Resurge en su memoria el recuerdo de la "música de su rancho". Regresa a su tierra para re-aprender a tocar e investigar quién en su pueblo toca aún *son jarocho*[12] y puede ampliar sus conocimientos y repertorio.

Las primeros presentaciones del grupo *Mono Blanco* en escenario, le permiten conocer a Antonio García de León y a través de él conocer don Arcadio Hidalgo. Gilberto Gutiérrez, su hermano José Ángel Gutiérrez y el impresor norteamericano Juan Pascoe forman esta agrupación musical y -aún en ciernes- incorporan a don Arcadio Hidalgo. El relato detallado lo consigna Juan Pascoe en su novela *La Mona*[13] y Gilberto Gutiérrez ofrece su testimonio al respecto en la película documental

---

8 Gilberto Gutiérrez nace en 1958 en la comunidad de Tres Zapotes, perteneciente al municipio Santiago Tuxtla en Veracruz.
Consultar:
Cruz, Jaime. *Conversaciones con Mono Blanco* [bluray]. Veracruz: Barlovento Films, 2016.

9 Op. Cit. Pascoe, 2003.

10 En el *Capítulo 3. El son en México*, se caracteriza a la música de son.

11 La Peña *Tecuicamine* se encuentra en la Ciudad de México y desde 1972 ha sido un espacio de intercambio de inquietudes y manifestaciones culturales mediados por la vastedad de expresiones sonoras de México, América Latina y el Caribe.
Durante los años setenta se vivían las dictaduras militares en América Latina (Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, Nicaragua). El continente sudamericano convulsionaba por los actos de represión, de persecución política y de tortura por parte de los militares hacia la población civil. Por supuesto, muchos artistas pintores, poetas, músicos, etcétera tuvieron que emprender el exilio de su país. México fue uno de los países que recibió con los brazos abiertos a miles de refugiados políticos. En este clima de efervescencia social, las peñas representaban el encuentro cultural, social y político expresado a través del arte. Artistas extranjeros y mexicanos convivían en las peñas compartiendo música latinoamericana y mexicana.

12 **Son jarocho**: variante de *son* que forma parte de la cultura expresiva en la región de Sotavento.

13 Op. Cit. Pascoe, 2003.

Conversaciones con Mono Blanco.[14]

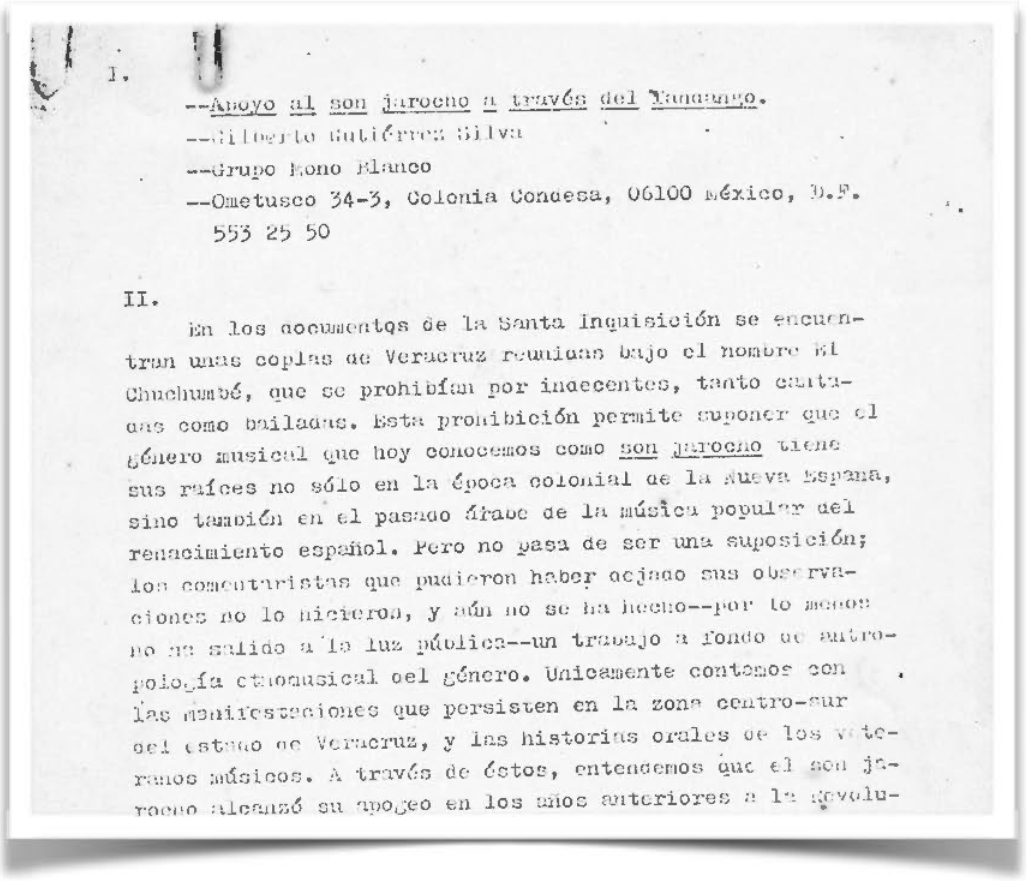
Este grupo, marca una diferencia de la concepción *emic* entre los conceptos ***conjunto musical*** y ***grupo musical***. Porque si bien, ambos fungen como condensadores de músicos que tocan en ensamble, los objetivos y la música que ejecutan son diferentes. En este sentido los ***conjuntos musicales*** se entienden como agrupaciones musicales que reúnen a músicos y que le dan un papel preponderante a los solistas, estrellas destacadas como Andrés Huesca, Lino Chávez o Andrés Alfonso Vergara y que entre sus principales actividades está el acompañar a Ballets Folklóricos, participar como actores de reparto en películas mexicanas, tocar en restaurantes, espectáculos de cabaret o en la radio. Mientras que los ***grupos musicales*** conciben al *son* como una música comunitaria que guarda una estrecha relación con su acto *performativo*: el fandango.

Mono Blanco se vuelve un parteaguas en la historia reciente del *son jarocho*, es decir, a partir de los últimos años de la década de los 70, porque es a partir de este momento que se comienza a gestar el concepto de ***grupo tradicional*** dentro de los intérpretes originarios del Sotavento. Este nuevo concepto trae consigo un discurso de reivindicación del binomio del *son jarocho* y el fandango comunitario. El discurso se enfoca en que la música y el fandango son dos elementos indisolubles, que deben acompañarse mutuamente y ser mostrados así en un escenario. De manera que incluyen en sus conciertos "didácticos" representaciones escénicas con el zapateado sobre una tarima. Este elemento es de suma importancia para el desarrollo de otras agrupaciones musicales en los años posteriores. El conformar un ***grupo musical*** trae consigo la adopción del discurso de reivindicación del fandango y el *son jarocho* -alejándose de las cuadros regionalistas impuestos por los ballets folklóricos- y la necesidad de realizar fonogramas ya no sólo con la misión de obtener un registro fonográfico -como en los discos del INAH- sino con la idea de elaborar un discurso musical compactado en una serie de piezas musicales. Este objetivo lo logra el grupo *Mono Blanco* con la aparición de su tercer fonograma que se tituló *Al primer canto*

[14] Op. Cit. Cruz, 2016.

del gallo.[15]

Mono Blanco, es el primer grupo musical que inclusive redacta un manifiesto donde establece que las actividades principales de la agrupación serán reivindicar el fandango en el Sotavento veracruzano, construir instrumentos musicales, escribir lírica con sentido para el *son* y no sólo versos vulgares y enseñar a nuevas generaciones que continuarán con esta práctica musical.



I.

--Apoyo al son jarocho a través del Fandango.
--Gilberto Gutiérrez Silva
--Grupo Mono Blanco
--Ometusco 34-3, Colonia Condesa, 06100 México, D.F.
553 25 50

II.

En los documentos de la Santa Inquisición se encuentran unas coplas de Veracruz reunidas bajo el nombre El Chuchumbé, que se prohibían por indecentes, tanto cantadas como bailadas. Esta prohibición permite suponer que el género musical que hoy conocemos como son jarocho tiene sus raíces no sólo en la época colonial de la Nueva España, sino también en el pasado árabe de la música popular del renacimiento español. Pero no pasa de ser una suposición; los comentaristas que pudieron haber aclarado sus observaciones no lo hicieron, y aún no se ha hecho--por lo menos no ha salido a la luz pública--un trabajo a fondo de antropología etnomusical del género. Unicamente contamos con las manifestaciones que persisten en la zona centro-sur del estado de Veracruz, y las historias orales de los veteranos músicos. A través de éstos, entendemos que el son jarocho alcanzó su apogeo en los años anteriores a la revolu-

Figura I.1 Manifiesto del Grupo *Mono Blanco.*
Fuente: Archivo personal de Gilberto Gutiérrez

Como agrupación musical, *Mono Blanco,* comienza a tener éxito en sus giras de presentaciones artísticas dentro del país y a poco, en el extranjero. De alguna manera, se vuelve el referente inmediato para otros músicos jóvenes que aún estaban en Sotavento. Los músicos de *Mono Blanco* comienzan a realizar grabaciones y con ello

[15] Gutiérrez, Gilberto y Grupo Mono Blanco. *Al primer canto del gallo* [LP]. México: Pentagrama, 1989.

imponen un estilo musical y una nueva estética para la ejecución de *sones jarochos*; en este sentido, podría decirse que reinventan el *son jarocho tradicional* en cuanto al estilo de ejecución. Los músicos que comienzan a aprender a tocar este estilo de música, por ejemplo, utilizan las grabaciones de *Mono Blanco* como referente para practicar el zapateado, la ejecución, la versada y el canto del *son*.

Mono Blanco comienza a recorrer todo el país con el fervor de enaltecer las "tradiciones mexicanas" originarias,[16] que se alejan de las estampas nacionalistas que reinaron en la primera mitad del siglo pasado. Además comienzan a realizar giras artísticas en el país y en el extranjero, lo que entusiasma a varios músicos sotaventinos quienes ven la posibilidad de obtener un ingreso monetario al tocar y difundir su propia música,[17] obteniendo como resultado una modificación a su estatus sociocultural. En este sentido, encuentran una revaloración de lo propio.

La importancia de esta agrupación radica en que funge como escuela de jóvenes intérpretes que al transcurrir de los años se desprenden de *Mono Blanco* para ser líderes o integrantes de otros grupos musicales dedicados al *son jarocho*. Por ejemplo: Ramón Gutierrez y Tereso Vega con *Son de Madera*; Anastacio "Tacho" Utrera y Claudia "Wendy"[18] Cao con *Los Utrera*, Patricio Hidalgo con *Chuchumbé* y más tarde con *Afrojarocho*, entre muchos otros. Estos grupos sirven, hoy en día, como referente para otros jóvenes dentro y fuera del Sotavento veracruzano.

En este sentido es innegable el auge que se propició en el *son jarocho* a partir

---

[16] Proceso que nace en la capital del país durante la década de 1970 y que más tarde se extiende a otras ciudades dentro de la república.

[17] De manera paralela al grupo Mono Blanco, otros músicos en el sur de Veracruz continúan tocando su *son* y realizando fandangos comunitarios como Noé González, Jorge Katz, el grupo *Los Palomos* y *Tacoteno* comandado por Juan Meléndez.

[18] Claudia Cao (Wendy) escribe en su libro *Tablados y fandangos* dando testimonio tanto de su participación como Ramón Gutiérrez y Patricio Hidalgo en Mono Blanco.
"En 1987 me inicié como bailadora de fandango acompañando al grupo Mono Blanco […] Poco tiempo después Gilberto Gutiérrez nos llevó a Ramón Gutiérrez y a Patricio Hidalgo quienes ya formaban parte de Mono Blanco."
Cao Romero, Claudia. *Tablados y fandangos… algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho.* México: CONACULTA-SOTAVENTO, s/año de edición.

de la aparición y puesta en marcha del proyecto de *Mono Blanco.*[19] Músicos sotaventinos[20] y de otras ciudades del país y del mundo como: Cuernavaca, Guadalajara, México, Oaxaca, Puebla, Tijuana, en México; Chicago, Los Ángeles, Phoenix, Seattle en Estados Unidos; Barcelona, Madrid y Toulouse en Europa, hacen posible que esta expresión musical vaya en aumento en cuanto a audiencia y afición. A tal grado, que hoy en día, se hacen reinterpretaciones de "fandangos tradicionales" donde se toca "*son jarocho* tradicional" pero que muchas veces, la música, el canto, el zapateado, se alejan del *son* originario de Sotavento tanto en su *performance* como en su forma de ejecución. Sin embargo, continua siendo una música comunitaria que aglutina una serie de valores de cohesión social y cultural.

2) Delimitación del sujeto de estudio

En Tlacotalpan nacimos,
y antes de ser soneros[21],
hemos sido compañeros
y con el son convivimos.
Y ya se ha vuelto un destino
estar tocando en la duela.
Graduados de buena escuela,
con dedicación y empeño,
señores el son cuenqueño
tocado por la Estanzuela.

Los acontecimientos descritos, en el apartado de "Antecedentes", provocan que se susciten una serie de cambios en el *son jarocho* sotaventino. *Estanzuela* forma parte de las agrupaciones musicales que tocan esta variante de música. Es una agrupación musical que ejecuta *son jarocho*, sus integrantes son oriundos de la ciudad de Tlacotalpan. Surge en la última década del siglo pasado, cuando su líder Julio César

---

[19] Utilizaré *Mono Blanco* como referencia temporal, no como grupo sino como momento histórico.

[20] **Sotaventinos**: término *ético* para desiganar el gentilicio de las personas que habitan en Sotavento.

[21] **Sonero(s)**: término *émic* que se utiliza para designar a los músicos que interpretan son jarocho y que son reconocidos por su trayectoria musical, por su sabiduría, por su edad, etcétera, ante la comunidad de músicos tradicionales ejecutantes de son jarocho en Sotavento.

Corro Lara se hace acreedor a una beca otorgada por el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)[22]. El objetivo de esta beca era enseñar a niños y jóvenes a ejecutar el son jarocho en Tlacotalpan. En ésta época, los integrantes de *Estanzuela*, ya llevaban varios años asistiendo a la *Casa de la Cultura Agustín Lara* con el fin de aprender la ejecución y baile del *son jarocho*. Las agrupaciones más representativas de este estilo de *son*, en ese momento, eran: *Mono Blanco*, *Son de Madera* y *Chuchumbé.* Aspirando a seguir el camino que habían trazado aquellos grupos musicales en particular *Mono Blanco,* continuaron buscando espacios para presentar su música como un espectáculo.

Los cambios que logro enumerar y que caracterizan esta expresión musical son los siguientes:

1.- El concepto de agrupación artística. Muchos *soneros* sotaventinos, y de otras regiones a quienes se nombrará o*utsiders*[23]*,* tienen la aspiración de formar un grupo para poder viajar, tocar en grandes escenarios, asistir a festivales folk a lo largo y ancho del mundo, realizar grabaciones fonográficas y obtener con ello una remuneración económica, además de prestigio, reconocimiento y poder simbólico dentro de su comunidad.

2.- Nuevos espacios performativos: en este auge tiene participación el Estado representado a través de las instancias legitimadoras de la cultura como el

---

[22] En 1993 se constituye el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA), que beneficia a jóvenes creadores e intérpretes en un programa con fondos estatales y federales, condensados en el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

[23] El término *outsiders* lo utilizaré para referirme a la gente que no es originaria de Sotavento pero que de alguna forma se identifican con esta «cultura expresiva». Como lo emplea la etnomusicóloga Adrienne L. Kaeppler en su texto *Encounters with "The other"* donde define a los individuos ajenos a una tradición cultural como *outsiders* en contraste con aquellos que han crecido inmersos en ella, *insiders*. Ambos, *insiders* y *outsiders,* poseen competencias culturales diferentes que les permiten asimilar y entender, en mayor o menor medida, los códigos, símbolos y signos de una cultura expresiva particular.
Kaeppler, Adrienne L., *et al.* Encounters with "The other" , en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 9 , London: Garland Publishing, 1998 p.7-52.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)[24], el Centro Nacional de las Artes (CNA), el Centro Veracruzano de las Artes (CEVART), el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), etcétera. De manera que se organizan "fandangos"[25] para "cerrar con broche de oro" ciertos eventos culturales y comerciales. Esto cambia el significado del fandango, si es posible llamarlo así, porque pierde vigencia su razón de ser. Ya no se utiliza para tejer relaciones intercomunitarias y relaciones simbólicas entre las personas de una comunidad. Lo que da como resultado el cambio en las condiciones para hacer un evento de este tipo, los músicos necesitan formar un espectáculo, en la gran mayoría de los casos uniformarse, acordar un intercambio utilitario y hora de inicio y final.

Resultado de lo anterior, es que los espacios performativos se transforman, surgen Encuentros de jaraneros, "Fandangos" donde se cobra por asistir, Festivales de Músicas Tradicionales, entre otros eventos.

3.- Resignificación de signos y símbolos: se adopta una nueva indumentaria para alejarse del estereotipo impuesto por la televisión, el cine, la radio y demás medios de comunicación masiva. Gracias a la imagen del jarocho, sus bailes y su personalidad alegre, dicharachera y el auge de los ballets folklóricos (proyectada por los *mass media)* dan como resultado una indumentaria característica. El estereotipo del jarocho es un hombre alegre vestido completamente de blanco (guayabera, pantalones y botines) con un paliacate rojo amarrado al cuello como corbata; mientras que para la mujer se adopta una representación del traje de fiesta que portaban las criollas y mestizas de alta alcurnia durante la colonia -un vestido blanco con amplios olanes, un delantal negro bordado a colores y una peineta de coral.

Tratando de alejarse de ese estereotipo e intentando que la nueva indumentaria

---

[24] Por decreto presidencial, el día 17 de diciembre de 2015 se transforma CONACULTA en Secretaría de Cultura. Dicha modificación a la Ley Orgánica de la Administración Pública de la Federación, entró en vigor el día 18 de diciembre de 2015.
Fuente: Diario Oficial de la Federación, Tomo DCCXLVII, Nº 13, México D.F. 17 de diciembre de 2015.

[25] **Fandango(s)**: término *émic* que se utiliza para designar el espacio *performativo* del son jarocho en Sotavento.

les represente y mantenga ciertos rasgos de identidad, los ***grupos de son*** adquieren un nuevo vestuario distintivo: guayabera de cualquier color, sombrero de cuatro pedradas, por lo general del color de la palma seca -material del que se construyen-, pantalón de mezclilla o de algodón; las mujeres utilizan zapatos especiales para *zapatear*[26] y faldas de manta a la manera "indígena" o "mexicana", "*made* in India" para vestir encima de sus enaguas tejidas con *crochet*. La vestimenta cobra un significado: "el orgullo de ser jarocho", "el orgullo de tocar son jarocho", "el vestir como la gente de campo". Que dicho sea de paso, en realidad se aleja mucho, este vestuario del que utiliza la gente del campo para fandangos espontáneos. Hay comunidades dónde la gente baila con los zapatos que tenga a la mano o sin zapatos, la mujeres, sobre todo las jóvenes, utilizan pantalón en lugar de faldas y enaguas porque encuentran mayor confort en ellos, por mencionar sólo un par de ejemplos.

Así como la indumentaria, los protocolos para el fandango cambian, por ejemplo, *Estanzuela* comienza a organizar fandangos todos los domingos, comienzan por la tarde y terminan después de media noche. Al principio acude poca gente a esta fiesta y los integrantes del grupo lo toman como un espacio de diversión, enseñanza y aprendizaje, no sólo de son jarocho sino de la historia de su pueblo con sus maestros de la Casa de la Cultura y con los propietarios de los negocios alrededor de la plaza que platican con ellos y los alientan a seguir con esta misión dominical.

Con el devenir de los años, esta música adquiere un significado social que llama la atención de gente ajena a estos códigos culturales, *outsiders*. Quienes viajan al Sotavento para aprender y aprehender la ejecución de esta música, hacer entrevistas a los viejos guardianes de esta tradición como don Andrés Vega, don Esteban Utrera (†), don Cirilo Promotor, la familia Baxin, entre muchos otros.

Los *outsiders* van al Sotavento para convivir de cerca con con los habitantes de esta región, ahondar su conocimiento de esta expresión musical, compartir experiencias, fandangos, laudería y más cosas. Algunas personas que comienzan

[26] **Zapatear**: término *émic* utilizado para designar el acto de bailar sobre una tarima percutiéndola con los pies.

siendo *outsiders* se transforman en *insiders* siendo aceptados como parte de la comunidad de músicos, bailadores y participantes asiduos a esta práctica musical. Gilberto Guitérrez resume lo anterior con la frase: "los jarochos ahora están muy cotizados"[27] porque hoy en día el hecho de haber nacido en el Sotavento veracruzano ofrece una valoración simbólica muy diferente a la que se tenía hace algunas décadas.

4.- Cambio de la relación enseñanza-aprendizaje: la gente en el campo aprendía a tocar viendo a sus mayores, tocando con sus padres, subiéndose a la tarima para aprender a zapatear en una convivencia enriquecedora con la familia -muchas de las veces extendida- y con su comunidad. Hoy en día, la relación de enseñanza-aprendizaje se ha transformado. En Tlacotalpan, por ejemplo, está la Casa de Cultura donde los niños van a aprender varias expresiones artísticas entre ellas destaca el son jarocho. En este espacio de intercambio cultural fue donde aprendieron -los integrantes de *Estanzuela*- a tocar o zapatear son jarocho. Ahora ellos reproducen esta forma de enseñanza en los talleres y cursos que ofrecen en diferentes ciudades del país como Tlacotalpan, el Puerto de Veracruz, Boca del Río, Puebla, etcétera. En estos talleres de son se simulan y/o emulan "fandangos" en un esfuerzo de recrear e inculcar la retórica del fandango y la relación del son con su espacio *performativo*.

[27] Charla informal con Gilberto Gutiérrez.

Hoy en día, existen manuales[28], tutoriales en la internet[29], de diversos tipos que enseñan a tocar la jarana, el requinto, el arpa, a zapatear. Ya no es necesario aprender por herencia familiar como antaño. Sin embargo, este único tipo de aprendizaje deja un vacío muy profundo en el alumno, ya que códigos profundos de esta cultura expresiva quedan en el olvido y desconocimiento.

---

[28] García Ranz y Ramón Gutiérrez. *La guitarra de son. Sones por cuatro.* Tomo II. México: CONACULTA-Taller de Gráfica La Hoja, 2010.
_____. *La guitarra de son*. Tomo I México: IVEC- CONACULTA-SOTAVENTO, 2002.
Cao Romero, Claudia. *Tablados y fandangos… algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*. México: CONACULTA-SOTAVENTO, s/año de publicación.
Figueroa, Rafael. *La Jarana nivel 1*. México, s/editoral, 2005.

[29] Por mencionar sólo algunos ejemplos: Andrés Flores Rosas. Clase de Jarana 1-4. http://www.youtube.com/watch?v=07akS1XEYKo (consultada el 14 de marzo del 2014)
César 'Jarochelo' Castro. Requinto jarocho o guitarra de son http://www.youtube.com/watch?v=TplJAWUeNwk (consultada el 14 de marzo del 2014)
César 'Jarochelo' Castro. Requinto doble de cuerda http://www.youtube.com/watch?v=02bkVAs0zuk (consultada el 14 de marzo del 2014).
Alfredo 'El Godo' Herrera. La Tuza zapateado con Godo http://www.youtube.com/watch?v=65qUyO3lKGU (consultada el 14 de marzo del 2014).
Alfredo 'El Godo' Herrera. Rasgueo "por derecho" introducción: El Trompito y La Morena http://youtu.be/e_15Zb6H8Lc?list=UUSHOYqkmR6IFIQbuoq6aaVg (consultada 14 de marzo del 2014).
Alfredo 'El Godo' Herrera. *La Bamba* www.youtube.com/watch?v=jjQpuOLQ0aM (consultada el 14 de marzo del 2014).

RELACIÓN ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	
En un entorno familiar y comunitario	**En un lugar dedicado a la enseñanza del son**
*Se aprende en un entorno familiar y comunitario. *Se aprende el son a través de la práctica y la imitación. Este aprendizaje está mediado por la tradición oralidad. *Se aprende el binomio de son jarocho/fandango como parte de la memoria colectiva. *No hay niveles de ejecución. *Hay un proceso de decodificación a través del cuál -mediante ensayo y error- se aprenden los pasos de zapateado, los acentos, los mánicos, y las figuras musicales.	*Se asiste a un lugar con el propósito de aprender esta práctica musical. *Hay un método de enseñanza -que bien puede ser intuitivo o estar escrito-. *El proceso de enseñanza-aprendizaje está dividido por instrumento musical (jarana, requinto, zapateado, leona, marimbol). *Se agrupan los alumnos a partir de su nivel de interpretación en principiantes, intermedios y avanzados. *Los pasos, rasgueos y figuras musicales se desmenuzan para que los alumnos puedan ejecutarlos y repetirlos.

Figura I.2 Tabla de la relación enseñanza-aprendizaje de *son* jarocho.

En la tabla anterior, se ejemplifica la manera en que se aprende en diversos talleres, hoy en día el *son* jarocho. La relación enseñanza-aprendizaje continúa siendo a través de la oralidad, la práctica y el ejemplo. Pero el contexto cambia, ahora los referentes de los alumnos no son los ancianos de su pueblo tocando, o sus familiares más grandes sino fonogramas, grupos musicales, estilos musicales impuestos por agrupaciones o por ejecutantes. El origen de muchos integrantes de la actual generación de aprendices es urbano y muchos de ellos muy probablemente no tengan, a flor de piel, las referencias del lenguaje que se utiliza en la lírica del *son*, por mencionar un ejemplo de las modificaciones que sufre la relación entre maestro y alumno.

La lírica del *son* habla de un contexto campirano que la gente de las grandes ciudades desconoce o al menos no lo vive de manera cotidiana. Los integrantes de *Estanzuela*, aunque nacen en la ciudad de Tlacotalpan, sus familias vienen de un entorno rural.

3) Problema de investigación

Los músicos de *Estanzuela* se definen a sí mismos de la siguiente manera:

> Nosotros representamos a esos músicos ya urbanos que aprendimos en una ciudad, que somos, que hemos aprendido en casa de cultura, que no tenemos esa tradición familiar. Entonces es como muy falso de nuestra parte hablar de que nosotros queremos tocar el son como lo tocaban los viejos. ¡Por que es una gran mentira! Pero ya muchos tratan de navegar con esa bandera ¿no? Porque nunca vamos a igualar aquel sonido, porque en primera los instrumentos antes eran más rústicos, ahora tú ya te encuentras cuerdas calibradas, instrumentos de muy buena calidad, experimentos que hacen con los instrumentos que hacen que ahora nuestro son suene diferente y se puedan hacer nuevas cosas con él.[30]

Julio César, líder de la agrupación, reconoce en su testimonio el evidente cambio que caracteriza distinto a su música: 1) Ya no es igual a la música que tocaban sus maestros, o los viejos *soneros*. 2) Por una parte, la organología de los instrumentos

[30] Testimonio de Julio César Corro Lara en *Estanzuela* [dvd], Jaime Cruz, México: Barlovento Films, 2008.

permite la creación de un nuevo timbre para los mismos. 3) En otro testimonio, Juan Manuel asevera lo siguiente: "el son viene del campo", en esta afirmación se denota la conciencia del origen rural sotaventino, donde se llevan a cabo diversas actividades económicas para subsistir y que guardan una estrecha relación con su entorno ecológico como la pesca, la crianza de animales de granja, la siembra del campo, la ganadería, la *laudería*[31].

Cabe aclarar que *Estanzuela* no es la única agrupación musical de este tipo en Sotavento, existen más, sin embargo, hay un interés particular de mi parte para desarrollar el análisis en esta subregión de Sotavento (la cuenca baja del *Papaloapan*) y en particular el caso *El Grupo Estanzuela.*

Actualmente, esta agrupación musical, está integrada por cinco músicos cuyas edades oscilan entre los 35 y 40 años. Todos ellos asistieron de niños a la "Casa de la Cultura Agustín Lara" para aprender la ejecución del *son*. Más adelante, en el "Capítulo 4. Historias de Vida", se ahondará sobre las historias de vida y el grupo artístico para responder a las siguiente interrogantes: *¿Qué les significa a ellos el son jarocho? ¿Por qué son jarocho y no otra música? ¿En qué y cómo cambian los diferentes espacios performativos en los que participan ellos como agrupación musical? ¿Cuál es el significado, para ellos, de pertenecer a una agrupación como Estanzuela?* El objetivo del capítulo 4, más allá de narrarnos sus vidas y anécdotas personales, pretende ofrecer una perspectiva *emic* de las transformaciones, cambios e intercambios que sufre el espacio *performativo* del fandango a través de la participación bilateral de *Estanzuela* como agrupación musical, es decir, tomando en cuenta, que estos personajes tienen, en principio, dos espacios performativos: el escenario y el fandango. Y en este sentido el primero se inspira y surge a raíz del segundo.

> Para poder mostrar en un escenario, la cuestión musical y eso del son, pues es retroalimentarte de lo que es, de lo que es el fandango ¿no? También

[31] **Laudería**: término *émic* utilizado para nombrar el acto de construir instrumentos musicales.

> obviamente no vamos a poder llevar un fandango, pues que le decía, ya te pide ciertas especificaciones técnicas, y todo eso, artísticas, pero... Pero creo que sí se puede conjugar ¿no? Habría que haber como un equilibrio ¿no?[32]

Estanzuela se desarrolla en la ciudad de Tlacotalpan, un pequeño centro urbano muy vinculado aún con el campo. En 1813 Tlacotalpan es nombrado Puerto de Altura, es uno de los puertos más importantes de América y se encuentra dentro de la ruta comercial Veracruz- Nueva Orleans- La Habana y *Bordeaux.* El intercambio entre la población flotante de Tlacotalpan y los habitantes de la ciudad permitía a la ciudad tener una vida muy agitada. Durante el gobierno de Porfirio Díaz, Tlacotalpan fue nombrada Tlacotalpan de Díaz y fue una de las cuatro ciudades que durante esa época contaba con una gran infraestructura. Tenía un teatro, un hospital, un casino, el diario *Correo de Sotavento*, varias fábricas, etcétera. Con la llegada del ferrocarril en 1903 pierde importancia el comercio fluvial y Tlacotalpan deja de vivir la efervescencia de la gran ciudad. Esta información sobre Tlacotalpan se documenta y se detalla en el "Capítulo 2". Juan Varela, integrante de *Estanzuela* describe así a Tlacotalpan:

> Tlacotalpan, ciudad patrimonio de la humanidad, es en realidad un pueblito, diría yo, en el que a todos los lugares puedes llegar caminando. Si acaso te acaloras un poco o sudas, pero llegas[33].

El testimonio anterior da cuenta de la concepción del espacio no sólo geográfico, sino sociocultural, que se tiene del lugar donde se habita, se crece y se trabaja y la percepción en el sentido *emic* del entorno.

En la descripción anterior se puede observar, en principio, dos características que distinguen a los actores sociales:

1) Los integrantes de *Estanzuela* pertenecen a diferentes familias y conforman una agrupación musical. Una de las características más relevantes de *Estanzuela* es que sus integrantes no pertenecen a familias *soneras* de abolengo, lo cual representó en algún momento un reto que afrontar para ellos. Porque los demás *soneros* con los que convivían pertenecían a familias que por generaciones habían cultivado el *son*

---

[32] Testimonio Rafael de Jesús Vázquez Marcelo en Op. Cit.

[33] Testimonio de Juan Manuel Rodríguez Domínguez en Op. Cit.

jarocho.

2) *Estanzuela* se desarrolla en un medio urbano, sin embargo, se vincula con el campo, no sólo a través del *son* jarocho como parte de su cultura expresiva, sino en sus actividades cotidianas. Evidentemente existe un fuerte intercambio entre el contexto rural y el contexto urbano. Se hace evidente por el intercambio comercial y cultural. Por ejemplo, en mi trabajo de campo el día 29 de diciembre del 2013 cuando regresábamos (Rafael Vázquez y otros varios músicos de la comunidad Seis de Enero) el conductor de la *lancha pasajera*[34] -habitante de la localidad- que nos llevaría a Tlacotalpan transportaba camarón recién pescado para vender; otra pasajera iba a hacer el mandado para la semana; otros señores regresaban a trabajar después de pasar el fin de semana en el rancho con la familia.

Otro ejemplo, es cuando Juan Manuel conduce su camión atravesando ríos, parcelas, caminos reales, tanto para ir a buscar como entregar los pedidos de diferentes tipos de grava.

Cristóbal, por ejemplo, nació en Tlacotalpan, pero su familia provenía de *La Gallarda,* una localidad que se ubica en el llano del otro lado del *Río Papaloapan,* y de *La Guadalupe,* un rancho a ubicado a tres kilómetros río arriba de Tlacotalpan. De niño visitaba con frecuencia la tierra de su madre, le gustaban los caballos y más adelante descubriría su vocación ranchera, de ahí proviene el mote con el que lo llaman los demás integrantes del grupo: Campirano o Campi.

Rafael, por mencionar otro ejemplo de la vida relacionada con el campo, visitaba de manera frecuente el rancho donde vivían a sus abuelos maternos en *El Súchil,* situado del otro lado del Río Papaloapan.

Por su parte, la familia de Fidencio también provenía de una comunidad llamada *El Súchil II.* Él además tuvo que comenzar a trabajar muy joven -durante la secundaria- y trabajó en el rancho del papá de Cristóbal ubicado en *La Guadalupe*.
De manera, que los integrantes de *Estanzuela* tienen muy presente la vida en el

[34] **Lancha pasajera:** con este mote se denotan las lanchas que sube río arriba por el río San Juan transportando personas y mercaderías entre las comunidades ribereñas y Tlacotalpan.

campo.

El cuerpo medular de ésta tesis estará situado en la caracterización del son jarocho (Capítulo 3. El son jarocho y el fandango) y cómo esta música ha servido como válvula de escape para la cultura expresiva de estos músicos, pues les ha permitido generar una sonoridad propia y característica que los define como *soneros de Estanzuela.* Dicho análisis se centrará en cómo los intercambios -entre lo rural y lo urbano, lo campirano y la tecnología- van moldeando poco a poco un tipo de *son* jarocho, que aunque no nace en el campo y la vida rural, sigue manteniendo ciertos ejes de la vida comunitaria que se ven, se leen y se escuchan en sus espacios performativos. Además se realizará un análisis acústico para defender la hipótesis de que su sonoridad es uno de los aspectos que los caracteriza como agrupación.

Los cinco integrantes de *Estanzuela* asistieron desde temprana a edad a la "Casa de la Cultura *Agustín Lara*" donde sus maestros -dos viejos soneros- don Cirilo Promotor Decena[35] y don Varo Silva les enseñaron a ejecutar *son* jarocho. Esta Casa de la Cultura es un recinto que depende, hoy en día, del Instituto Veracruzano de la Cultura. Pero que en un principio nació como parte de un proyecto de desarrollo social a partir de la creación de infraestructura para la Cuenca Baja del *Papaloapan*.

La Casa de la Cultura Agustín Lara, se fundó en 1974 y fue la primera Casa de la Cultura del Estado. Al año siguiente, 1975 se construye el puente que une a Tlacotalpan con Alvarado y la carretera Costera del Golfo, entre otras obras que se mencionan en el Capítulo 2. La Región.

> [La Casa de la Cultura Agustín Lara] apostaba fuertemente a la cultura popular y a la democratización de la cultura, tuvo un espacio expansivo que generó grandes expectativas en todo el Estado. Esta política se caracterizó por promover la participación partiendo de los intereses y necesidades de los propios ciudadanos quienes decidían qué era lo mejor y más conveniente.

---

[35] Don Cirilo fue nombrado Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares en el año 2009 por su contribución a la enseñanza del son jarocho en Tlacotalpan y su estilo para tocar el requinto o guitarra de son.

Fuente: Secretaría de Educación Pública, Premio Nacional de las Artes, última actualización 2014 http://www.pnca.sep.gob.mx/en/pnca/Ciril_o_Promotor__Decena consultado el 10 de marzo de 2014.

> [En tanto] el establecimiento del Circuito de Casas de la Cultura significó un hito en las historias locales, en tanto se constituyeron como los espacios por excelencia para la creación y recreación de los significados compartidos.[36]

En este sentido, la Casa de la Cultura para los tlacotalpeños, y en especial para los integrantes de *Estanzuela,* representa un hito para el desarrollo de su cultura expresiva, de su identidad, de su personalidad y experiencia comunitaria. Pues es en la Casa de la Cultura donde comienzan su formación musical y *sonera* que los moldeará como ejecutantes de este tipo de son.

Cada uno de ellos vive el *son* de manera distinta y para cada uno tiene diversos significados. A continuación de manera breve, describiré las actividades de trabajo de cada uno de los integrantes de *Estanzuela*:

- Juan Manuel Rodríguez Domínguez "Juan Varela" está al frente de la empresa familiar de transporte y venta de materiales para la construcción.
- Rafael de Jesús Vázquez Marcelo actualmente estudia el último semestre de la maestría en Desarrollo Cultural impartida por la Universidad de Autónoma de Coahuila, trabaja en el IVEC con el nombramiento de Jefe del Departamento de Desarrollo Cultural de la Zona Sur.
- Julio César Corro Lara, líder del grupo *Estazuela*, es *laudero*[37] y su laudería se difunde, no sólo a nivel estatal sino nacional e internacional;[38]organiza y lleva a cabo diversos talleres de *son* jarocho y construcción de instrumentos musicales en Tlacotalpan y eventualmente en otras ciudades como Puebla y el Distrito Federal. Hace tres años comenzó a cursar la licenciatura en Administración Municipal, en la Universidad Popular Veracruzana.
- José Fidencio Aguirre Fierro también es laudero, aprendió el oficio con Julio

---

[36] García Franco, Marco Darío. Génesis y evolución de las Casas de la Cultura en Veracruz. En *Vereda, andar en la cultura.* Nº 2 Mayo-Agosto 2014, Veracruz: IVEC, 2013 pp.39-40

[37] **Laudero**: término *emic* que se utiliza para designar a la persona que tiene por oficio construir instrumentos musicales.

[38] Laudería Estanzuela http://www.lauderiaestanzuela.com.mx/es/ (consultado el 14 de marzo de 2014).

César. Hace tres años decidió ingresar la licenciatura en Psicopedagogía impartida por la Universidad Popular Veracruzana, impulsado por su gusto hacia la pedagogía infantil. Actualmente tiene un taller al que llama «Colectivo Son Barrio Abajo» donde organiza diferentes actividades, la mayoría de ellas vinculadas al *son* jarocho, de enseñanza para niños que viven en su barrio. La mayoría son niños que sufren maltrato en casa, o son hijos de drogradictos, que cuentan con escasos recursos o que son segregados por los demás niños por problemas de lecto-escritura o de lenguaje. Fidencio no cobra por impartir este taller vespertino que dura alrededor de cuatro horas, sólo deja una alcancía a la entrada donde los niños depositan cinco pesos mexicanos cuando sus familias tienen la oportunidad de apoyarlos con esa suma.

- Cristóbal Cuitláhuac Torres Herrera, es pedagogo egresado de la Escuela Normal de Tuxtepec, en la actualidad se encuentra cursando una maestría en Pedagogía en la Universidad Popular Veracruzana y es subdirector de la Escuela Normal de Tlacotalpan.

Cada integrante ejecuta un instrumento diferente y conforman una de las agrupaciones más representativas y con más prestigio de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz, y forma parte de los grupos más importantes ejecutantes de *son* jarocho como: *Mono Blanco*, *Son de Madera*, *Chuchumbé*, *Quemayama*, *Los Cojolites, Los soneros del Tesechoacán, Los Parientes de Playa Vicente, Los Pájaros del Alba*. Estas agrupaciones son las más representativas porque pertenecen, cada una a diferentes subregiones de Sotavento, cada una tiene un estilo particular de ejecución e interpretación del fandango y el *son* jarocho.

La importancia de Tlacotalpan se abordará en el "Capítulo 2. La Región" donde se hará un balance de la historia de este puerto de altura y su relevancia como ciudad estratégica de la Cuenca del Río Papaloapan.

4) Hipótesis

Estanzuela es una de las primeras agrupaciones musicales, que en Tlacotalpan,

modifica de manera subversiva la dotación instrumental. Don Cirilo, el maestro de todos ellos, les enseñó a ejecutar el *son* con la dotación cuenqueña integrada por guitarra de *son*, jarana y pandero, sin embargo, esta instrumentación adolece de sonoridades graves. Con el paso del tiempo, los alumnos de don Cirilo-los integrantes de *Estanzuela*- crecieron y se alejaron de él, de la Casa de la Cultura y del estilo de *son* que su mentor les enseñó a ejecutar. Para los integrantes de *Estanzuela*, el *son* que ejecutaba su maestro era un *son* comercial y estereotipado que se alejaba de la propuesta musical impulsada -entre otros grupos- por *Mono Blanco* y el movimiento de reivindicación del *son* jarocho con el fandango comunitario.

Los músicos de *Estanzuela* decidieron incursionar por el camino del *son* tradicional y alejarse por un tiempo de su mentor. Debido en gran medida a la ruptura ideológica entre el actuar de *Estanzuela* y la postura de don Cirilo de seguir tocando lo "tlacotalpeño" fue que *Estanzuela* adopta, como parte esencial de su sonoridad, los bajos producidos por la *leona* y el marimbol. Lo que no termina de convencer a don Cirilo, pues según su parecer el *son* tlacotalpeño se produce únicamente por las sonoridades que brinda la dotación cuenqueña (jarana, guitarra de son y pandero). *Estanzuela,* en actitud rebelde, modifica la dotación de su grupo incorporando la leona y el marimbol, instrumentos bajos que producen un espectro sonoro amplificado en las frecuencias altas y bajas. Este efecto de amplificación de debe en gran medida a la forma de ejecución y la organología de estos instrumentos. Este sonido con más ***punch***, que abarca todas la frecuencias del espectro sonoro ha modificado la concepción *emic* del sonido del *son* tlacotalpeño. Cabe apuntar que *Estanzuela* pertenece a una generación[39] de músicos ubicada entre *Mono Blanco* y las generaciones actuales.

Lo expuesto con anterioridad, hace posible proponer la existencia de una variante de *son* jarocho que se desarrolla en Tlacotalpan y que se ve influenciada por todos los cambios de los que se ha hablado previamente. Es posible sugerir que estas

[39] Las generaciones en el ámbito -*émic*- de los músicos que ejecutan *son* jarocho corresponde al momento en que comienzan a tocar como grupo musical o se empiezan a interesar en el son jarocho. Por tanto, no es una cuestión de edad.

modificaciones o cambios se deberán identificar con las siguientes características: 1) es una expresión cultural vinculada al entorno rural que se da en centros urbanos sotaventinos; 2) se aprende a través de la tradición oral en espacios diseñados con la intención de aprender esta expresión musical como las Casas de Cultura; 3) puede componerse por integrantes de diversas familias; 4) se toca en dos espacios performativos: el escenario y fandango; 5) existe una indumentaria característica.

Los elementos anteriores sirven para identificar a esta variante del *son* jarocho en el Sotavento. Eventualmente son procesos diferentes a los que se suscitan cuando se aprende a través de la tradición oral como una herencia familiar.

5) Justificación

En el marco de las transformaciones recientes, del contexto donde se practica *son* jarocho, es posible observar la emergencia de nuevas generaciones de *soneros* que se desarrollan en un contexto urbano con fuertes vínculos con el contexto rural.

A través de la vida de los músicos de *Estanzuela* y su relación con el *son* jarocho es posible apreciar las formas que han tomado los intercambios culturales, sociales y económicos entre el campo y ciudad.

Desde esta perspectiva, toma especial relevancia acercarse a esta cultura expresiva cuyo origen rural es sustento de estas generaciones modernas o actuales del Sotavento veracruzano. Se trata de músicos que han adoptado e integrado a su quehacer musical la concepción de agrupación musical; ejecutantes capaces de incorporar diversas influencias y formas musicales a su repertorio y por lo tanto a su vida.

Estas generaciones de músicos *insiders* viven y promueven cambios tecnológicos en torno a su práctica de construcción de instrumentos musicales, a la dotación instrumental para la ejecución y afinación del *son* jarocho, son capaces de producir y distribuir sus propios fonogramas y además volver parte de su vida este tipo de intercambio comercial. Incorporan a su modus vivendi las nuevas tecnologías tanto en su vida cotidiana como en su vida al rededor de Estanzuela. Por ejemplo, la

promoción del grupo y de la laudería a través de la internet por medio de páginas web[40], cada uno de ellos utiliza la red social *Facebook* y tienen para la comunicación de ensayos, presentaciones o mensajes importantes un grupo de *whatsapp*.

Además, estos músicos, de los que los integrantes del grupo *Estanzuela* son representativos, guardan una estrecha relación con la vida rural y su contexto, es decir, ellos saben "*chapear*" un terreno para limpiarlo, conocen el "*palo mulato*" y los "*palos de guanábana*", han realizado los menesteres del campo, "la jornada de todo buen trabajador: ordeñar la leche [sic], arrear el ganado, bajar los cocos de las palmeras, aprender a montar y trabajar la tierra"[41], han tenido las manos llenas de callos por esa labor, porque forman parte del contexto en el que viven y de su imaginario colectivo.

Han vivido de cerca el hecho de que se "reviente un pial", han salido a pescar "juiles" y sus esposas cocinan "empanadas de tismiche", dicho de otro modo tienen incorporado este lenguaje de categorías locales en su cultura, por lo tanto el significado de la versada del *son* jarocho, guarda una estrecha relación con su quehacer cotidiano y con sus contexto urbano y rural. Esto determina una particular y distintiva forma de vinculación, un conjunto de relaciones entre el *son* jarocho con sus ejecutantes. A diferencia de la relación de un músico *outsider* quién no tiene incorporados a su cultura expresiva el lenguaje campirano y los referentes para que les signifique los mismo que a los *Estanzuela.* Dicho de otra forma, no tienen las mismas competencias culturales sino otras que le otorgarán un significado distinto.

La trayectoria como ejecutantes del grupo *Estanzuela* es ya muy larga puesto que han sido soneros desde pequeños y su calidad musical los hace ser una referencia para otros ejecutantes de esta practica musical.

Observar, describir y analizar estas transformaciones y relaciones que hacen

---

[40] Laudería Estanzuela. http://www.lauderiaestanzuela.com.mx/ (consultado en julio de 2016)
Laudería Col8. http://marimbolescolocho.es.tl/Lauder%EDa-COL8.htm (consultado en julio 2016)
Grupo Estanzuela. http://www.grupoestanzuela.com/ (consultado en julio 2016)

[41] Cruz Zuleta, Entrevista etnográfica a José Findencio "Colocho" Aguirre Fierro, el 13 de abril de 2014-2015.

distintiva esta manifestación cultural que es el *son* jarocho de nuestros días en el sur de Veracruz es una tarea por realizarse y que anima el propósito de este proyecto. La descripción y el análisis pretenden contribuir a la investigación etnomusicológica en relación con esta variante de *son* y sus ejecutantes en un presente diacrónico. Esta investigación es una propuesta de acercamiento, sistematización y valoración de los elementos y situaciones, que hoy día, conforman el *son* jarocho a través de un estudio de caso.

6) Objetivos

Objetivo General

Realizar un análisis etnográfico de las transformaciones y desarrollo del *son* jarocho que ejecuta el grupo *Estanzuela* a partir de los intercambios culturales que se dan del contexto rural al urbano en Sotavento; en los que intervienen procesos de revalorización y la resignificación del fandango como representación performativa.

Objetivos Específicos

- Definir el marco teórico y metodológico en el cual se sustenta esta investigación.
- Caracterizar el entorno rural y urbano en el cual se dan los intercambios entre campo y ciudad en el caso de *Estanzuela*.
- Caracterizar el son jarocho (como son mexicano, su dotación instrumental), y el contexto de su performance comunitario.
- Realizar historias de vida de cada uno de los integrantes del grupo *Estanzuela* para identificar y analizar cómo se ven reflejados los intercambio entre lo urbano y lo rural a nivel personal, comunitario y local y cómo este intercambio se relaciona con el *son* jarocho como cultura expresiva.
- Hacer etnografía en los diferentes espacios performativos donde participan los integrantes de *Estanzuela* a lo largo de un ciclo anual.
- Realizar un análisis acústico de la orquestación de *Estanzuela* para definir su sonoridad y visualizar sus particularidades.

Capítulo 1. Marco teórico y metodológico

Voy a cantar un versito
pa' no perder la afición.
Como ando medio ronquito
le pido a mi corazón
que empiece por lo bajito.[1]

Objetivo: Definir el marco teórico y metodológico en el cual se sustenta esta investigación.

1.1 Marco teórico y metodológico

La etnomusicología[2] es una interdisciplina joven, más aún en México[3], por lo tanto esta será una propuesta de análisis y descripción del performance y del análisis acústico que podrían contribuir al estudio de otras músicas del país.

Este trabajo etnomusicológico pretende hacer un estudio del contexto sociocultural donde se suscita la práctica musical basada en una sonoridad o un sistema de símbolos sonoros. En este sentido, realizaré un análisis de los aspectos metamusicales, extramusicales, la relación interpersonal entre los músicos de *Estanzuela*, el performance, los performadores, las audiencias y sus sistemas sonoros y/o musicales, entre otros tópicos. Estas relaciones dependen del contexto sociocultural en el que se ven inmersas y por tanto de las competencias culturales que van adquiriendo quienes se desarrollan en un determinado espacio sociocultural (*insiders*).

Tomaré el concepto de cultura de Marvin Harris que permite entender esta

---

[1] Dominio Público.

[2] Jaap Kunts acuña el término en 1950 como respuesta de Kunts al desarrollo de la musicología comparada, que a decir del autor el nuevo término describía mejor el trabajo del etnomusicólogo quién no estudia la música *per se* si no sus códigos, símbolos, sistemas de enseñanza y el contexto sociocultural en el que se dan estos sistemas sonoros que son el objeto de estudio de la disciplina.
Kunts, Jaap. *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades.* Amsterdam: s/edit, 1950.

[3] Ruiz, Carlos. *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*. Tesis para la obtención del grado de Maestro. México: UNAM, 2010.

concepción como un rasgo variable que continuamente se va modificando. En tanto, me atrevería a decir que estos cambios ocurren debido a la complejidad expresada a través de las condiciones determinantes como el espacio físico -en términos geográficos-, el espacio o lapso de tiempo de la vida política y económica, que van caracterizando las épocas históricas y el presente que de alguna manera terminan por moldear la cultura, el espacio social y la memoria colectiva.

Para el caso del siguiente estudio se partirá del concepto de cultura propuesto por Harris quién subraya que la "cultura es el conjunto aprendido de tradiciones, estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)"[4]. Esta concepción de cultura deriva de la de Edward Taylor :

> La cultura [...] en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que es miembro de la sociedad. La condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y acción humanos.[5]

La antropología social en contraste con la antropología cultural difieren en la forma de conceptualizar el término «cultura», para la primera este concepto refiere aquellos estilos de vida que los individuos que conforman una sociedad realizan de manera cotidiana sin embargo, no hace referencia a "la estructura grupal de ésta. […]. [En contraste, para la antropología cultural, la relación que guardan] los grupos sociales y sus relaciones mutuas se consideran aspectos de la cultura de la vida doméstica de una sociedad concreta"[6]

Esta concepción de cultura se toma desde la corriente de la Antropología

---

4 Harris, Marvin. *Antropología cultural*. España: Alianza Editorial, 2011, p. 28.

5 Taylor, Edward. *Primitive culture*. Londres: J. Murray, 1871 p. 1.

6 Op. Cit. Harris, p. 29

Cultural y en específico de la rama del materialismo cultural que se crea a partir de la teoría de Harris de la antropología cultural. El patrón universal de esta corriente antropológica está conformado por tres aspectos elementales:

1) La infraestructura, conformada por las actividades *emic* y conductuales a través de las cuáles se satisface la subsistencia humana, que son determinadas por el entorno geográfico y ecológico.

2) La estructura, configurada a partir de las actividades económicas, políticas y domésticas de una comunidad.

3) La superestructura que se integra por "la conducta y pensamiento dedicados a actividades artísticas, lúdicas, religiosas e intelectuales junto con todos los aspectos mentales y *emic* de la estructura y la infraestructura de una cultura".[7]

Los términos *emic* y *etic* son préstamos de la lingüística (corresponden a fonémico y fonético), para la antropología el primero supone los signos, símbolos, pensamiento, visión y concepción del mundo en términos culturales locales; el segundo se refiere a los términos del lenguaje académico utilizado por antropólogos para "traducir" ese conocimiento para la discusión académica. Para conocer cuales son aquellos términos, conductas, comportamiento, etcétera, *etic* en esta investigación se realizará

[7] Op. Cit. p. 39

trabajo de campo[8] y observación participante[9], así como con la elicitación etnográfica propuesta por James Spradley[10] que puede resumirse a través del siguiente diagrama.

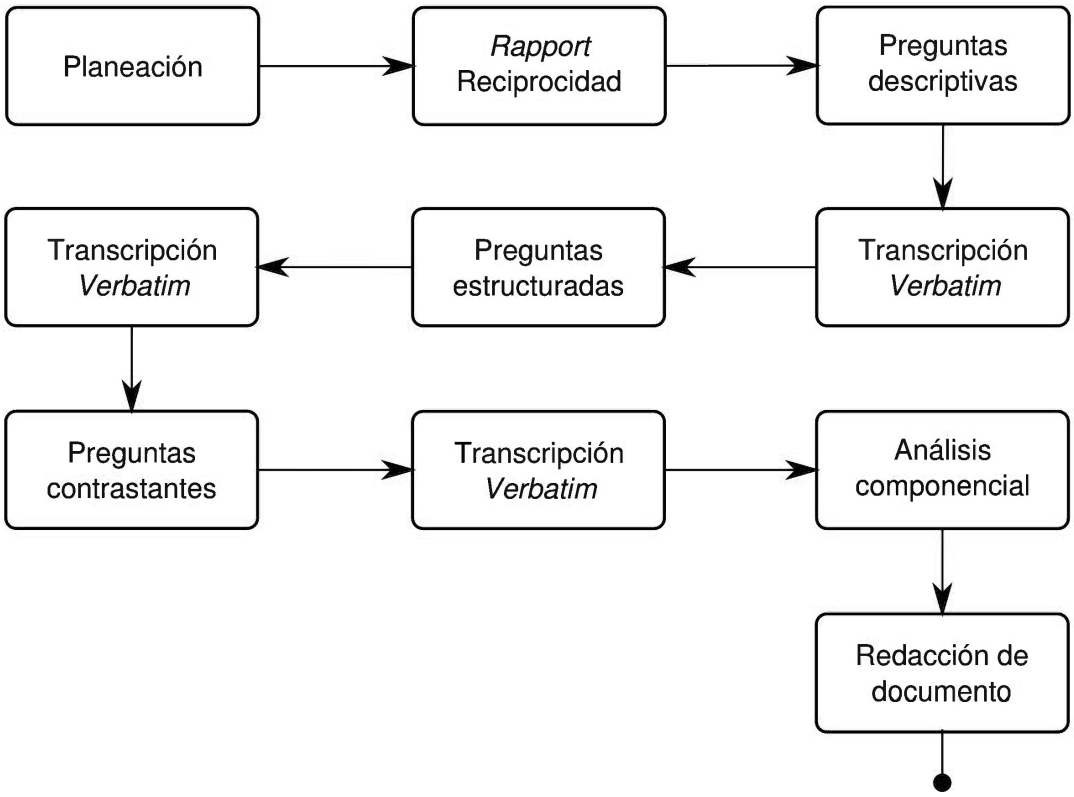


Figura 1.1 Esquema de Ruta Etnográfica

---

8 "El trabajo de campo antropológico difiere en su conceptualización, y en esencia también de la práctica, de otras clases de investigación de campo, debido a su epistemología, su historia, su práctica y de socialización. [...] Esta variedad y abundancia de experiencia y observación 'en crudo' ayudan a poner en contexto la información adquirida de manera más formal, obtenida, por ejemplo, mediante entrevistas estructuradas.[...] [Para el investigador] el trabajo de campo [sirve para ver] cosas, hace comparaciones y tiene experiencias que los de adentro no pueden ver, hacer o tener. Como alguien de adentro [el investigador], descubre lo que significa para la gente misma el comportamiento observado".
Barfield, Thomas. *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI, 2010 pp. 516-518.

9 La observación participante "es una interacción prolongada e intensa con los miembros de una comunidad, durante la cual el investigador se sumerge lo más completamente posible en sus actividades [...] Se considera la característica típica de la tradicional investigación de campo en antropología".
Op. Cit. p. 382

10 Spradley, James. *The ethnographic interview*. Belmont: Wadsworth, 1979.

Spradley plantea que los seres humanos hacemos clasificaciones por naturaleza y propone realizar un estudio sustentado en lenguaje local, del discurso cotidiano del habla, mismo que se nutrirá en la medida que el antropólogo logre a través del proceso de *rapport* ir inmiscuyéndose en la comunidad sujeto de estudio, a la observación participante, charlas informales, y la entrevista etnográfica estructurada.

Estas categorías locales -*emic*- permitirán desarrollar un análisis componencial mediante el cual podremos obtener datos cualitativos que posibiliten el análisis de la concepción del mundo local a través de los *insiders*. La elicitación etnográfica es una actividad taxonómica para ordenar y caracterizar terminologías locales y cultura material a través del trabajo de campo.

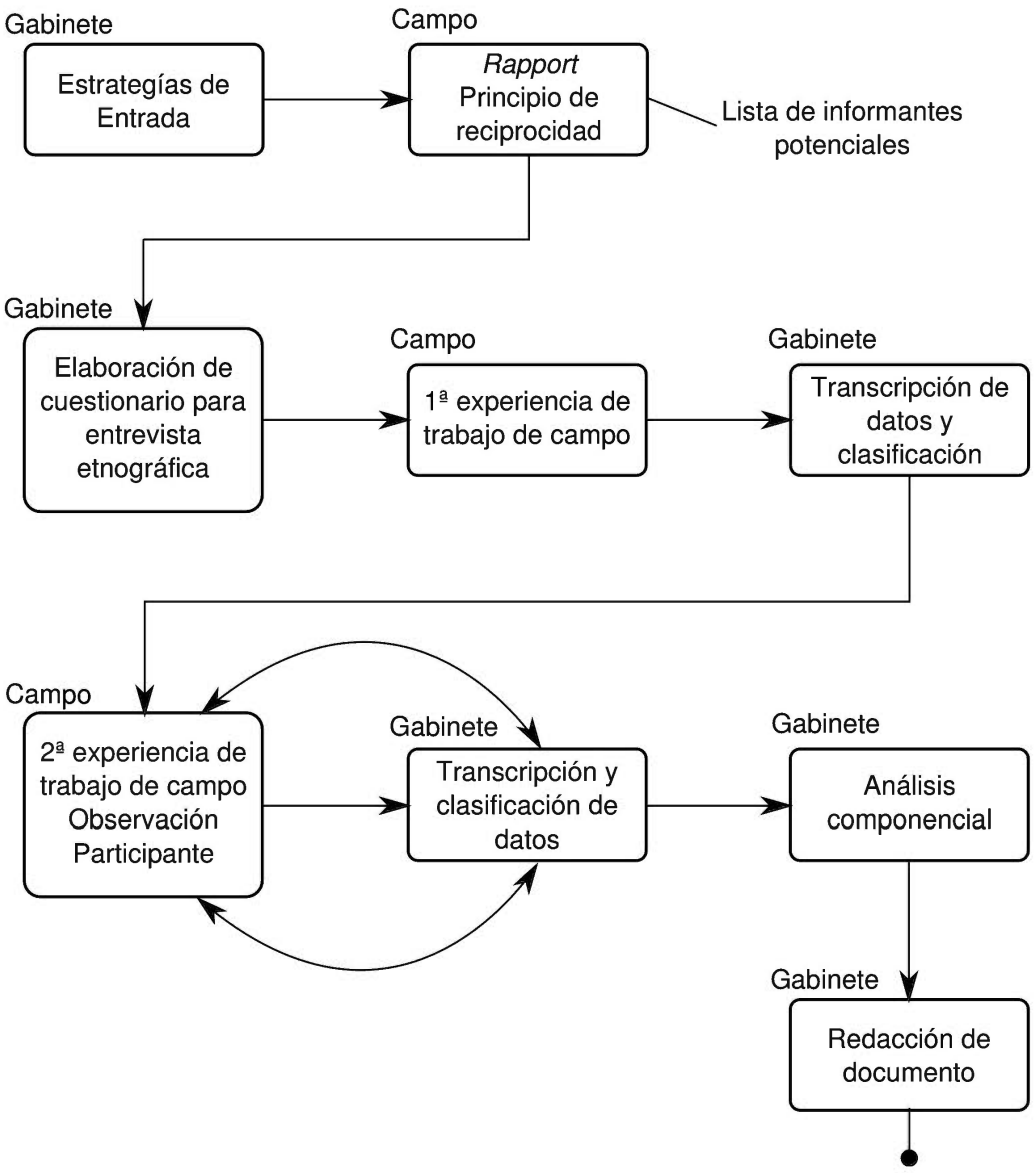


Figura 1.2 Esquema de trabajo de campo.

Para el propósito de esta tesis se utilizará el término «cultura expresiva»[11] para referirse a aquellos procesos comunicativos que están mediados por abstracciones de significación creativa.

> La cultura expresiva puede ser entendida como performance, como práctica cultural, como evento comunicativo ritual o social, pero también como una composición compleja de abstracciones diversas.

[11] Chamorro Escalante, Arturo. *La cultura expresiva wixárika. Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007

> La abstracción como totalidad del conocimiento cognoscitivo a través de componentes o partes y considerando las diferentes cosas que nos ofrece la cultura.[12]

La cultura expresiva puede entenderse como "una serie de prácticas culturales" como la manifestación del performance y la coporalidad. Richard Bauman[13] define al performance como una forma de comunicación, un modo de expresión bajo la idea de que las habilidades comunicativas de representación impactan a la sociedad. En este sentido define el performance como "un acto cuya esencia reside en la asunción de responsabilidades para con una audiencia y el despliegue de habilidades comunicativas, destacando la forma en que se lleva a cabo la comunicación, por encima y más allá de su contenido referencial"[14] En este sentido Víctor Turner[15] propone la categoría de performance cultural para referirse a los actos performativos que involucran la cultura expresiva e identifica que a través del performance se pueden revelar categorías y contradicciones en un proceso cultural. Turner refiere que el performance involucra al drama social como "una especie de metáfora, un lenguaje dramatical sobre un lenguaje de los roles que se adquieren a través de este"[16]. Por su parte, para Richard Shechner[17] toda interacción humana es un acto performativo porque las personas involucradas actúan de manera consciente y por tanto adquieren un lenguaje dramático al actuar. Shechner, no sólo se refiere al lenguaje oral sino también al lenguaje no verbal y la entonación de la voz. En efecto, el humano es un ser dramático y en este sentido, bajo diferentes códigos, signos y símbolos es que actúan las personas dependiendo de sus competencias culturales entendiendo con ello

---

[12] Op. Cit. p. 22

[13] Bauman, Richard. *Story, preformance and event. Contextual studies of oral narrative*. Londres: Cambrige University Press, 1986

[14] Op. Cit. p. 3

[15] Turner, Victor. The Anthropology of Performance. En *The Anthropology of Performance*, comp. Victor Tuner y Richard Schechner. New York: PAJ Publications, 1987, pp. 1-36.

[16] Op. Cit. p. 4

[17] Op. Cit. pp. 4-6

que hay formas de comportamiento socialmente aceptadas y otras que son percibidas como un acto de insolencia y además estos patrones de comportamiento cambian de una cultura a otra. Turner también identifica que dentro de los espacios performativos las personas que se ven involucradas van adquiriendo ciertos roles. La fuerza del drama social reside en que es el principio de una experiencia o secuencia de experiencias con influencias significativas en la forma y función de una práctica cultural performativa.

En la práctica performativa del *son* jarocho (el fandango) existe una audiencia conocedora de las prácticas culturales, pero existen otras personas *outsiders* que no tienen las competencias culturales para entender los símbolos y códigos, por ejemplo:

> *Tlacotalpan. 1 de febrero 2016*
> Durante el fandango "temático" que organizaba Julio Corro el día 1 de febrero llegaron unos extranjeros. Era un grupo de turistas europeos que venían de visita a la Feria de la Candelaria. Estuvieron alrededor de unos 20 minutos anonadados por la música y el zapateado. Su emoción era tan grande que estuvieron tomándose fotos con las bailadoras que bajaban de la tarima. Después se fueron rumbo al centro del pueblo. [18]

El materialismo cultural considera la necesidad del hombre de adaptarse y sobrevivir en un entorno ecológico-geográfico y a partir de ello obtener una concepción del mundo y actividades lúdicas, artísticas y creativas. Turner dice que hay momentos en la vida que se comparten: performatividad. Sin embargo, Turner dice que la liminalidad es un estrato por el que debe pasar todo performance. Con liminalidad se refiere al momento que transcurre entre "la vida normal", el performance, y el "regreso a esa vida cotidiana y normal". Sin embargo, la vida humana y dramática del hombre nunca vuelve a ser igual que en el pasado, es decir, el tiempo transcurre, aunque uno se remita al pasado, por ejemplo, para retomar ciertas costumbres de antaño, pero que no vuelve a ser igual. Las personas cambian de conducta debido a

[18] Cruz Zuleta. *Bitácora de trabajo de campo*. [texto sin editar] Tlacotalpan, 2016.

sus experiencias vivenciales, de ahí el dicho popular de "cada quién habla como le va en la feria". En este sentido, cuando se remite al pasado tratando de encontrar "las raíces del uso de un color", por ejemplo, o tratando de legitimar "el uso de ese color" surgen nuevas tradiciones. El término «tradición» es estático y remite siempre al pasado, sin embargo, Eric Hobsbawm[19], reconoce que las tradiciones aunque se piensen muy antiguas son en realidad muy recientes y las refiere como «tradiciones inventadas». En el concepto de tradición planteado Hobsbawm[20] subyace una dimensión política que puede funcionar como motor de creación. Por ejemplo, la Casa de la Cultura de Tlacotalpan es resultado de un proyecto planteado por y desde el Estado, al igual que los programas educativos de las diferentes Universidades a las que asisten.

Hay que tomar en cuenta, que de los cinco integrantes de *Estanzuela* cuatro de ellos ya han cursado la licenciatura y dos están proceso de titulación de un posgrado académico. Además de asistir a la Casa de la Cultura desde niños, ahora de adultos han asistido a la universidad, por lo tanto sus relaciones de análisis se modifican gracias a su formación académica. Este hecho les permite crear nuevas estructuras de pensamiento en su quehacer diario y los enfrenta a una realidad distinta, pues el tener un conocimiento diferente al de la media de la población en Tlacotalpan, pone sobre la mesa preguntas y preocupaciones sobre su comunidad y su entorno. Así por ejemplo, estructuran talleres o cursos que tienen como eje rector un beneficio directo para sus comunidades, pues les brindan la herramienta de la música popular como medio de transformación social. Cada uno desde su trinchera crea diferentes proyectos pero con un mismo objetivo el cambio social.

Por ejemplo, Julio Corro a partir de el estudio de la licenciatura Administración Municipal en la Universidad Popular Veracruzana, hoy en día, está proyectando, a

---

[19] Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Alianza Editorial, 2002.

[20] Hobsbawm, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2013.

través de inversiones de dos niveles de gobierno (el Estatal y el Municipal), la creación de un Centro Cultural en Tlacotalpan. Que funcionará como un centro comunitario donde niños y jóvenes de la población en situación vulnerable del Barrio Los Cocos, puedan asistir a tomar diferentes clases de danza y música de son jarocho. Este proyecto, además trae consigo un beneficio personal, pues en primera instancia le permitirá a Julio Corro la creación de un hostal donde podrá alojar a la gente que tome sus talleres de laudería tradicional. Pero además el beneficio está pensado para que los asistentes al "Fandango Temático" puedan alojarse en el mismo sitio.

Por otro lado, el proyecto de Rafael Vázquez, tiene como objetivo principal investigar y analizar la función social del fandango desde la perspectiva de la Gestión Cultural. Su proyecto lo desarrolla a partir de las becas otorgadas por el Estado y la Federación, de donde obtiene los recursos para implementar dicho proyecto en la comunidad Seis de Enero.

El proyecto de José Aguirre "Colocho", va dirigido al barrio donde habita, Barrio Abajo. En este lugar, desde hace seis años ha comenzado una labor social al trabajar con niños en situación vulnerable, enseñándoles la ejecución del son y el performance del fandango con una metodología sistematizada desde la forma de aprendizaje a través de la tradición oral. Este proyecto ha ido creciendo y hoy en día ya es un colectivo llamado Colectivo Son Barrio Abajo que cuenta con el apoyo de artistas de diferentes disciplinas que se enamoran del proyecto y asisten a dar cátedras y cursos a los niños. Todos estos proyectos tiene como eje rector el son jarocho, aunque tengan distintos objetivos particulares y alcances diferentes.

1.2 Límites y Alcances

La presente investigación pretende contribuir a los trabajos etnomusicológicos realizados en México a través del estudio de la práctica del performance contribuyendo a la caracterización del mismo. Esto se logrará a través de un estudio de caso y de la experiencia individual de los integrantes del grupo *Estanzuela*. Otro

de los propósitos de esta investigación es analizar cómo se ha ido transformando el acto performativo del fandango y cuáles son los elementos que alientan o que posibilitan estos cambios. En otras palabras, cómo influye el cambio e intercambio entre lo urbano y lo rural y cómo se ve reflejado en *Estanzuela* como agrupación musical, en este sentido, cómo contribuyen sus integrantes a que lo anterior se suscite.

Sin embargo, esta investigación es un estudio de caso, por lo tanto las conclusiones que se obtengan no podrán generalizarse y es posible que las categorías de análisis que se utilicen no sean aplicables a cualquier otro estudio etnomusicológico.

1.3 Estado de la Cuestión

El *son jarocho* ha sido abordado desde diferentes enfoques y disciplinas. Uno de los pioneros es Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967) músico y compositor, quien realizó un trabajo muy importante en cuanto a recopilación de documentos sonoros y diarios de campo, que hoy en día, sirven como fuente histórica para analizar las transformaciones y cambios acaecidos en la práctica de esta expresión musical, desde la etnomusicología[21]. En su trabajo de investigación, Baqueiro Foster deja un importante testimonio acerca de la música (transcripciones musicales y descripciones), la organología, la lírica, la danza y el espacio performativo que sirven como fuente de información para realizar una comparación del *son jarocho* de principios del siglo XX y el *son* de nuestros días.

De igual manera, encontramos los documentos que dejó el compositor

[21] Archivo histórico "Gerónimo Baqueiro Fóster (1930-1985). Centro Nacional de Investigación. Documentación e Información Musical *Carlos Chávez*, CENIDIM en http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/acervos.html (consultada el 20 de marzo del 2014)

mexicano Vicente T. Mendoza[22] (1894 - 1964), quien en su interés por el folklore realizó trabajos de investigación sobre las músicas tradicionales mexicanas. Estos documentos también sirven como fuentes documentales para trabajos de investigación sobre el son jarocho actual.

Por otra parte, el trabajo de Gabriel Saldivar *Historia de la Música en México* [23] es importante porque propone la división de los géneros musicales tradicionales en jarabes, huapango, *son* y canto. En esta propuesta novedosa se remite a documentos históricos para fundamentar su análisis.

El trabajo de Jas Reuter describe de manera anecdótica -pues no hace una descripción extensa- el *son* jarocho y su instrumentación, en particular al Puerto de Veracruz y a Tlacotalpan durante las fiestas de la Candelaria en el artículo "El son jarocho".[24] Sin embargo hace apuntes importantes acerca de las exclamaciones durante un fandango; estas notas refieren un contexto festivo y alegre. Caracteriza al *son* jarocho como una expresión musical propia del sur de Veracruz y fuertemente arraigada a su región. También describe cómo los "conjuntos de mariachi" y los "conjuntos de jarocho" van teniendo auge en la Ciudad de México a la par que los "ballets folklóricos".

Lo anterior da cuenta, de la popularización de un espectáculo "folklórico", de la estilización y la creación de un estereotipo del *son* jarocho. Los procesos de creación de los estereotipos "mexicanos", entre ellos, el estereotipo o la estampa jarocha, son descritos en el texto E*xpresiones populares y estereotipos culturales en México*[25] de Ricardo Pérez Montfort.

---

[22] Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: FCE, 2000.
Mendoza,Vicente T. *Panorama de la música tradicional en Méxic*o. México: UNAM, 1984.

[23] Saldivar, Grabriel. *Historia de la Música en México*, México: SEP, 1934.

[24] Reuter, Jas. El son jarocho. En *Revista de Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 4, No. 5 (sep-oct), México: UNAM, 1968 pp.33-34

[25] Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos.* México: CIESAS, 2007.

Thomas Stanford, durante los años ochenta publica su libro *El son mexicano*[26], en el cual pretende realizar un trabajo que abarque todas las expresiones de este tipo de música en México. Sin embargo, al ser un trabajo muy ambicioso y difícil de abarcar por las condiciones territoriales, sólo logra plantear un primer acercamiento a la caracterización de este tipo de música tradicional -que en este país tiene muchas variantes-. Lo más importante de este trabajo pionero es la propuesta de dos elementos relevantes para la caracterización de música de *son* en México: 1) la sesquiáltera como elemento rítmico (la alternancia de compases de 3/4 y 6/8 en una melodía); y 2) el acento agógico como característica del ensamble musical. Este tipo de acento se refiere a que los ensambles tardan un momento en acoplarse durante la pieza musical, esta característica se puede observar sobretodo al inicio de un *son* o en la introducción. Además, Stanford propone el concepto de "son mexicano" para referirse únicamente a las variantes de son que se tocan en el país. Mas su texto denota que a Veracruz sólo hizo una visita superficial visitando únicamente la Ciudad y Puerto de Veracruz. Años más tarde, sin embargo, se incorporaría al equipo de músicos y antropólogos que trabajaban en un esfuerzo de revitalización del *son jarocho* y el fandango a través de una serie de "talleres vivenciales" que se impartieron en la Sierra de Santa Martha en Veracruz.

Humberto Aguirre Tinoco en su texto *Sones de la Tierra y Cantares Jarochos* [27]da cuenta de su experiencia en el recorrido de fandangos en la región de la Hoya de Sotavento, así como en el sur del Estado, lo importante de este documento es que narra en primera persona sus anécdotas que permiten remitirse a eso años de principio del siglo XX.

---

[26] Stanford, Thomas, *El son Mexicano*, México: FCE/SEP 80, 1984.

[27] Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Sotavento/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Antonio García de León[28] historiador y antropólogo ha trabajado sobre la historia del *son* jarocho durante varios años de su trayectoria como investigador. Su trabajo es prodigioso. García de León, con gran fineza literaria logra delimitar la región del Sotavento. Región a la que le llama indistintamente "Hinterland" y/o "Sotavento". Hace un primer recuento de la música del Caribe y la relación estrecha que guardan entre sí los géneros musicales no sólo de la región insular sino con el Caribe tierra adentro donde sitúa al *son jarocho* y al Sotavento veracruzano como parte de esta región. En este sentido, y para este trabajo, utilizaré el término "Sotavento" para describir la región jarocha. Aquí cabe hacer un paréntesis para apuntar la siguiente idea: Bernardo García[29] historiador mexicano, llama a este región "hinterland" o "región jarocha" y asevera que es preciso hacer la caracterización de esta región por la "serie de relaciones de intercambio y de identidades culturales que definen la región"[30]. Regresando al trabajo de García León, una de las características de su trabajo es el análisis histórico del desarrollo y transformaciones del *son* jarocho a través de los siglos. Es uno de los teóricos cuyos conceptos de "*son* jarocho", "Sotavento" y la descripción de son actual han sido utilizados por varios investigadores en los últimos años (Alfredo Delgado, Jessica Gottfried, Caterina Camastra, entre muchos otros) por lo tanto es referencia obligada para cualquier persona que pretenda hacer una investigación sobre *son* jarocho.

Existen otros trabajos sobre el *son* jarocho como el del etnomusicólogo

---

[28] García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.
Antonio García de León. El fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos, México: CONACULTA/ SOTAVENTO/ IVEC, 2006.

[29] García, Bernardo. Regiones y paisajes de la geografía mexicana. En *Historia General de México*. Versión 2000, México: Colegio de México, 2009 pp. 47-53
García, Bernardo. *La regiones de México: breviario geográfico e histórico*. México: Colegio de México, 2008.

[30] Op. Cit. Bernardo García, 2008 p. 96

estadounidense Daniel Sheehy[31] que se centra en la historia, el repertorio y cómo se canta y cómo se estructuran las estrofas en el performance del fandango. Otro trabajo importante sobre la vida de los ejecutantes de son jarocho y sus relaciones simbólicas con su comunidad y su entorno es el del antropólogo mexicano José Alejandro Huidobro Goya[32]. Por su parte, la musicóloga mexicana Jessica Gottfried[33], expone en su tesis de maestría la descripción de los espacios performativos en la Ciudad de Santiago Tuxtla, Veracruz, en un trabajo de descripción de las fiestas decembrinas. El estadounidense Randal Kohl[34], pretende hacer una "etnoarqueología" del *son* jarocho que de los años cuarenta en el sexenio del presidente Miguel Alemán Velasco, hace una descripción basada en documentos de archivo y aventura una crítica sobre el trabajo de estudiosos mexicanos que se han centrado en esta expresión musical como sujeto de estudio, bajo el argumento de que no consignan datos y/o fuentes.

1.4 Acercamiento personal al objeto de estudio

En el invierno de 2001 se grabó en Tlacotalpan la pista sonora de la película de animación *Terolerolé*. Los grupos convocados para participar en este trabajo fueron *Los Campechano* (conformado por la familia Campechano de Santiago Tuxtla, don Pablo Campechano y sus hijos, niños entonces, Juan, Lorena y Paola); *La Leva* de la Ciudad de México (jóvenes adolescentes con unos cuantos años de experiencia en la interpretación del son jarocho) ; *Estanzuela* de Tlacotalpan (jóvenes que desde niños habían aprendido a ejecutar son y que a la sazón tenían ya un fonograma en circulación) y el grupo profesional y consagrado *Mono Blanco*. El cortometraje en

---

[31] Sheehy, Daniel. *The son jarocho: history, style and repertory of a changinig mexican musical tradition*. Tesis doctoral. University of California at Los Angeles, 1975.

[32] Huidobro Goya, José A. *Los Fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*. Tesis de licenciatura en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia,1995.

[33] Gottfried, Jessica. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de maestría en Ciencias de la Música. Universidad de Guadalajara, 2005.

[34] Kohl, Randal. *Los ecos de la bamba*. México: UV, 2006.

cuestión, narra una historia de amor entre *María Terolerolé* y *Lázaro Patricio*[35]*,* toda la saga se cuenta a través de los sones interpretados por los diferentes grupos, es una historia conmovedora, que hoy en día, quince años después, sigue haciendo gozar los corazones de los hijos, de quienes en aquel entonces, grabaron las voces de los personajes de la película.

En aquel momento, yo cursaba primer semestre de Bachillerato en el Colegio Madrid en la Ciudad de México, mi interés por la música, la danza y el zapateado había aflorado tiempo atrás siendo una niña pequeña. Para entonces tocaba con el grupo *La Leva* y ya conocía a muchos de los músicos, bailadores y bailadoras reconocidos y legitimados por los soneros jarochos como Patricio Hidalgo, Liche Oceguera, Zenén Zeferino, Octavio Vega, Rubí Oceguera, Anastacio "Tacho" Utrera, Claudia 'Wendy' Cao, Adriana Cao, Camerino Utrera, doña María y don Félix Baxin, entre varios más.

Había comenzado a bailar algunos años atrás, a tocar la *jarana*, un poco de guitarra de son, la *leona* y el arpa. Conocía gran parte de Sotavento, pero en Tlacotalpan sólo había estado durante las fechas en que se celebraba el *Encuentro de Jaraneros*. Así que ir durante quince días a grabar el *soundtrack* era toda una aventura. En primer lugar porque iba a tener la oportunidad de compartir espacio con los músicos de *Mono Blanco,* la agrupación musical más reconocida de son jarocho a nivel nacional e internacional. En segundo lugar porque iba a conocer a los integrantes del grupo *Estanzuela* más grandes en edad que yo y muy buenos músicos. Y en tercer lugar por la oportunidad que se presentaba de convivir con la familia Campechano.

El resultado de esta aventura fue formidable, los *Estanzuela* me invitaron a tocar el arpa con ellos en su grupo y al año siguiente, en el verano del 2004 nos fuimos dos meses de gira por Europa a Francia y a España. Éramos muy jóvenes, yo era la más chica y tenía 17 años, 'Colocho' era el más grande y tenía apenas 25 años.

---

[35] María Terolerolé y Lázaro Patricio son personajes de la lírica popular del son jarocho.

Regresando a diciembre del 2001, a la grabación que se llevó a cabo en Tlacotalpan, cuando terminaron los quince días de grabación regresamos a la Ciudad de México. Pero yo estaba tan entusiasmada con mis nuevos amigos de *Estanzuela,* que apenas habíamos llegado, preparé mi maleta y me regresé a Tlacotalpan en el primer ADO.

Llegué a casa de Julio, quién ha sido siempre el líder de la agrupación. Ya me estaban esperando para invitarme a tocar con ellos a una *Parranda* en el teatro, así que dejé mi maleta, tomé mi arpa y me subí (con todo y arpa) a la moto de Julio. Llegamos al teatro a tocar. Después nos fuimos a cenar. Para mí al principio era muy difícil entender todo lo que decían, sentía que me hablaban en otro idioma, pero al cuarto día ya había comprendido dos de las expresiones que más utilizaban y llamaban mi atención: *'cojones'* o *'coj'* y *'an ca'.* La primera es una expresión que la utilizan para demostrar sorpresa, agrado, desagrado, aprobación o desaprobación es decir es una palabra multisemántica. La segunda la utilizan para referirse a la casa de alguien, es lo equivalente a decir "en la casa de" o "en casa de".

En esa ocasión estuve conviviendo con Julio, Juan y Fidencio hasta navidad, ese día llegaron a Tlacotalpan unas amigas de la ciudad y me fui con ellas a pasar el año nuevo a Boca de San Miguel, una comunidad ubicada en la hoya de Sotavento que es el lugar de residencia de la familia Vega, cuyo patriarca don Andrés Vega Delfín, hoy Premio Nacional de las Artes[36] era ya una de las grandes leyendas del son de nuestros días e integrante del grupo *Mono Blanco*, allí estaba además Gilberto Gutiérrez.

Durante mi estancia *an ca'*[37] Julio aprendí mucho sobre laudería. En ese entonces 'Colocho' era su ayudante, llegaba a las siete de la mañana y se iba alrededor

---

[36] Secretaría de Educación Pública, Premio Nacional de las Artes, Última actualización 2014 consultado 10 de marzo de 2014 (http://www.pncasep.gob.mx/es/pnca/Premio_Nacional_de_Artes_y_Tradiciones_Populares_2014).

[37] **An' ca:** expresión que se utiliza para referirse a la casa de una persona. Por ejemplo, an' ca tía Guadalupe. Es equivalente a decir "en casa de" o "a casa de".

de las nueve de la noche. Julio me enseñó cómo apuntaba sus instrumentos, es decir cómo medía el brazo de las jaranas para ir marcando dónde habrían de colocarse cada uno de los trastes. Julio había aprendido este método de su maestro Don Cirilo Promotor Decena (Premio Nacional de las Artes[38]), quien también le había enseñado a tocar la jarana en la Casa de la Cultura de Tlacotalpan y de quien aprendió el oficio de la laudería. Julio afirmaba que para que los instrumentos no se torcieran, la madera debía estar bien seca, porque si no, se pandeaban una vez que se les aplicaba el barniz. En ese entonces, Julio terminaba la construcción de casi todos los instrumentos, muy pocos eran los que barnizaba 'Colocho'.

Recuerdo aquellos momentos de convivencia con los *Estanzuela* como espacios de aprendizaje, diversión y alegría. En el taller de Julio eran muy divertidos, porque son personas muy relajadas que siempre platican y porque entonces había logrado, en poco tiempo forjar una buena amistad. Julio platicaba, que cada cierto tiempo iba a visitar a don Cirilo quién le relataba sus aventuras durante los fandangos de su juventud. Así que uno de esos días de diciembre fuimos a visitar a don Cirilo y a platicar con él. Decía que en aquel entonces, en sus juventudes, los *sones* no eran tan rápidos, eran "asentaditos" y las bailadoras mudanceaban cuando el requintero, que llevaba el fandango, tangueaba. Me decía que cuando uno iba a un fandango tenía que escuchar al requintista y contestarle con los pies, no sólo subir y bailar y hacer contratiempos y descuadrar el son, sino hacer melodía con la percusión y contestarle a los demás instrumentos. y además le relataba cómo era el son y los fandangos cuando el maestro era joven.

"Pero que ahora… pues la chamacas ya no quieren hacer mudanzas, ya ni escuchan la música"[39]- decía don Cirilo.

En ese diciembre del 2003, durante mi estancia en Tlacotalpan, casi diario los

[38] Secretaría de Educación Pública, Premio Nacional de las Artes, Última actualización 2014 consultado 10 de marzo de 2014 (http://www.pencasep.gob.mex/es/pnca/Premio_Nacional_de_Artes_y_Tradiciones_Populares_2012)

[39] Charla informal con don Cirilo Promotor.

Estanzuela hacían fandangos en la plaza del pueblo, en la planta baja del Palacio Municipal a la que llamaban "los bajos del Palacio". Durante aquellos espacios performativos tocábamos todo el tiempo, bromeábamos y nos divertíamos. Eran fandangos que terminaban alrededor de la una o dos de la mañana. Y al final, por lo general, quedábamos en la plaza, cantando sones de madrugada y zapateando.

Capítulo 2. La región

Es mi barco mi tesoro,
es mi dios la libertad,
mi ley la fuerza y el viento
mi única patria: la mar.
José de Espronceda

Objetivo: Caracterizar el entorno rural y urbano en el cual se dan los intercambios entre campo y ciudad en el caso de Estanzuela.

2.1 Caracterización del Sotavento

El Sotavento es aquella llanura costera que se empieza a definir al sur del Puerto de Veracruz y se va disipando en la manigua allende el *Río Tonalá Blasillo*, en los Ahualulcos, en el estado de Tabasco. Se trata de una extensa geografía predominantemente llana donde la vocación vaquera se ha ido reconfigurando a lo largo de los siglos a partir de la Conquista de México[1].

En esta región llanera, la tierra se pliega para conformar montañas y volcanes en las *Sierra de los Tuxtlas* y la *Sierra de Santa Martha.* Es posible distinguir esta región como una conformación identitaria, como una resina moldeada a la *cera perdida*[2] en un crisol donde se funden las culturas indígena, española y negra. La cultura sotaventina permea estas fronteras y alcanza municipios dentro del estado de Oaxaca como San Juan Güichicovi y Huimanguillo y Cárdenas en Tabasco.

En este trabajo de investigación se retomará el concepto de Sotavento para designar a la región donde se ubica, como parte de un todo, la subregión *Cuenca Baja del Papaloapan*. La región de Sotavento se ha ido construyendo y reconstituyendo a lo largo de varios siglos desde los primeros pobladores de mesoamérica.

---

[1] Delgado, Alfredo. "La conformación de regiones en el Sotavento veracruzano: una aproximación histórica", en *El Sotavento veracruzano: procesos sociales y dinámicas territoriales*, Léonard, Éric y Velázquez Emilia, coord. México: CIESAS, 2000

[2] "Cera perdida-Técnica de vaciado en escultura en metales por medio de la cual se crea el molde en cera, se cubre con yeso [o cal] mezclado con arenas de fundición. Al vaciar el metal fundido dentro del molde, el metal ocupa el lugar de la cera, quedando las piezas de muy alta calidad y huecas. Generalmente se emplea para crear piezas de pequeñas dimensiones. Las piezas grandes se hacen por secciones soldadas posteriormente".
Alarcón Cedillo, Roberto y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y ofebrería*. México: Universidad Iberoamericana,1994 p.111

A partir de dinámicas culturales, sociales e históricas se ha ido caracterizando la región y sus subregiones, dentro de las cuales encontramos, según el antropólogo e historiador Alfredo Delgado[3], las siguientes: la *Cuenca del Papaloapan*, los *Llanos de Playa Vicente-San Juan*, *Los Tuxtlas*, la *Sierra de Santa Martha* o *Soteapan*, la *Cuenca del Coatzacoalcos* o *Corredor Industrial* y el *Valle de Uxpanapan*.



Figura 2.1 Mapa de la ubicación del Sotavento veracruzano.

[3] Delgado Calderón, Alfredo. Geografía Histórica del Sotavento Veracruzano. En *Son del Sur*, nº 9, Enero 2002, pp.49-59

Sotavento es un término antiguo, de navegación marinera, utilizado para nombrar el lado hacia dónde sopla el viento, barlovento entonces, sería la dirección desde la que sopla el viento. Durante el siglo XVI, el término sotavento fue utilizado para nombrar a las tierras de la costa al sur del Puerto de Veracruz, como estrategia administrativa por parte de la corona española.[4] En Veracruz, actualmente este término se utiliza para designar a las poblaciones que se encuentran al sur del Puerto de Veracruz; en tanto, el área del Sotavento veracruzano se distingue por sus manifestaciones culturales, cómo término *émic* y *ética*. Testigo de lo anterior son los textos científicos consultados para la realización de esta investigación y varios versos, que seguramente tienen autor, pero que con el paso del tiempo se vuelven parte de la lírica popular del *son* jarocho y, por tanto, hoy en día, son de domino público.

Una niña se embarcó
en un barco a Sotavento
y cuando a tierra llegó
se quemó con fuego lento
de su propio corazón.

Ariles y más ariles,
ariles de Sotavento,
yo también fui marinero
y navegue a favor del viento.

Los barcos están varados
porque no les sopla el viento
y por eso no han entrado
barquitos a Sotavento.[5]

Desde otras disciplinas y en el habla popular se han propuesto otros términos para designar a la región completa o parte de la misma. Por ejemplo, desde la arqueología el *Área Metropolitana Olmeca* se refiere en específico a la zona que abarcan los principales asentamientos que se han encontrado hasta la fecha: Tres Zapotes, San Lorenzo Tenochtitlán en Veracruz y La Venta en Tabasco. La cultura madre tuvo su apogeo y su decadencia entre 1800 a.c al 300 d.c. En este lapso se conformó una manera de sobrevivir, usos y costumbres así como una estética y un estilo de la belleza, la escultura y la arquitectura. Lo anterior nos habla de una configuración regional que involucra un desarrollo humano, una cultura y por ende manifestaciones culturales específicas y hechos históricos.

---

4 García de León, Antonio. *Vientos bucaneros. Piratas, corsarios y filibusteros del Golfo de México*. México: Era, 2004

5 Dominio Público.

Otro de los términos utilizados para designar a esta región es *sur de Veracruz*, sin embargo, este concepto se refiere a las divisiones geo-políticas en cuanto a la conformación de los límites político-administrativos y deja de lado los procesos históricos y culturales. Aunque varios investigadores han llamado al Sotavento, Sur de Veracruz, al utilizar este término los autores se refieren más bien a una de las subregiones que conforman el Sotavento, justamente la parte que se encuentra más al sur del estado. En el libro *El Sotavento Veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*[6] los autores, a través de debates académicos se dan a la tarea de poner en evidencia los procesos mediante los cuales se han ido configurando las subregiones que, hoy en día, conforman esta región.

Cuenca del Papaloapan es otro término que fue muy utilizado, inclusive en el habla popular, para referirse en general a Veracruz. Al utilizar esta referencia -desde la academia- se alude únicamente a las poblaciones ubicadas en el ribera del *Río Papaloapan* y no al Sotavento veracruzano, ni a la cultura sotaventina. Por lo tanto, cabe recalcar que el término Sotavento veracruzano hace mención a toda la región conformada por una cultura más o menos homogénea que comparten las mismas manifestaciones culturales y procesos históricos que le posibilitan aprehender y construir una identidad compartida en lo que se refiere a las cuestión comunitaria.

> Algunos académicos y sectores populares consideran a la Cuenca del Papaloapan como sinónimo de Sotavento, cuando, como ya vimos, el término Sotavento implica una región más amplia y diversa. Lo mismo sucede con el gentilicio "jarocho", que algunos se apropian como exclusivo de la mencionada cuenca, cuando en realidad corresponde a la concepción amplia de Sotavento.[7]

Durante los siglos que prosiguieron a la Conquista de México, durante la Colonia Española, se utilizó el término administrativo de Sotavento para designar a la zona que quedaba al sur del Puerto de Veracruz. Sin embargo, el Sotavento se dividía en

---

6 Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

7 Léonard, Éric y Emilia Vázquez (coords). *El Sotavento veracruzano: procesos sociales y dinámicas territoriales.* México: CIESAS, 2000 p.37

Alcaldías Mayores[8] (segunda mitad del s.XVI- s.XVIII) mismas que pagaban tributo a la Corona. Había un alcalde mayor para cada una de las alcaldías mayores o subdelegaciones. Estos límites, los de las alcaldías mayores, se encontraban en constante movimiento, empero

> hubo procesos constantes durante la época colonial que imprimieron características particulares a las regiones interiores del Sotavento [...] la reducción de población nativa, la concentración de tierra por los españoles y la introducción de nuevos cultivos y usos de terrenos. [...] Fueron varios factores que contribuyeron a este derrumbe de población indígena, entre los que destacan las continuas y desastrosas epidemias, el despojo de tierras comunales, los trabajos forzados, el cobro excesivo de tributos y la huída de familias indígenas a los montes para evitar el abuso de los conquistadores españoles. [Por lo tanto, en las Haciendas e ingenios azucareros] la mano de obra utilizada fue fundamentalmente de negros esclavos, que tempranamente se dedicaron al rapto de mujeres indias, al grado de que las familias de varios pueblos abandonaron la zona [...] en otros casos como *Tesechoacán* la población paulatinamente se transformó en mulata.[9]

Las regiones se conforman por procesos históricos que van forjando una sociedad y que posibilitan la subsistencia, a través de la creación de un corpus cultural, lo que permite la conformación de sistemas de infraestructura, estructura y supraestructura determinados y diferenciados por la manera de adaptación al paisaje ecológico de la región.

En el Sotavento veracruzano los ríos son la base del sistema sociocultural porque el lenguaje, la movilidad, el comercio, la religiosidad, se construyen a partir

---

[8] Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Pobladores del Papaloapan: Biografía de una Hoya*. México: Casa Chata/ CIESAS, 2008.

[9] Delgado Calderón, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento.* México: CONACULTA pp.31-32

de los sistemas y paisajes fluviales[10], sus corrientes y sus deltas, de las lagunas y los pantanos. "El río [se puede ver] como eje rector del Sotavento como elemento físico y funcional del paisaje geográfico y desde la percepción y utilidad que hacen de él los habitantes de las localidades y poblaciones ribereñas"[11]. Y aunque la mayoría de los pueblos sotaventinos son costeros, en su corpus cultural el mar tiene un papel secundario. Tal como lo menciona Bernardo García Martínez:

> Si de agua se trata, los ríos y las lagunas que forman entre sus médanos tienen un significado tal vez mayor al del mar, especialmente en la cuenca del Papaloapan, que posee una sociedad sólidamente establecida y la red de centros urbanos más elaborada de la Costa.[12]

García Martínez[13], atribuye a la experiencia histórica la personalidad e individualidad de las regiones, misma que se refleja en las relaciones de identidades e intercambios que se dan en un espacio determinado, y que se conforman, se articulan y además se reconocen por los propios habitantes de la misma, así como por otros individuos. En este sentido, Delgado menciona lo siguiente al respecto del Sotavento veracruzano:

> Conforme a las divisiones estatales del siglo XIX el Sotavento quedó restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue permeando partes de Oaxaca y Tabasco. Una rica y variada expresión de rasgos culturales conforman actualmente la identidad del jarocho sotaventino. [...] De hecho, el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al Sotavento como una región cultural. En el

---

[10] "Los paisajes fluviales son los que están relacionados con un río y se encuentran en un valle fluvial. El eje central de estos paisajes es la corriente del agua; [...] Son paisajes móviles, ya que se suceden a la orilla del curso del río, con usos de suelo diversos (urbano, industrial, rural) y se transforman a lo largo del año según la variabilidad del caudal del río".
Philippe, Valette, *et al. Les temps de la production des paysages fluviaux urbains, quelques examples dans le Sud Ouest de la France*, Francia: GEODE, http://symposcience.lyon.cemagref.fr/exl-doc/colloque/ART-00001252.pdf (consultada el 3 de marzo del 2015).

[11] Thiébaut, Virginie. En torno al trabajo de campo en la cuenca baja del río Papaloapan. Un proyecto de investigación sobre paisajes e identidad. En *Investigaciones Geográficas*. Boletín 81 (agosto). México: UNAM- Instituto de Investigaciones Geográficas, 2013, p. 126

[12] García Martínez, Bernardo. Regiones y paisajes de la geografía mexicana. En *Historia General de México.* Versión 2000, México: COLMEX, 2009 pp. 25-91

[13] Op. Cit. García Martínez, pp. 25-91.

> Sotavento confluyen también otros elementos como la tradicional *Quema del año viejo*, *la Rama*, *los Portalitos*, *el Carnaval*, el complejo *culebreros- hombres rayo*, la agricultura y la gastronomía basada en tubérculos, el *caldo de piedra*, los santuarios (Otatitlán y Catemaco), las danzas (la *Malinche*, las *Mojigangas*, los *Negros*, los *Arrieros*, etc...), la mitología (la ovogénesis y el dios del maíz, los *chaneques*) y varios elementos culturales más que son identitarios de varios sectores de las clases subalternas: pequeños propietarios, campesinos y obreros. [14]

A lo anterior, sólo restaría, si acaso, añadir que las manifestaciones culturales que se viven en Sotavento no son únicas de la región, se comparten entre otras regiones de México y el Caribe. Sin embargo, es preciso decir que la forma en que se dan en esta región veracruzana son particulares y singulares y a decir del propio García Martínez, tienen "personalidad e individualidad" que les caracteriza. Por ejemplo, "La Rama"[15] tlacotalpeña, se caracteriza por el sus actos perfomativos, uno en la iglesia -"Las

---

[14] Op. Cit. Delgado, pp.30-31

[15] **Acto performativo de "La Rama"**: en el Sotavento, en la *Cuenca del Papaloapan*, se conocen como *parrandas* un acto performativo que consiste en cantar el son de "Las Limas" por las calles del pueblo. En las comunidades y rancherías se camina por los caseríos atravesando parcelas y pasos comunales para llegar de una casa a otra. Se lleva una rama adornada con farolitos de papel de china. En la ciudad de Tlacotalpan los farolitos se fabrican escarbando naranjas y quitándoles el bagazo.

En *Los Tuxtlas*, este mismo acto festivo se conoce como *La Rama* y se le llama "Las Pascuas". En el pueblo de Santiago Tuxtla se organizan los vecinos y comerciantes para que todos los días haya una rama a partir del 16 de diciembre al 6 de enero; todas las *Ramas* terminan con un fandango. Previamente se hace un calendario donde se establecen los lugares que acogerán los fandangos; el primero comienza con un paseo de la *Rama* acompañada por una peregrinación de vecinos y músicos que salen del centro del pueblo hacia la casa anfitriona. A diario se anuncia el lugar donde será el fandango para que la gente se prepare para asistir. Si por alguna razón, el anfitrión falla y no otorga el fandango, se hace un muñeco con paja y cohetes y se quema frente a la casa como señal de protesta. Cada noche, la rama se pasea de la casa donde fue el fandango al lugar donde será la nueva fiesta. Existen dos *Ramas:* la *Rama chica* que se festeja del 16 de diciembre al 6 de enero; y la *Rama Grande* que va del 7 de enero al 2 de febrero y concluye con la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

La rama se adorna con farolitos y papeles de colores. Ambos actos *performativos* tienen que ver con el calendario festivo católico, pero son fiestas que no se realizan en la iglesia, empero están cargadas de la religiosidad. Las dotaciones instrumentales con las que se realiza en cada subregión son distintas, en la *Cuenca del Papaloapan* se utilizan jaranas, requintos, panderos y sonajas construidas con corcholatas aplanadas y perforadas por el centro unidas por un alambre; en *Los Tuxtlas* se llevan sólo instrumentos de cuerda: mosquitos, jaranas, guitarras de son, requintos y por lo general las percusiones no se hacen presentes.

Consultar: Campos Ortiz, Héctor Luis. Santiago Tuxtla. Los fandangos de invierno. En *Son del Su*r nº 2,(noviembre) Coatzacoalcos: Imprenta Trueba, 1996 pp.12-13

posadas"- y otro en las calles -"Las parrandas"- y sus dotaciones instrumentales.

Durante el mes de diciembre es costumbre cantar el son de "Las Limas" por la calle pidiendo aguinaldo de casa en casa, de manera local estos actos festivos son conocidos como «Parrandas». Los niños, generalmente forman un grupo pequeño de entre 4 o 6 niños, utilizan una dotación instrumental definida: panderos adornados con listones de colores y un instrumento realizado de forma casera con un alambre que atraviesa *corcholatas* de refresco y cerveza, aplanadas y perforadas por el alambre para formar una sonaja; van cantando de casa en casa "Las Limas", pidiendo aguinaldo con un portalito que lleva una vela dentro. Por su parte, los adultos, adornan una rama de árbol con cadenas de colores de papel de china y naranjas escarbadas y huecas (sin bagazo) que llevan una vela en su interior. La dotación instrumental es diferente a la que utilizan los niños, se conforma de instrumentos tradicionales para la ejecución del son jarocho: jaranas, requintos, leonas, marimbol, pandero, etc. En la iglesia de San Cristóbal se celebran "Las posadas" y también se canta el son de "Las Limas", la gente que asiste a la misa lleva panderos para acompañar el coro que se canta en *responso*. En la parte final de la misa, cuando los peregrinos comienzan a pedir posada entran los músicos a la iglesia y tocan "Las Limas". Las versiones de los diferentes sones de las "Pascuas" o "Las Limas" en Sotavento son diferentes en cuanto a melodía.[16]

[16] Cruz Zuleta, Mariana. Tlacotalpan y Santiago Tuxtla en *Notas etnográficas de viaje de campo en el Sotavento veracruzano.* Texto sin editar. 2013.

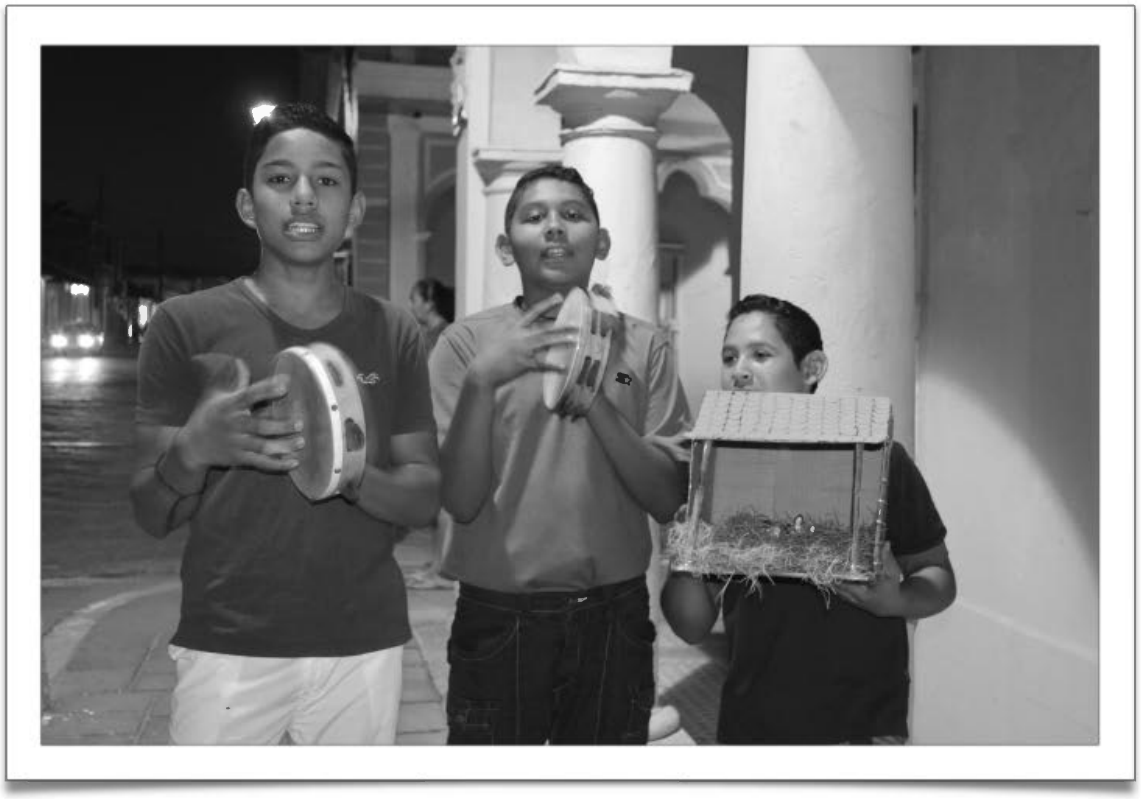


Figura 2.2 Portalito de niños en Tlacotalpan durante las fiestas decembrinas.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013

Los pueblos de esta región cultural comparten formas de vida y de adaptación al medio, así como tradiciones musicales y *performativas*. En el entorno ecológico de Sotavento, las actividades productivas (macro y micro económicas) y comerciales que realizan sus habitantes como: la pesca, la ganadería, la labor del campo, el trabajo de la madera, el transporte, entre otros, constituyen el ámbito de la expresión del son jarocho. Esta última idea me conduce a sugerir que esta manifestación no es solamente musical sino comunitaria e identitaria, se involucra el lenguaje, las músicas[17], la gastronomía, las formas de sembrar el campo, la manera en que la gente subsiste, los usos y costumbres.

[17] Consultar: García de León. *El mar de los deseos. El caribe hispanomusical. Historia y contrapunto.* México: Siglo XXI, 2002.

En este sentido, la resistencia lingüística da pie a "la preservación de la lengua propia" y permite la incorporación -al lenguaje cotidiano y a la lírica popular del son- de arcaísmos, motes marineros y diferentes jergas que constituyen el lenguaje propio y que lo dotan de disímiles significados con distintos semas; se mantienen así "los códigos más profundos que expresan una manera de ver y entender el mundo"[18]. Es importante resaltar que la lírica del son está cargada de un lenguaje local característico de la región y con una fuerte tendencia a términos locales para nombrar oficios, materiales, flora y fauna, además de muchas metáforas referentes al amor, el desamor, la mujer y la conquista romántica. Además de ser parte del lenguaje cotidiano estas expresiones se reflejan en la lírica del son:

[18] Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo una civilización negada*. México: 2009 p.99

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

Vengo del Pas'o e' San Juan,
pasé por los callejones.
Aquí les traigo un refrán
pa' que escuchen los pelones
que ya llegó el gavilán
de los pollos copetones.

Dime niña bonita
quién te mantiene,
si los barcos de España
que van y vienen.

Arribita del río
tengo sembrado
azafrán y canela,
pimienta y clavo.

Temprano salgo a chapear
a desmontar mi terreno.
Primero empiezo a rezar
como cualquier hombre bueno
que dios me ayude a evitar
del cascabel su veneno.

Siembro maíz, plátano y piña
bajo los rayos del sol;
también cultivo una flor
con mi jarana ladina.
Y es la estrella matutina
la que marca mi dolor,
la que con su resplandor,
va fijando mi destino,
y que anuncia al campesino
que comienza la labor.

Voy a tirar mi atarraya
y también mi redejón,
para cuando tú te vayas
te lleves mi corazón
enredado en una malla.

Iza marinero, iza.
Iza para barlovento.
Yo también fui marinero
y navegué a contraviento.

Iza marienero, iza.
Iza para sotavento.
Yo también tuve pesares,
amores y extrañamientos.

¡Cómo quieres que venga
con ropa blanca!
Si yo soy carbonero
de Tlacotalpan.

Mi Tlacotalpan querido
ahora acabo de llegar.
Y si no me has conocido
yo soy quién te va a pescar
con el arpón de cupido.

Una niña se embarcó
en un barquito de vela
y cuando a tierra llegó
se quemó con la candela,
con la lumbre de una vela
una niña se quemó.

Hay pájaros advertidos
en el campo es la verdad.
Ellos cantan desmedidos
con mucha serenidad
y yo con cinco sentidos
no tengo esa libertad.

De palma de marachao
una casa voy a hacer.
Y llevaré a mi costado
una preciosa mujer
que me trae medio tumba'o.

¡Qué bonita es la bamba!
En la madrugada
cuando todos la bailan
en la enramada.

Versos de dominio público.

2.2 Caracterización de la micro-región

La *Cuenca Baja del Papaloapan*[19] comprende las poblaciones ribereñas -entre municipios, localidades, rancherías y caseríos- en un rango aproximado de 110 kilómetros que van de la costa o desembocadura del Papaloapan hasta el municipio de Tuxtepec, Oaxaca. La *Cuenca baja del Papaloapan* abarca también las poblaciones ribereñas de los brazos de los que se nutre el *Papaloapan*.

El caudal del *Papaloapan* se forma por los ríos y arroyos que desembocan en él antes de que desagüe en la mar, el *Tonto*, el *Tesechoacán* y el *San Juan Michapan*. El río *Papaloapan* es importante para la región del Sotavento veracruzano ya que funcionaba desde la época precortesiana como una vía fluvial para el comercio y transporte de la gente. Durante la época colonial y en siglos posteriores, lo anterior, cobra relevancia ya que las mercaderías que venían del viejo mundo destinadas a esta parte del sureste del país encontraban, su camino tierra adentro, por el Papaloapan y los productos que salían de las poblaciones de la *Cuenca del Papaloapan* para el comercio local, nacional o de exportación utilizaban esta misma ruta de salida.

Esta subregión del Sotavento veracruzano es descrita con maestría por el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán en el libro *Biografía de una Hoya*, donde da cuenta del ejercicio etnohistórico que realizó.

> Al sur del puerto de Veracruz, paso primado de Nueva España, se extiende la hoya del Bajo Papaloapan, "en el río Mariposa", formando parte de la vasta región llamada Llanuras de Sotavento. Ocupa un dilatado espacio lleno en todo sus vientos por charcas, ciénagas, azuzales, lagunas de poco fondo y tamaño vario, esteros, arroyos, ríos innumerables que confluyen en la corriente madre y juntos transitan hasta llegar a la ría de Alvarado y a su descarga en la mar. La fuerza del agua, vigorosa en la temporada de borrascas tormentosa tropicales y huracanes, traza en el pantano surcos sinuosos y profundos, levanta bordes y desarrolla playas que permanecen arriba del nivel de anegación el mayor tiempo del año. Sin embargo, durante el clímax de la estación de lluvias los ríos rebozan su cauce e invaden -periódicamente, bien sea por días o por meses largos- los asentamientos donde levantan sus moradas los habitantes del pantano.

[19] *Papaloapan* es un vocablo nahua que significa "lugar de las mariposas", a este río también se le conoce como *Río de las Mariposas*.

La hoya toma entonces el aspecto de un inmenso lago en el que sobresalen aquí y allí los pueblos inundados y en el espacio intermedio manchones de árboles poblados en las elevaciones del terreno, localmente apellidados matas, cerros o descolladeros, en los que buscan refugio animales domésticos y salvajes amenazados por la avenida impetuosa [del agua].[20]



Figura 2.3 Mapa de la *Cuenca Baja del Papaloapan*
Fuente: Google Maps- INEGI

[20] Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Pobladores del Papaloapan: Biografía de una Hoya.* México: Casa Chata- CIESAS, 2008 p. 251

Lo anterior da cuenta de una región sumamente exuberante, de clima cálido y rica en flora y fauna; una cultura vasta como su territorio y una larga historia de más de cuatro siglos.

Acerca de la historia precortesiana, los antropólogos e historiadores Antonio García de León y Alfredo Delgado han llegado a realizar las siguientes propuestas después de varios años de estudio de la región de Sotavento, en torno a la historia de la *Cuenca del Papaloapan*:

> En la cuenca del Papaloapan se encontraban los señoríos de Tlacotalpan y Cosamaloapan, Otatitlán, Tuxtepec, Chinantla y Tuxtla, todos ellos dependientes de la Triple Alianza. Al sur este se encontraban el extenso señorío de Coatzacoalco, el cual mantuvo su independencia del imperio azteca hasta el momento de la conquista española. Este señorío abarcaba la cuenca del río Coatzacoalco, la del Tonalá Blasillo y parte de la Cuenca del Papaloapan, subiendo el río San Juan Michapa, hasta donde se extendían los límites del imperio tenochca [más otros pequeños señoríos] [...] El señorío de Cosamaloapan tenía como pueblos sujetos a Tlacotalpan, Alvarado y Ahuateopan quienes hablan nahua y mixteco. [...]Los Tuxtlas era un señorío aparte, de etnia nahua, tributario también del imperio azteca. [...] En el Códice Mendocino y la Matrícula de Tributos, varios entregaban tributo a los aztecas: mantas, huipiles, algodón en fibra, cacao, armas, insignias, bezotes de ámbar engastados en oro y gargantillas de jade.[21]

Lo anterior da cuenta de que es una región rica en recursos naturales y culturales. En dónde además, Tlacotalpan se ubica como un centro urbano de suma importancia debido a su posición estratégica y su historia como puerto fluvial.

[21] Op. Cit. Delgado, p.28

2.3 Tlacotalpan

Vengo de tierra afamada
por famosos cantadores,
Tlacotalpan encantada,
con trinos de ruiseñores,
le canto a mi prenda amada
la dueña de mis amores.[22]

Tlacotalpan, es una isla rodeada por ahualulcos, pantanos y grandes vasos de agua como la *Laguna de Alvarado* y el *Papaloapan*, el *Río Chiquito* y el *Arroyo Regado* que antaño atravesaba la ciudad en el s.XVIII[23], mas ahora pareciera ser tierra firme pues la carretera o "el muro" como le llaman los habitantes, conecta a la *Isla de los Tres Mundos* con tierra firme. El término Tlacotalpan en lengua nahua significa "tierra entre aguas", la ciudad es en realidad una isla que se ubica en la cuenca baja del río *Papaloapan.* Se ha ganado el mote de "La Perla del *Papaloapan*" por ser uno de los centros urbanos más importantes de la *Cuenca Baja del Papaloapan* desde la época prehispánica. Aguirre Beltrán refiere con respecto a la toponimia de esta población lo siguiente:

> […] Tlacotalpan, se compone de dos palabras: *tlacotl* y *tlalli* más la preposición locativa *pan*, ambas de la lengua náhuatl. *Tlalli* no tiene dificultad para se traducida al castellano por tierra; todos quienes se han ocupado de desentrañar el significado de la voz coinciden a este respecto. En composición *tlalli* pierde el absolutivo *li*, marcador substancial y queda en *tlal*. En cambio *tlacotl*, que en composición pierde también el absolutivo *tl*, se ha presentado a muy variadas interpretaciones. Horacio Carochi, misionero jesuita, escribió en 1645 la mejor gramática náhuatl hasta hoy conocida, el *Arte de la Lengua Mexicana* y en ella nos hace saber que ciertos vocablos, entre los cuales se encuentra *tlacotl*, varían de significado según la longitud de sus vocablos y el acento o la oclusión glotal en sus sílabas. *Tlaco'tl* con a larga y saltillo en la segunda sílaba significa esclavo, mientras que *tlácotl*, con a breve quiere decir jarilla. […] En el *Códice Macedonio*, T*lacotalpan* aparece, entre otros pueblos de la hoya, representados por un círculo dividido en dos partes iguales por

[22] Verso de Cristóbal Cuitláhuac Torres Herrera de Tlacotalpan, Veracruz.

[23] Ramírez Vázquez, Aurelio. Tlacotalpan, testimonio histórico arquitecntónico de un pueblo, en *Con el sello de agua. Ensayos históricos sobre Tlacotalpan.* México: IVEC/ INAH, 1991, pp. 243-259

> una línea recta; una de las mitades contiene color y signos indicativos de tierra cultivada mientras que la otra carece de ellos. *Tlacotl* además de esclavo y verejones también significa mitad, medio, centro […]. Finalmente, por razones de eufonía castellana la segunda articulación *tl* se deshace y la voz queda en Tlacotalpan. […] José Corona Nuñez, en cambio, como traductor de los topónimos del *Macedonio*, versión 1964, da a Tlacotalpan el significado de tierra de esclavos. Debemos, además mencionar a Juan Nepomuceno César (1959), autor de un ensayo estadístico sobre Tlacotalpan, quien afirma que la ortografía correcta del topónimo es Tlaxcoltaliapan y su significado *terreno entre aguas*, sin decir de donde toma la información, equivocada en cuanto a la voz, pero tal vez no en lo que hace al significado. […] En 1580, la corona española está interesada en diseñar la geografía física y humana de los vastos territorios conquistados por sus esforzados guerreros; para ello ordena a los alcaldes mayores, regentes de la exploración colonial, el desahogo de un cuestionario destinado a recabar información sobre el territorio a su cargo, los hombres, su historia y sus recursos. El alcalde mayor de Tlacotalpan reúne 'a los indios viejos y antiguos de este pueblo, alcaldes y regidores', al cura lengua, Francisco Martínes, al escribano, más un vecino español y con ellos resuelve el interrogatorio. A la treceava pregunta los indios contestan que 'Tlacotalpan quiere decir tierra partida, y ansí está hecha una isla'.[24]

Aguirre Beltrán en el mismo texto explica que la cosmogonía de los pueblos indígenas sitúa la tierra donde habitan en el centro del mundo en una concepción mágico-religiosa.

[24] Aguirre Beltrán, Gonzalo. Tlacotalpan : su génesis, significados y ubicación en el pantano, en *La palabra y el hombre*, Nº 79 (julio-septiembre), Xalapa: UV, 1991, pp. 7-9

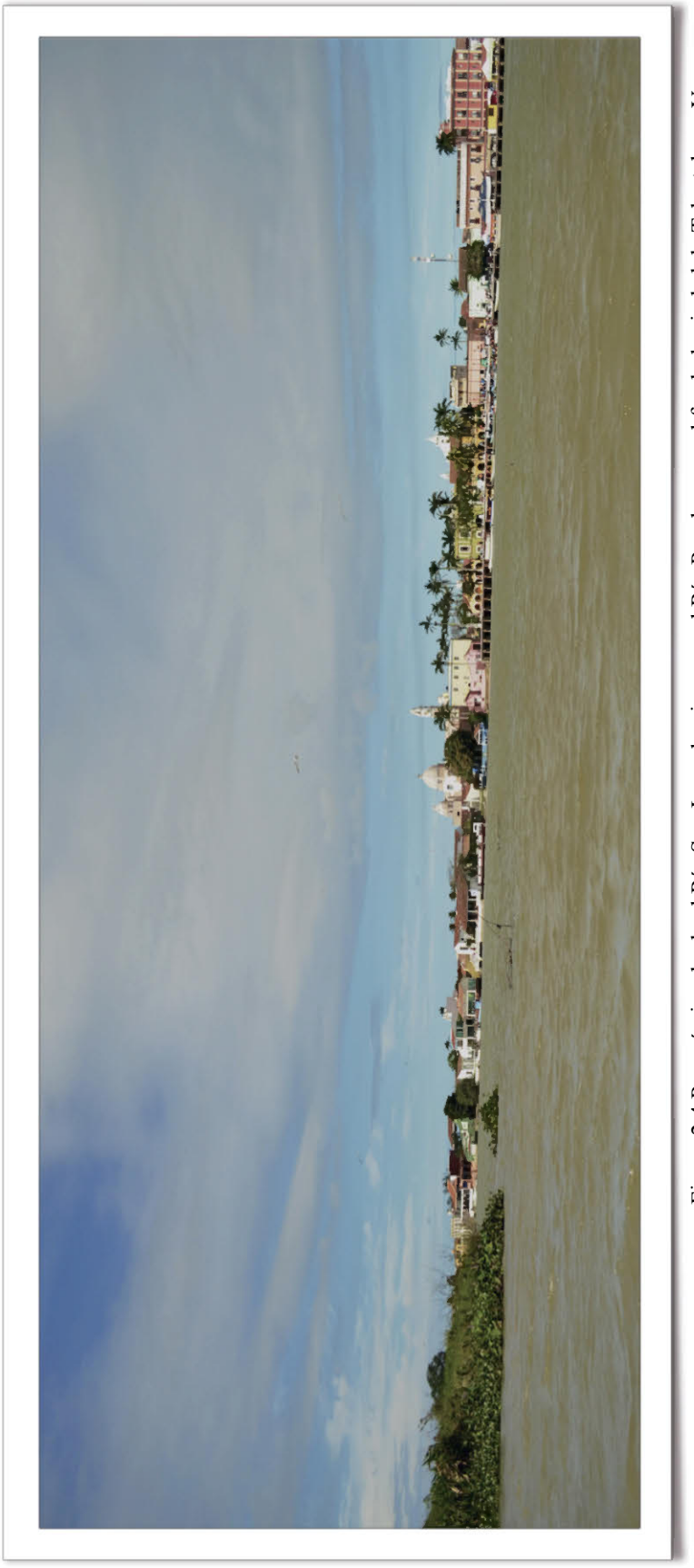


Figura 2.4 Panorámica desde el Río San Juan al unirse con el Río Papaloapan, al fondo la ciudad de Talcotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014

La cultura fluvial de los antiguos habitantes de la zona (la ciudad y comunidades del otro lado del río) les permitía tener una relación estrecha con el *río* y el *agua*. Los medios de transporte eran a través del río, de manera que casi todos los habitantes tenían un cayuco que les permitía salir rápidamente del pueblo en caso de inundación.

Hoy este medio de transporte ha sido relevado por motocicletas y automóviles que utiliza la gran mayoría de los tlacotalpeños. Ya que el tener como propiedad un vehículo motorizado les hace obtener un estatus social más elevado, al menos en cuanto al poder de adquisición del mismo. Aunque este hecho no represente en realidad otra ventaja dentro de la vida cotidiana, pues mucha gente adquiere una deuda que supera con creces su salario mensual.

Sin embargo, la gente que vive en las comunidades sigue utilizando el cayuco como medio de transporte. Durante mi viaje de campo en el 2013-2014 me tocó ser testigo de ello y ver a una pareja que llegaba en su cayuco:

> A las doce del día, llegaron por el embarcadero dos personas un hombre y una mujer jóvenes, tendrían unos treinta años. Bajaron de un cayuco y como a la media hora o cuarenta minutos regresaron con dos niñas pequeñas de unos seis y ocho años con el uniforme de la escuela y la mujer con bolsas del mandado, para subir de nuevo y navegar río arriba en su cayuco.[25].

Lo anterior es un ejemplo de cómo la gente de las comunidades que pertenecen a la *Cuenca Baja del Papaloapan* siguen utilizando un medio de transporte fluvial y teniendo una estrecha relación con el río. Este es sólo un ejemplo, en este mismo viaje de campo puede observar cómo en el embarcadero había varias lanchas y cayucos que van a las comunidades río arriba y sirven como medio de transporte de gente y de mercaderías. Mas la gente que vive en Tlacotalpan en su mayoría ya no conservan sus cayucos, ni sus lanchas, las cambian a la menor oportunidad por vehículos motorizados pues estos les significa un nuevo estatus social.

---

[25] Cruz Zuleta, Notas de bitácora de viaje de campo a Tlacotalpan y Seis de Enero, diciembre 2013.

Tlacotalpan fue una ciudad que se construyó pensando en la fuerte relación que guarda esta *Isla de los tres mundos*[26] con el agua. Esta ciudad ha sufrido desde hace varios siglos inundaciones periódicas, porque se encuentra entre grandes vasos de agua: el *Río Papaloapan* y la *Laguna de Alvarado*, además de los médanos formados por los pantanos y lagunas que se forman durante la época de lluvias. El *Río de las Vueltas* -como le llama Gonzalo Aguirre Beltrán al Río Papaloapan- es un río cuyo caudal se ve nutrido por varios ríos tributarios como el *Tesechoacán*, el *San Juan Michapan* y el *Blanco* que desembocan sus aguas en él antes de desembocar en el mar.

El centro de la ciudad corresponde a la antigua traza española del siglo XVI según las ordenanzas de Felipe II[27] que refieren el trazo de las ciudades a partir de la plaza central donde se deben aposentar los poderes administrativo, religioso, comercial y las moradas de los principales. La arquitectura de las casas tlacotalpeñas fue pensada para recibir estas inundaciones periódicas, por su ubicación y su fisonomía.

> Las construcciones de Tlacotalpan actualmente, corresponde a los siglos XVIII y XIX, que en su mayoría presenta un patio central, en torno a un patio ajardinado, según al tamaño y localización del predio, la casa puede tener corredores interiores en dos o tres de sus lados, en forma de "L" o "U", los accesos están localizados al alineamiento de la calle, antecedido por el portal, los cuales son de pilares o columnas, adintelados o de arcos de medio punto e inclusive rebajados, en todos los casos en la primer crujía paralela a la calle se localizan la estancia y la recámara principal, en la segunda crujía, que da al patio, se encuentra el comedor y las demás recámaras, en algunos casos la vivienda se limita únicamente a las dos crujías que reciben a todo lo ancho el patio posterior ubicando los servicios sanitarios aislados del cuerpo principal.
>
> Los pórticos son el elemento tipológico más representativo de la ciudad de Tlacotalpan, es imposible hablar de este poblado sin asociarlo inmediatamente a sus calles continuas de portales, dicho elemento se involucra con la vida cotidiana y sus tradiciones, de "tomar el fresco" en

---

[26] García de León, Antonio. La isla de los tres mundos. En *La Jornada Semanal* nº93, 24 de marzo, México: La Jornada, 1991.

[27] Wyrobrsz, Andrezj. "La ordenanza de Felipe II del año 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América", *Estudios Latinoamericanos,* vol.7, Polonia: Sociedad polaca de Estudios Latinoamericanos/ Osslineum, 1980 pp. 11-34

> las tardes y noches calurosas de Sotavento.[28]

Los grandes patios de las casas tlacotalpeñas, sus ventanales y la ubicación de las fachadas paralelas al río, provocan que el viento corra refrescando las viviendas, los portales continuos protegen al transeúnte de los rayos del sol y "la calor". Los techos altos de dos aguas, construidos con vigas de madera forman tapancos que servían como bóvedas abiertas para almacenar víveres, trebejos, redes para pescar, muebles, etcétera, durante la época de lluvias.

La época de esplendor de Tlacotalpan fue durante el s.XIX. Y en 1821 fue nombrada puerto de altura "en la ruta comercial [que] vinculaba [a] la región del Sotavento con Veracruz- Nueva Orleans- La Habana y *Bordeaux* esta ruta propició el desarrollo de casas comerciales que para la mitad del siglo habían logrado consolidarse"[29]. Este derrotero ponía a Tlacotalpan en la ruta comercial con el norte del continente, el Caribe y Europa. Destacando así una vez más la importancia de esta ciudad cuenqueña como un puerto importante para el desarrollo del país. En 1813 las cortes españolas ya la habían nombrado puerto de altura antes de la guerra de Independencia de México. Lo anterior propició el desarrollo económico de la ciudad y fue una época de bonanza:

> Las actividades navieras propiciaron un gran dinamismo en las actividades propias de la ciudad, definidas principalmente por las maniobras de carga y descarga, construcción y mantenimiento de muelles, de reparación y mantenimiento de buques, que de alguna manera se reflejaba en toda la población, al elevar el nivel de vida, producto de las variadas fuentes de trabajo. [30]

Fue la época más fastuosa que ha vivido Tlacotalpan, tenía pequeñas fábricas (Fábrica de Aguas Gaseosas y Minerales, la Fábrica de Jabón el Fénix), una flota

---

[28] Priego Medina, Carmen. *Tipologías arquitectónicas de Tlacotalpan, Veracruz*. México: INAH, s/año de publicación. p. 7

[29] Alafita Méndez, Leopoldo. Notas para una historia social, Tlacotalpan en el liberalismo, en *Con el Sello de Agua, ensayos históricos sobre Tlacotalpan.* Gema Lozano y Nathal (coord.), México: IVEC- INAH p.158

[30] Op. Cit. p. 4

naviera integrada por buques de vapor, bergantines, barcazas, trapiches rústicos de dónde se obtenían jugos de caña, diferentes endulzantes y alcoholes no sólo para el comercio local sino para la exportación; el desarrollo de la ganadería despuntó a la mitad del siglo tomando ventaja de la deforestación a la que llevó la explotación de la venta de maderas preciosas y leña que se utilizaba como combustible para los barcos. Como parte de las actividades de ocio se tenía el Gran Casino Tlacotalpeño, varias cantinas, una Academia de Música, la Banda Municipal de Música; se terminaron varias obras de infraestructura como el alumbrado público, el Hospital de la Caridad, el Teatro Netzahualcóyotl (a final de siglo); había una imprenta y un periódico local *Correo de Sotavento*; contaba con 6 escuelas públicas y cuatro privadas; además de otras actividades económicas y culturales.

Nadie habría de imaginar que la grandeza de Tlacotalpan terminaría con la construcción del ferrocarril de Veracruz a Alvarado inaugurado en 1893 finales del s.XIX, ya que la mayoría de las mercaderías se transportaron entonces por vía terrestre y el desarrollo económico de la ciudad decayó. Pues la mayoría de las mercancías que llegaban por los ríos *Papaloapan*, *San Juan* y *Tesechocacán* se almacenaban en Alvarado y no en Tlacotalpan. En 1903, recién entrado el s.XX, comenzó a correr el Ferrocarril de Veracruz al Itsmo de Oaxaca, descendiendo de Córdoba hasta Tehuantepec. Esta ruta de vías de acero se conectaba con raíl de Veracruz a Córdoba.

> Estas vías enlazaban la costa de Sotavento -y el sudeste mexicano- con su principal puerto. Su funcionamiento arrebató a Tlacotalpan gran parte de su tráfico al extender sus cintas de acero por toda la comarca que era su tributaria.[31]

La gente perdió su trabajo, las empresas tuvieron que cerrar y hoy sólo se observa aquella fastuosidad a la distancia. Para muestra un botón, en el gremio de los carpinteros "según el censo de 1890 existían 30 carpinteros que en 1910 habían disminuido a 27 y en 1912 a 18". [32] Otro golpe a la economía tlacotalpeña fue cuando

---

[31] García Díaz, Bernardo. *Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento*. México: UV, 2016 p.40

[32] Op. Cit. Alafita, p.177

en los años 40 del siglo XX se construyó la carretera costera del Golfo de México y se prefirió el paso por Alvarado, dejando a Tlacotalpan fuera de la ruta y aislada. Fue hasta 1975-1976 que se construyó el puente que permitió conectar a Tlacotalpan con Alvarado y con la carretera costera. Hasta entonces, Tlacotalpan volvió a conectarse con el mundo, después de sus años de grandeza.

2.3.1 Los años de la Revolución

Los primeros disparos, asaltos, sublevaciones y conatos de violencia urdidos por la Revolución mexicana comenzaron en el sur del estado de Veracruz, en Acayucan. Impulsados por la opresión, el hostigamiento, la pobreza, los abusos e injusticias que padecía el pueblo sureño. Este movimiento rebelde se alzaba contra la dictadura de 30 años del general Porfirio Díaz y era encabezada por Ricardo Flores Magón líder del Partido Liberal.[33] Tlacotalpan se vio así en medio de dos frentes, por un lado el ejército rural y por otro el de los federales, ésto terminaría con derruir la economía de la ciudad y la convulsión del país entero. En 1910, cuando Francisco I. Madero derroca el régimen militar de Porfirio Díaz en Tlacotalpan se echaron a "vuelo las campanas y se organizó [el pueblo] en manifestación multitudinaria que recorrió las calles lanzando vivas a Madero y nombrando al nuevo alcalde".[34]

Lo peor estaba por llegar, pues una vez terminada la revolución, la economía del pueblo cuenqueño comenzaría a desplomarse lentamente. En 1913 se tiene registro de un robo que conmocionó al pueblo entero, la Virgen de la Candelaria es despojada, por unos ladronzuelos de poca monta, de su collar de perlas y su atavío.

---

[33] Delgado, Alfredo. El fandango como elemento identitario sotaventino durante la Revolución y luchas agrarias. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México: CONACULTA, 2011

Delgado, Alfredo. *Acayucan cuna de la Revolución. Tomo I La Historia*, Acayucan: Grupo Editorial "Publicom", 2006.

Delgado Alfredo. *Acayucan cuna de la Revolución. Tomo II Cultura y tradición oral*. Acayucan: Grupo Editorial "Publicom", 2006.

[34] Aguirre Tinoco, Humberto. *Tenoya, crónica de la revolución en Tlacotalpan.* México: UV, 1988 p.28

"¡Cómo andaría la cosa, que robaron a la virgen!".[35] Pero ahí no terminaría el infortunio del pueblo, en 1914 los norteamericanos asedian a cañonazos el puerto jarocho. Ese mismo año, una epidemia de viruela y después la peste bubónica -que en un principio atacó el Puerto de Veracruz y más tarde el Puerto de Alvarado- infestan la ciudad de Tlacotalpan. Las enfermedades provocaron el aislamiento y la muerte de los pobladores de la isla, pues se dejan de realizar viajes en lancha a Alvarado y en las casa la gente se encierra a piedra y lodo. Tlacotalpan, se convierte en un pueblo infectado lejos de la bonanza del siglo XIX.

> Dentro de la población transitaba un carretón conducido por una cuadrilla de presos sacados de una correccional, hacinando los cadáveres de las víctimas para llevarlos a unos zanjones[…]. Había que enterrar [también] los platos y pocillos tocados por los enfermos, sino las vajillas enteras. Tlacotalpan fue triste cementerio. ¡Qué golpe para una comunidad![36]

Muchas familias salieron huyendo para el Puerto de Veracruz o al extranjero para regresar mucho tiempo después o nunca. Años más tarde, la riqueza de las comunidades ribereñas se vería mermada, pues la guerras de la revolución y subsecuentes movimientos armados arrasarían con el campo -la gente no podía sembrar-, el ganado suizo y cebúes, los caballos finos, el ganado asnal y mular. Y entonces, llegó el hambre. "La gente lo único que alcanzaba a comer eran plátanos cocidos".[37] Pero a pesar de todo, a pesar de que Veracruz sería "uno de los últimos estados en donde se hicieran cumplir las promesas de la revolución"[38], el pueblo y su gente salieron adelante. Pero se recuerda aún, con nostalgia, aquellos siglos de bonanza.

---

[35] Op. Cit. p. 40

[36] Op. Cit. p. 42

[37] Op, Cit. p.79

[38] Op. Cit. Delgado, 2011 p.131

> Con el Tenoya[39], se fue toda una época de tráfago de vapores, de barcas y remolcadores, de canoas y burras y cuadrilla de piraguas y cayucos en tránsito mercantil.
> De aquel barquito que llevaba el nombre de un riachuelo que antaño escurriría de los médanos de Veracruz, entre los arenales y atravesaba la ciudad de Tablas sólo quedó un dicho popular:
> -Aquello sucederá ¡volverá aquello! Sólo que pite de nuevo el Tenoya. Que es como decir jamás.[40]

Mas aún queda sin responder una pregunta planteada por Aguirre Tinoco en *Tenoya, crónica de la revolución en Tlacotalpan*[41], ¿fue necesaria la ruina del campo, la desarticulación de la navegación fluvial para el comercio y el transporte para que triunfara la Revolución mexicana? ¿No hubo otra manera de ganar aquel derrotero?

Las siguientes décimas de Arcadio Hidalgo ilustran el sentimiento de muchos campesinos jarochos para con la Revolución.

Yo me llamo Arcadio Hidalgo,
soy de nación campesino,
por eso es mi canto fino
potro sobre el que cabalgo;
y hoy quiero decirles algo,
bien reventado este son
quiero decir con razón
la injusticia que padezco
y que es la que no merezco
causa de la explotación.

Y un ventarrón de protesta
soñé que se levantaba
y que por fin enterraba
a ese animal que se apesta;
que grita como una bestia

---

[39] El Tenoya fue un buque que navegaba el Papaloapan, propiedad perteneciente a una sociedad de casa fuertes de Tlacotalpan. Al Tenoya le tocaron los años de desarrollo mercantil y fluvial, sobrevivió a la revolución mexicana, pero debido a una tormenta tropical se hundió en el pequeño arroyo Escarbado.

[40] Op. Cit. Aguirre, 1988, p.129

[41] Op. Cit. Aguirre, 1988.

en medio de su corral,
que nos hace tanto mal
y nos causa gran dolor,
nos chupa nuestro sudor,
hay que matarlo, compadre.

Yo fui a la revolución
a luchar por el derecho
de sentir sobre mi pecho
una gran satisfacción.
Pero hoy vivo en un rincón
cantándole a mi amargura
pero con la fe segura
y gritándole al destino
que es el hombre campesino
nuestra esperanza futura.[42]

2.3.2 Las modificaciones a la traza urbana del siglo XX

Al transcurrir del tiempo el paisaje geográfico de esta subregión se ha ido modificando tanto por fenómenos naturales como por la acción del hombre.

> […] las obras realizadas por la Comisión del Papaloapan fundada por Miguel Alemán en 1947, cuyo objetivo era el desarrollo de la cuenca y la eliminación de las crecidas devastadoras del Río. Se construyeron presas aguas arriba en la Sierra de Oaxaca (presa Miguel Alemán o Temazcal en 1955 y Miguel de la Madrid o Cerro de Oro en 1988) y se hicieron cortes al río para rectificar su trazado y aumentar la velocidad de su flujo. Se edificaron muros de protección con carreteras encima de la orilla del río, entre Ciudad Alemán y Buena Vista en la margen izquierda (1949-1950) y entre Pueblo Nuevo y Carlos A. Carrillo en la margen derecha. Estas obras permitieron remediar las inundaciones, pero no fomentaron la navegación -que era otro objetivo de la Comisión- ya que las nuevas vías de comunicación modificaron a profundidad y en muy poco tiempo las dinámicas de transporte. En pocos años, los carros y camiones sustituyeron a las lanchas y la circulación de pasajeros y mercancías se hizo casi en su totalidad por vía terrestres. Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XX, la instalación de nuevas industrias a la orilla del río en especial en la ciudad de Tuxtepec (una fábrica de papel en 1954, el Ingenio Adolfo López Mateos en 1969 y la Cervecera Modelo en 1984), provocaron la contaminación creciente de las aguas del río y el declive

[42] Pascoe Juan. *La versada de Arcadio Hidalgo*. México: Taller Martín Pescador, 1981.

> progresivo de la actividad pesquera, especialmente en los tramos más contaminados.[43]

Las obras mencionadas en la cita anterior perjudicaron a esta subregión sotaventina, no sólo por las modificaciones en el curso del río y la licencia para contaminar sus aguas, que fueron otorgadas a capitales particulares. Además propiciaron que la actividad pesquera para consumo particular se hiciera cada vez más complicada y trabajosa. Al contrario de lo que significaban antaño las inundaciones que traían abundancia a la mesa de los tlacotalpeños pues al retirarse las aguas dejaban una gran cantidad de pescado, *tismiche* (larvas), moluscos diversos, tortugas, etcétera. Hoy en día, estas inundaciones representan un problema mayúsculo porque la traza urbana, en las zonas protegidas -por la UNESCO- y en zonas de reciente creación, se ha modificado sin tomar en cuenta que la traza original permitía al agua salir de manera expedita al río cuando el pueblo se inundaba.

El peralte de las calles se ha modificado de manera que cuando se inunda Tlacotalpan el agua ya no sale de manera rápida al río, se estanca. Por otra parte, los callejones con pasto cuya función era absorber el agua durante las inundaciones fueron remplazados por planchas de cemento que no absorben el agua y además reflejan la luz del sol aumentando la temperatura ambiente. Los cambios mencionados, aunados a que las calles fueron pavimentadas con concreto para sustituir los adoquines (cuya función era absorber el agua ya que se colocaban poniendo una capa de tierra, seguida de varias capas de diferentes arcillas para lograr la absorción del agua[44]), provocan que las inundaciones sean más prolongadas y alcancen niveles muy altos que provocan daños en las estructuras de las viviendas. El agua estancada también ocasiona que se pierda mobiliario y los muros construidos con *bloc* se quiebren, causando pérdidas patrimoniales a las familias tlacotalpeñas.

---

[43] Thiébaut, Virginie. En torno al trabajo de campo en la cuenca baja del río Papaloapan. Un proyecto de investigación sobre paisajes e identidad. En *Investigaciones Geográficas*. Boletín 81 (agosto). México: UNAM- Instituto de Investigaciones Geográficas, 2013, p. 128

[44] Entrevista realizada por Mariana Cruz Zuleta a el Arq. Oscar García Lucia para el programa radiofónico *Agua que sube y baja*, 2012.

Además de aumentar el deterioro con problemas sanitarios derivados del estancamiento de las aguas, lo que produce enfermedades infecciosas de bacterias y hongos que merman la salud, el ánimo y la economía de la población.

Una vez que la ciudad obtuvo el mérito de ser nombrada Ciudad Patrimonio de la Humanidad en 1998, la UNESCO a través del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) se encarga de que no se modifiquen las estructuras de las viviendas, así como la traza urbana. El INAH tiene un estatuto donde se encuentran inventariadas aquellas viviendas que son protegidas por la UNESCO y que forman parte de la Zona de Monumentos Históricos. Tlacotalpan está dividida en cuatro zonas, pero sólo dos de ellas pertenecen a la zona protegida porque conservan rasgos más o menos homogéneos en cuanto a su arquitectura y porque son testigos de la historia de Tlacotalpan, a diferencia de las otras dos zonas que son de reciente creación.

> Su urbanización se fue arrimando hasta alcanzar la organización que podemos apreciar en la actualidad:
> Formalmente, está constituida por cuatro zonas, la primera conocida como *Barrio Arriba*, corresponde al viejo asentamiento español, sus calles están trazadas en forma paralela y perpendiculares a este, los callejones. La segunda zona llama *Barrio Abajo* fue originalmente el asentamiento indígena, el trazo de sus calles y callejones es similar al barrio anterior pero es más pequeño e irregular. Ambos barrios están considerados parte integral de la Zona de Monumentos Históricos pero sus características son diferentes, el primero presenta elementos más depurados y académicos y en el segundo los elementos son populares y espontáneos, siendo esto reflejo de la diferencia social y económica de los dos barrio.
>
> La tercera zona se encuentra comprendida entre las dos anteriores, no se considera parte original de la ciudad y ocupa el área del *Arroyo Regado* que existía en el s.XVIII delimitando social y económicamente las tres zonas. Su traza es muy irregular, pues sus calles y callejones no tienen una orientación definida debido a lo reciente de esta área. Por último la cuarta zona que también es muy nueva, pues se ubica en terrenos de relleno y por lo mismo tampoco tiene traza regular y orientación

definida.[45]



Figura 2.5 Mapa de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz.
Fuente: *Google Maps*-INEGI

[45] Ramírez Vázquez, Aurelio. Tlacotalpan, testimonio histórico arquitectónico de un pueblo. En *Con el Sello de Agua, ensayos históricos sobre Tlacotalpan.* Gema Lozano y Nathal. México: IVEC- INAH p.253

2.3.3 La entrada moderna a Tlacotalpan

Antaño, Tlacotalpan aparecía a la vista del viajero desde la borda del vapor, la lancha o el cayuco río arriba en el *Papaloapan.* Hoy día puede uno llegar en vehículo motorizado por la carretera federal Costera del Golfo o tomar la autopista La Tinaja-Minatitlán y desviarse al oriente con rumbo de mar hacia Cosamalopan y tomar la carretera que va siguiendo la cuenca del *Río de las Mariposas* hasta llegar a Tlacotalpan. Esta antigua ciudad se conecta con las demás poblaciones de la cuenca del Papaloapan hasta el Itsmo de Oaxaca a través de la carretera, por el río y por un sistema de transporte colectivo llamado CUENCA y con corridas de la línea de autobuses ADO. Hacia Acayucan, Minatitlán y Coatzacoalcos se llega tomando la carretera transísimica o la autopista, y a través del transporte de pasajeros ADO, si uno tuviera la necesidad de llegar a una población intermedia entre las grandes urbes del sur o quisiera ir "puebleando" o conociendo los puntos intermedios, es conveniente tomar el autobús de pasajeros TUXTECOS, mas este tipo de transporte sólo llega a Santiago y San Andrés Tuxtla.

2.3.4 El *Encuentro de Jaraneros*

Para 1979, en Tlacotalpan se celebró el 1er Encuentro de Jaraneros en el marco de las Fiestas de la Virgen de la Candelaria -del 31 de enero al 2 de febrero-. Este evento fue promovido por Felipe Oropeza y Graciela Ramírez de Radio Educación -desde la Ciudad de México- y por Humberto Aguirre Tinoco y Salvador "El Negro" Ojeda -en Tlacotalpan-. En un principio, se utilizó este evento como un concurso con el propósito de incentivar a la gente de Sotavento a continuar tocando su música. Más tarde dejaría su carácter competitivo y se transformaría en el Encuentro de Jaraneros más importante, valoración que se le asigna por ser el evento de música tradicional popular que ha reunido a estudiosos y ejecuntantes de *son* jarocho de México y - hoy por hoy, sin querer desbordar mi apreciación- del mundo. Desde el 1979 se celebra ininterrumpidamente año tras año en Tlacotalpan.

La convocatoria tan grande que tuvo el Encuentro provocó, andando los años,

que en las mismas fechas de la fiesta del pueblo se abrieran otros espacios para presentar libros, discos, películas, videos, artesanías, etcétera, que tuvieran que ver con el *son* jarocho. De estos espacios, uno de los más importantes es el Foro Cultural de Sotavento que tiene lugar en la Casa de la Cultura Agustín Lara y que es organizado por el Instituto Veracruzano de Cultura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, instancia transformada ya en Secretaría de Cultura. Dicho espacio funciona como mediador del encuentro e intérprete para intelectuales, aficionados, amantes, entusiastas y hasta "villamelones" del son jarocho. A partir de 2015, Radio Educación dejó del transmitir el Encuentro y ahora realiza sus transmisiones desde la Casa de Cultura.

Otro espacio que funciona con propósito similar al del Foro de Sotavento es el Café Cultural Luz de Noche. El Foro en la Casa de Cultura termina sus actividades hacia las seis de la tarde y Luz de noche comienza su trajín alrededor de las ocho de la noche y siempre terminan los eventos, en este lugar, con un fandango. De allí salen los jaraneros comandados por Gilberto Gutiérrez y *Mono Blanco* junto con los *Estanzuela*, a cantarle las mañanitas a la virgen en la madrugada del 2 de febrero.



Figura 2.6. Foro de Presentaciones Editoriales en la Casa de Cultura "Agustín Lara", Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014.

2.3.5 Tlacotalpan y sus Santos

Los santos patronos de Tlacotalpan son tres: San Cristóbal, la Virgen de la Candelaria y San Miguel Arcárgel. Dos de estos santos tienen su iglesia en la plaza mayor de la ciudad, San Cristóbal y La Virgen de la Candelaria. San Miguel Arcángel tiene su iglesia en el barrio de los negros y es una construcción más pobre, se encuentra hacia el lindero con el pantano, el panteón y el parque de pelota.

San Cristóbal fue llevado por el primer asentamiento de españoles que hubo en Tlacotalpan y quienes le pusieron a la zona el nombre cristiano de San Cristobal de Tlacotalpan[46]. Sin embargo, la población indígena no aceptó de buena manera a San Cristóbal debido a que era una deidad masculina y ellos adoraban a la Diosa de las Aguas *Chalchiutlicue* "la de la falda de esmeraldas", cuya fiesta coincide con la de la Virgen de la Candelaria el 2 de febrero. Ambas deidades, la española y la indígena están asociadas a rituales de fertilidad y se pasean por las aguas ribereñas.

> Tenerife y Tlacotalpan tienen una cultura y economía vinculadas al agua (el mar en el caso de la isla canaria; el río *Papaloapan* en Tlacotalpan "lugar entre aguas"), y también a la ganadería. Si San Cristóbal compite en Tlacotalpan con la patrona Candelaria también en Tenerife se destaca relacionada con la virgen la Villa de San Cristóbal. Ambos cultos se erigen fuertemente ligados a la cultura de origen: los guanches en Tenerife; y la Diosa de las Aguas, Chalchiutliclue [sic], "la de la saya de esmeraldas" [sic], cuya fiesta coincidía con la fiesta de la purificación y de la luz en el calendario cristiano el 2 de febrero. En el caso de la diosa prehispánica mexicana habría que añadir que las culturas indígenas tienen la relación como centro y, por tanto, una mentalidad mítica que interpretaba, por ejemplo, las tierras tlacotalpeñas como el paraíso terrenal. […] Basten estas simpatías y diferencias entre ambas manifestaciones de la Virgen Madre asociadas a la fiesta de la candelas. Ambas portan en una mano una candela y en la otra al niño. Una morena, la de Tenerife y la otra blanca.[47]

---

[46] "Para 1521 (una vez consumada la conquista), se otorga como encomienda, al soldado Alonso Romero a beneficio de la Corona Real, estableciéndose su Alcaldía Mayor y los Misioneros Españoles le dan a la zona el nombre cristiano de San Cristóbal de Tlacotalpan" (Priego s/f, 1)

[47] Jiménez de Báez, Yvette. *Ritual y cambio en la fiesta tradicional*; conferencia presentada en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, del 6 al 11 de julio de 1998 en Madrid, España, pp.132-133



Figura 2.7 Virgen de la Candelaria

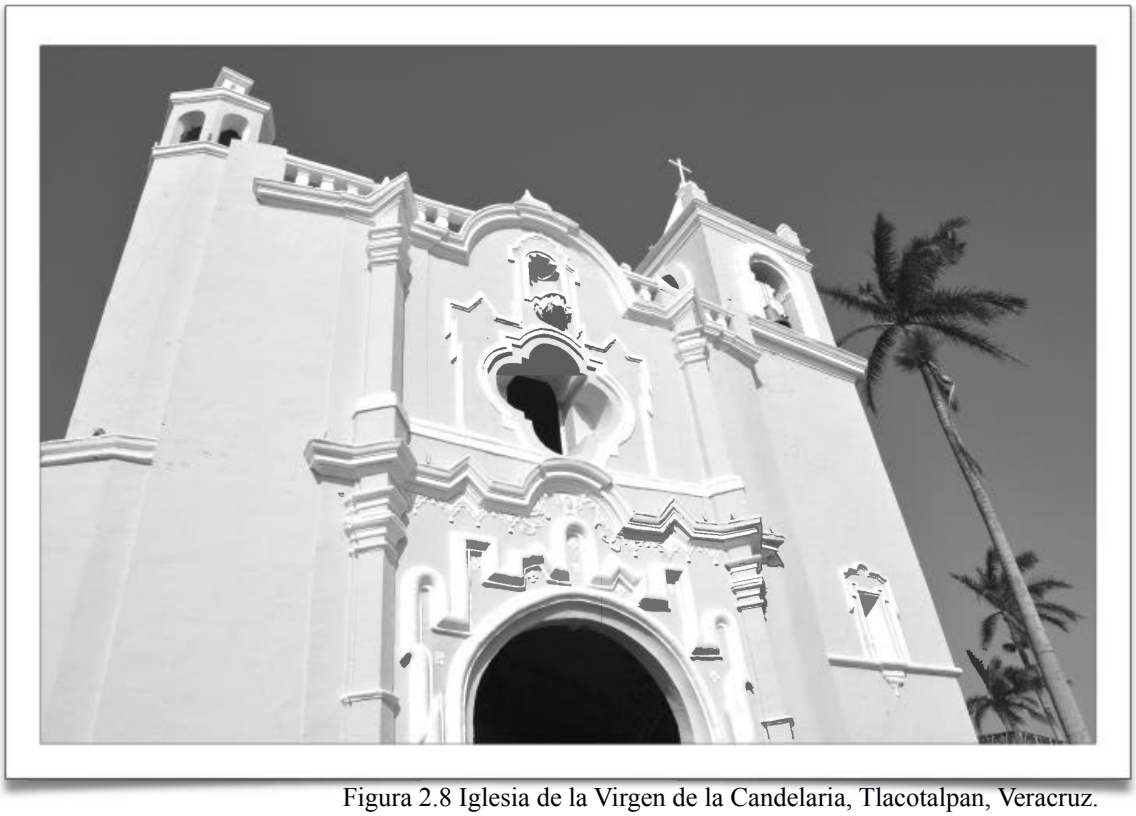


Figura 2.8 Iglesia de la Virgen de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013



Figura 2.9 Iglesia de San Miguelito, Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013



Figura 2.10 Iglesia de San Cristóbal, Tlacotalpan.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2015.

2.3.6 Tlacotalpan, pasa el tiempo

Verano, en el medio día el pueblo en completa calma. En el centro, uno que otro local está abierto. Una tienda vende nieves, aguas, *sabritas* y algunas bebidas refrescantes. Con puertas abiertas, como bostezando, la cantina de Tobías, la de Luis Medina y la tienda de artesanías se miran desiertas. Todos los demás negocios están cerrados, volverán al *trajín* hasta pasada la siesta, alrededor de las cuatro o cinco de la tarde, cuando se anuncie la puesta del sol, el fresco y se desvanezca *la calor*.

Las dos iglesias que se disputan el parque central, abren sus puertas en espera de las beatas y los turistas. A una cuadra del zócalo, en el muelle, uno puede pasear a la orilla del río, por ahí se llega al embarcadero donde los *lancheros* ofrecen a los visitantes el servicio de paseo por el río. La travesía consiste en navegar unos veinte minutos río arriba, hacia Cosamaloapan, no más allá de la *curvita,* más o menos donde terminan los terrenos urbanos, pasando el rancho de don Paleto y donde comienza la carretera federal que lleva a Amatitlán y a Cosamaloapan, a los ingenios cañeros y los llanos de Isla, caña, piña, trasiego de ganado, petróleo robado y marihuana, cárceles y cementerios clandestinos. Cuando se toma el paseo por el río uno sube a una pequeña embarcación y admira el colorido del pueblo visto desde el río, pareciera entonces que el tiempo se detiene para dejarnos admirar la belleza de un pueblo tropical, de sus casas, de sus palmeras, de su gente. Como el ánimo que dejan las descripciones líricas de Bernal.

De regreso al embarcadero se puede optar por comer en uno de los restaurantes asentados a la orilla del río, que ofrecen mariscos, pescado y carne de la región, guisos y manjares aderezados con acuyo y una vista espectacular. Por el río se pone el sol, se duerme el pantano. Para el postre existen múltiples posibilidades: 1) variados sabores y colores de los deliciosos dulces caseros confeccionados con leche entera, los hay de limón, de canela, de *pepita*, de coco, de almendra y *naturales*; 2) las *masa fina*; 3)los *mostachones*; 4) los *raspados*; 5) y para el buen fumador los puros de los Tluxtlas con un toro de jobo y café.

De la plaza principal, subiendo paralela al río, se encuentra la calle de los potentados de Tlacotalpan, la de los ricos, con grandes caserones y portales que se van siguiendo uno tras otro, los embarcaderos se pueden observar desde río meciendo los yates al compás de las olas.

Tlacotalpan recibe con los brazos abiertos al turista, al visitante, a los viajeros, a los extranjeros, a los lugareños, a cualquier persona que transite por el pueblo, ya sea de paso, de visita o de excursión. Es un pueblo tropical que permanece, en vilo a veces, fiesta y son en la margen derecha del *Río de las Mariposas*.

Capítulo 3. El *Son* Jarocho y el Fandango

3.1 *Son* en México

Vibra y suena la madera
y en el aire se hace voz.
Cuerda y cuero cantan dos,
cada cuál a su manera.
Son coplas y peteneras,
historias de la pasión,
música del corazón:
arpa, requinto, jaranas,
tablas envueltas en llamas,
tarima y verso del son.[1]

Objetivo: Caracterizar el son jarocho (como son mexicano, su dotación instrumental), y el contexto de su performance comunitario.

El territorio del *son* como práctica musical en México, es muy extenso. En todo el país, de norte a sur, se encuentran variantes de esta música denominada *son.* Este término refiere a una serie de músicas que surgieron en el país durante la colonia española.

Navíos y tripulaciones provenientes del viejo mundo, trajeron consigo costumbres, lenguas, formas de ver y nombrar el mundo. También sus contradicciones y prácticas sociales y culturales, entre ellas claro, la música. Diríamos mejor, una serie de prácticas musicales construidas a partir de su historia y que eran ya, una amalgama de influencias árabes, africanas y europeas, asimiladas de distintas maneras por las diversas clases y estamentos sociales. Vale decir, no era la misma música ni la misma práctica musical de la nobleza, la que ponían en juego los marineros, ni los amos blancos o los esclavos negros. Lo mismo es posible decir de los instrumentos, las afinaciones, la lírica de las canciones y los bailes. Todo este conjunto de prácticas encontró, en tierra insular y más tarde en tierra firme, desconocidos aires, formas de interpretación y musicalidades desde las costas hasta tierra adentro. Al ritmo del enfrentamiento y de los intercambios, nuevas prácticas musicales fueron construyéndose para dar origen a las prácticas musicales locales, las de este lado del mundo, América.

---

[1] Décima escrita por Jaime Cruz.

El término *son*, se ha utilizado aproximadamente desde el siglo XVI y ha sido investigado por varios autores en diversas fuentes.[2] Para Thomas Stanford en el texto *Son en México*, el origen del término se remonta al siglo XV, aunque no especifica más sobre la fuente de información.

> El uso de término *son* data por lo menos del siglo XVI. Gaspar Sanz "Guitarra española" 1674 utiliza el término de manera intercambiable con danza y sonada, encontrándose el último término también en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias Horozco, en ausencia del término *son*.
>
> La palabra *son* se deriva etimológicamente del latín *sonus,* si bien su significado difiere en un matiz del equivalente latino. El *Diccionario de autoridades* de la Real Academia de la Lengua (1726-1739), que consulta extensivamente autoridades de los siglos XV y XVI da la siguiente definición:
>
> "Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído especialmente el que se hace con arte, o música". La misma fuente da 'tañido' como equivalente español del latín *sonus.*
>
> "El *son* particular que se toca en cualquier instrumento' de lo cual se puede concluir que, como una forma musical, el *son* debe ser acompañado por instrumentos musicales".[3]

Estas músicas, estos "ruidos concertados", se condensan como géneros musicales, con dotaciones instrumentales y formas de ejecución particulares y terminan llamándose *sones*. Durante los siglos XVII y el XVIII los *sones de la tierra*[4] adquieren características propias, lo que da como resultado una inmensa variedad de músicas locales.

> Así, el siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular. Pero ya para finales del XVIII las regiones fueron adquiriendo poco a poco su identidad y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas, de

---

[2] *Fuentes y autores que han hablado del son.*

[3] Stanford, Thomas. *El son Mexicano*. SEP 80. México: FCE, 1984, p.7.

[4] Durante la segunda mitad del siglo XVIII la administración colonial se refería a los géneros regionales ya decantados, como *sones de la tierra,* para hacer una distinción de la música proveniente de España.

> separación contextual a todo los niveles, un movimiento que indicaba la emergencia de fuerzas inéditas en la sociedad borbónica de la época, pero que estaba determinado por una transformación relevante de las identidades culturales.[5]

Paulatinamente, las diferentes variantes de *son,* se van definiendo en un tronco común de singularidades compartidas, por ejemplo: la temática de los *sones*, el nombre de los mismos, el baile zapateado sobre una tarima, las dotaciones instrumentales -en su mayoría cordófonos- , algunas percusiones y la lírica.

Para hablar de estas variantes de música de *son* de México me referiré a ellas como *son mexicano*[6]. Estas prácticas de *son mexicano* se van moldeando con la intervención de varias culturas: indígena, española, árabe y africana. Con respecto a lo anterior, Arturo Chamorro refiere lo siguiente:

> El mundo novohispano nos hereda una nueva visión instrumental y práctica percusiva que viene a incorporarse y enriquecer la tradición musical indígena ya existente. Se parte aquí de todo un proceso cultural genético, en el que intervinieron a partir del contacto con el mundo europeo, los aportes de dos cadenas: la tradición española, enriquecida por la presencia de nuevos elementos culturales, tales como los africanos, que aportan los esclavos negros y los árabes sincretizados en España de donde heredamos usos, modelos y funciones de cierto tipo de percusiones como los atabales y algunos idiófonos.[7]

En cada variante de *son*, las características anteriores se van diferenciando para formar una música propia de cada región. Me parece importante subrayar que la lírica, por ejemplo, se arraiga en el contexto local. En este sentido habla sobre la historia local, las pequeñas actividades económicas, los oficios locales como el

---

[5] García de León , Antonio. *El Fandango*. *El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Veracruzano de Cultura, 2006, p. 14

[6] Thomas Stanford propone en su texto *Son en México* el término de *son mexicano* para englobar en un sólo estrato todas las prácticas musicales de *son* del país. Aunque en este breve texto Stanford habla de manera muy general sobre estas prácticas musicales, me parece pertinente el uso de este término en este capítulo.

[7] Chamorro Escalante, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: COLMICH, 1984 p.46

trabajo de la madera, el campo, la pesca, etcétera. De igual manera, describe el contexto físico en el que se vive. Las estrofas o coplas hablan sobre la flora y la fauna, el río, el mar, el monte. Finalmente, a la lírica en su construcción poética le corresponde relatar la vida humana: la fortuna, el amor, el odio, la venganza, la esperanza, la desventura, etcétera. Al paso del tiempo y a merced de los intercambios de mercancías e ideas, también los versos van y vienen, se comparten de *son* a *son*, de lugar en lugar sin que dejen de generarse desde lo local.

Las dotaciones instrumentales, integradas en su mayoría por cordófonos que derivan de la guitarra barroca española e italiana, adquieren morfologías y organologías distintas, aunque comparten las técnicas de ejecución -*mánicos*[8]-*;* dotaciones instrumentales; coplas y el nombre de algunos sones. Rosa Virginia Sánchez, con respecto a este punto, refiere lo siguiente:

> Cada una de estas expresiones locales denota singularidades importantes no sólo en cuanto al estilo de interpretación y la dotación instrumental, sino también en relación al repertorio, ritmo, el tipo de estrofas cantadas, la estructura literario-musical, así como tonalidades, tipos de afinación y círculos armónicos utilizados.[9]

En cada lugar, los sones adquieren rasgos particulares que los hacen distintos de una región a otra, estas manifestaciones, inclusive, se dan de manera interna entre subregiones. Aunque en un primer momento pudiera parecer lo mismo el *son El Pájaro Cú* escuchado en Santiago Tuxtla que el que se puede disfrutar en Tlacotalpan, cada ejecución tendrá sus peculiaridades cuando se viven de cerca. Sí, es lo mismo pero no es igual, como diría la conseja popular.

Vale la pena recordar otro rasgo importante, los *sones* en México tienen un origen, una raíz en común que surge de la transculturación ocurrida durante la colonia española entre los habitantes indígenas locales, los peninsulares cargados de herencia cultural árabe de siete siglos, la población negra llegada del África Occidental y la

---

[8] Una forma de tañir los instrumentos cordófonos a través del rasgueo.

[9] Sánchez García, Rosa Virgina. Hacia una tipología del son en México. En *Acta Poética* vol. 26 (primavera-otoño) México: UNAM, 2005 p. 402

gente que venía del Caribe con una cultura enriquecida en el proceso de transculturación propio de la región insular. Sin embargo, no me detendré en esta descripción puesto que estos intercambios culturales, ya han sido documentados con maestría por Antonio García de León en el artículo *El caribe afroandaluz*[10] y en los libros *El mar de los deseos*[11] y *El Fandango*. *El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, y por Gonzalo Aguirre Beltrán en *La Población Negra de México*[12].

Hoy día, cada región es diferente en cuanto a fenotipos, características geográficas, físicas y económicas. De tal suerte que, las variantes de *son* en el país, ya han adquirido personalidad y carácter propios.

El *son mexicano*, en sus diversas expresiones, comparte su historia de ser una manifestación popular transmitida por generaciones a través de la tradición oral, si bien para cada época y lugar las formas específicas de esta transmisión van cambiando. Compartido también es el uso de una tarima de percusión donde se zapatea, aunque la tarima de cada son y aún de cada lugar o subregión sea organológica y morfológicamente diferente, con rasgos característicos y particulares. Ni que decir de los pasos, los *mudanceos*, los escobillados y las coreografías que cambian a partir del pueblo que las aprehende y las ejecuta, dotando de estilo propio a a cada región, a cada pueblo, acaso a cada comunidad.

Por ejemplo, el zapateado jarocho en contraste con el zapateado del *son* de mariachi es completamente diferente, desde la postura del cuerpo, la ejecución de los pasos, la danza sobre el tablado y el tablado en sí, como lo ilustran las siguientes imágenes.

---

[10] García de León, Antonio. El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular. En *La Jornada Semanal* (Enero 12, 1992) p. 27-33

[11] García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto.* México: Siglo XXI, 2002

[12] Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984)

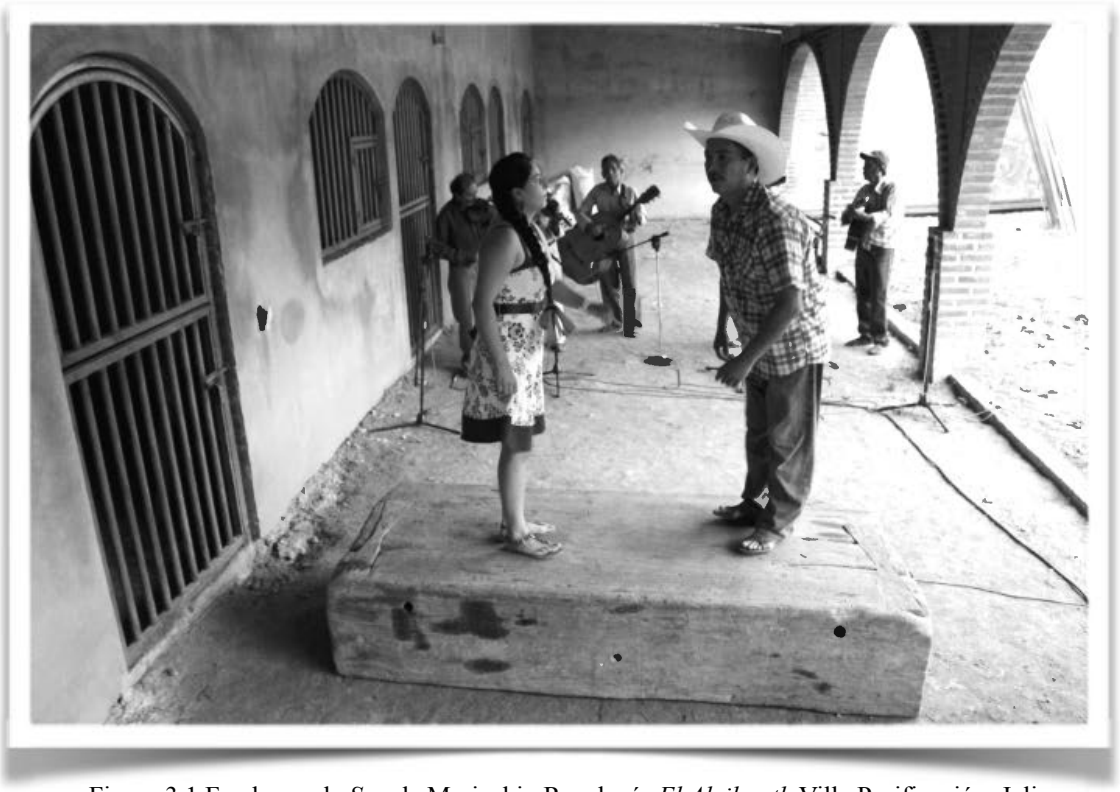


Figura 3.1 Fandango de *Son* de Mariachi, Ranchería *El Alcihuatl*, Villa Purificación, Jalisco.
Foto: Yuliana Guadalupe Ibarra, 2013.



Figura 3.2 Fandango Jarocho, Tlacotalpan, Veracruz
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.

3.2 *Son* jarocho

Soy jarocho y considero
que vale más el fulgor
romántico del amor
que la fuerza del dinero.
Rogando tener primero,
los que pretenden tener,
guardan hasta un alfiler,
mil tesoros relucientes
y yo guardo solamente
el amor de una mujer.

El *son jarocho* se hermana con otras músicas ternarias tanto del Caribe insular como del Caribe continental. Similitudes y diferencias de las músicas caribeñas con el *son jarocho* han sido documentadas previamente por García de León en *El mar de los deseos*[13], *Fandango el ritual jarocho a través de los siglos*[14] y por Zolia Gómez y Victoria Eli en *Música latinoamericana y caribeña.*[15]

En sus textos los autores aludidos refieren cómo llegaron a la Nueva España y al Caribe, desde la época colonial, las melodías de la Península Ibérica. Y cómo las diferentes expresiones sonoras y performativas se fueron decantando para formar músicas con características propias. García de León consigna, a propósito de los intercambios que se produjeron en el siglo XIX, lo siguiente:

> En la efervescencia de la época [siglo XIX], los antiguos corrales de comedias, que se remontan a los inicios de la vida colonial, se transforman en coliseos y teatros, a los que llegaron las compañías gaditanas, que habían establecido el circuito de cantarinas, actores y cómicos bufos cuyos itinerarios seguían la ruta de Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe: las danzas y chungas andaluzas, los minuetes, las cotradanzas caribeñas, los puntos y habaneras, el teatro bufo, etcétera. Sus influencias se mezclaron aquí con los *sones de la tierra*, y alimentaron la vieja tradición de la tonadilla estética, que hasta ahora está encallada en muchos de los estribillos y motivos del son, desde Nuevo México hasta Yucatán.[16]

---

[13] Op. Cit. García de León, 2002

[14] Op. Cit. García de León, 2006

[15] Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña.* La Habana: Pueblo y Educación, 1995

[16] Op. Cit. García de León, 2006 p.16

El *son jarocho*, se comienza a definir a principios del siglo XVIII y para la segunda mitad del siglo se encuentra consolidado como una expresión identitaria de una colectividad formada por criollos, mestizos, negros y mulatos. Este *son* tiene características particulares que lo distinguen de otras prácticas musicales. En este sentido, García de León ha detallado y escrito sobre la historia del fandango jarocho en el libro *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos.*[17] En el texto antes mencionado, el autor documenta y realiza una cronología de las transformaciones que sufre esta expresión musical a partir del contexto en el transcurrir de los siglos. Identifica etapas cronológicas tanto de su forma de ejecución como de la fiesta llamada *fandango*. Documenta la práctica de esta música como una expresión sociocultural de los pueblos sotaventinos en distintas épocas de su historia.

La imposición religiosa, la opresión y el abuso - casi hasta la extinción - de los sectores dominantes sobre los pueblos originarios desde el término de la guerra de conquista hasta la actualidad, los procesos de exclusión y discriminación racial, económica y social, han sido el lugar donde nacen, con otras expresiones de carácter popular, las músicas locales que dan identidad y cohesión a los pueblos del sur de Veracruz. El *son jarocho*, que aparece como una construcción comunitaria no solamente musical, sino de carácter social, una fiesta, encuentra su sitio entre las clases menos favorecidas del conjunto social:

> …los aires y cantares jarochos se fueron depositando en una nueva capa social de la sociedad colonial de esta región, en un estrato perfectamente delimitado por tradiciones muy antiguas y por una condición rural que era precisamente la principal depositaria del mestizaje, única en la singularidad regional costeña: familias que descendían de los primeros beneficiados con las mercedes ganaderas, que se habían mezclado con los indios, otras que provenían del exterior por las rutas de los arrieros; o bien negros y mulatos libertos que le daban al grupo social color necesario.[18]

---

[17] Op. Cit. García de León, 2006.

[18] Op. Cit. García de León, 2006 p.19

En el mismo tenor, Zoila Gómez y Victoria Elí en *Música Latinoamericana y Caribeña*[19] aluden a las guerras de independencias y la conformación de naciones en América Latina como procesos que asignan lugar y signo a las músicas del pueblo:

> […] las flamantes independencias, extendieron su trazo a la tajante división entre los detentadores del poder y las masas populares, y es realmente a partir de este momento que, en América Latina, puede hablarse de una diferenciación entre música culta y popular: la primera, a cargo de la burguesía en ascenso que recién había tomado las riendas, y que libera a esta manifestación artística del control casi exclusivo ejercido por la iglesia; la segunda, en la consolidación de las especies que hasta entonces habían quedado en el domino genérico de "lo folklórico" y que ahora, debido a su especial proyección, asumen caracteres de popularidad profesional, tanto en lo bailable como en lo cantable. Por tanto, el desarrollo de la música latinoamericana no puede verse solo a través de las funciones que esta desempeña, sino bajo el prisma de la división clasista. [20]

Alfredo Delgado refiere en el artículo *El fandango como elemento identitario sotaventino durante la Intervención y las luchas agrarias*[21] la microhistoria

---

[19] Un trabajo exhaustivo y ambicioso, pues su objetivo es abarcar todas la músicas de América Latina y el Caribe para condensarlas en una clasificación de géneros musicales que se nombra *complejos musicales.* En términos generales el objetivo se cumplió con creces, pero al acercarse a la música local de una comunidad, como es el caso del *son jarocho*, "complejos musicales" no es una categoría suficiente para la clasificación de este tipo de variantes musicales.

[20] Op. Cit. Gómez, 1995 p.103

[21] Delgado, Alfredo, El fandango como elemento sotaventino durante la revolución y sus luchas agrarias, en *Las Músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México: CONACULTA, 2011.

sotaventina de la época del Porfiriato y las sublevaciones posteriores.[22] En este texto, el autor expone la hipótesis de que el son jarocho cumple -en Sotavento- la misma función social que el corrido en el norte del país. Porque el *son* informa, relata y mantiene vigentes, a través de su versada -su lírica-, la memoria colectiva de un pueblo narrando las aventuras, pesares y angustias, injusticias, hechos históricos pasados y presentes, costumbres, mitología, cosmogonía, creencias e inquietudes de un pueblo y de sus personajes célebres.

Delgado justifica esta idea mostrando una serie de versos que tratan sobre las luchas agrarias y el movimiento revolucionario de 1910, que fueron escritos durante esos años y tomados de documentos de la época. Éstos y otro más se siguieron cantando, a veces perdiendo su significado o el contexto en que se cantaron. Sin embargo, hacen posible que la historia permanezca vigente en la memoria colectiva del pueblo jarocho hasta nuestros días. [23]

Si te pegan el ¿quién vive?
contéstales con honor:
¡yo soy mexicano libre!
y nunca he sido traidor.

Siempre respeto merecen
los dictados de la historia.
Hay derrotas que enaltecen
y triunfos sin luz ni gloria.

---

[22] En el libro *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución,* los autores Gonzalo Camacho y Arturo Chamorro, mencionan la importancia de la música popular como un agente de cambio social, al hacer hincapié en la relevancia de los géneros locales populares durante procesos históricos de tensión social en especial en el campo mexicano. Además, ambos autores refieren la imaginación creatividad inmersa en la lírica popular, pues dicha poesía se vuelve el reflejo de la historia local y propia.

Camacho, Gonzalo. Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México: CONCACULTA, 2011 pp. 43-62

Chamorro, Jorge Arturo. El triunfo de Leco: un himno de la cultura purhépecha. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México: CONCACULTA, 2011 pp. 173-188

[23] Los versos utilizados en el ejemplo se corresponden a diferentes guerras agrarias.

A la leva, leva, leva
a la leva yo no iré,
que si me voy con la leva
de cobarde pasaré.

Aquí están mis carabinas
con fornitura plateada,
si usted piensa fusilarme
soy hombre y no digo nada.[24]

Para el caso del *son mexicano*, habría que añadir la característica de que se trata no solamente de una música, sino de una práctica de carácter comunitario que se construye y se vive, se desarrolla, en el vínculo que tiene con la fiesta; entendida como la celebración del encuentro y participación de la comunidad, bien sea en una efeméride o en el hecho simple de la convivencia. Por ello, es preciso y al punto, el dicho popular que dice: *no hay fandango sin tarima*. Y el fandango es la fiesta jarocha, porque es alrededor de la tarima que cobra vida y relevancia la comunión del pueblo.

La función social de las músicas locales, más allá de lo lúdico y festivo, es mantener la cohesión identitaria de una cultura a través de las expresiones sonoras, la poesía y el *performance* locales que se manifiestan y se exhiben a profundidad mediante los códigos culturales de una colectividad. Que al mismo tiempo funge como válvula de escape y permite la expresión sonora y corporal de un pueblo mediante el baile, el canto y el convite.

3.2.1 El gentilicio *jarocho*

Un apunte más que permite darle apellido al *son* del Sotavento veracruzano. Sobre el gentilicio *jarocho*, Alfredo Delgado[25], refiere la tesis del antropólogo Fernando Winfiel quien describe que durante la Colonia Española el término se empleó para nombrar una herramienta llamada *jarocha* o *garrocha,* instrumento utilizado por los

[24] Versos de Dominio Público.

[25] Delgado, Alfredo, Los Negros del sur, en *Son del Sur,* No. 1, Jáltipan, 1995, pp. 27-32

negros del sur de Veracruz para pastorear el ganado. Más tarde, *jarocho* se utiliza de forma peyorativa para nombrar a cualquier persona de rasgos negroides en el Sotavento.

Con el devenir de los siglos, la palabra *jarocho* sufrió un proceso de resignificación. Y en lo que a la música y el fandango jarocho se refiere, podemos recordar a Alan Lotman[26] quién sugiere que las formas artísticas pierden vigencia y se retoman, gracias a la memoria colectiva, durante una época distinta, en cuanto contexto y temporalidad, de manera que estos conceptos se resignifican.

Hace no mucho tiempo, treinta o treinta y cinco años atrás, cuando la música campesina del Sotavento era considerada una práctica anticuada, humilde, poco atractiva para los jóvenes y distante de las clases medias urbanas. Ser músico jarocho era poco apreciado y se asociaba con el músico de cantina, de marisquería o en el mejor de los casos, con el ballet folklórico. Con el proceso de revitalización del *son jarocho* iniciado con la conformación y el trabajo de promoción de *Mono Blanco*, el *son jarocho* ha encontrado un espacio de valorización distinto. La resignificación del término *jarocho* provoca que, hoy día, los sotaventinos se denominen a sí mismos con orgullo *jarochos* y sean los propios ejecutantes de *son*, quienes con orgullo le llamen al *son* de la región de Sotavento: *son jarocho*.

3.2.2 Los sones

El *son jarocho* se divide en dos grandes categorías: *sones de pareja* y *sones de a montón* o *de montón*. Los primeros tienen la particularidad de bailarse por una sola pareja de hombre y mujer. Hay sus excepciones, por ejemplo, en la *Cuenca Baja del Papaloapan* el *son de pareja* conocido como "*El Colás*" se baila de "a cuatro" mujeres y un hombre al centro, pero en los *Los Tuxtlas* y en el *Sur de Veracruz* se baila por una sola pareja de hombre y mujer. Quién impone estos usos y costumbres

[26] Consultar: Lotman, Iuri, La memoria de la cultura, en *Semiósfera II*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
Lotman, Iuri, La memoria a la luz de la culturología, en *Semiósfera I,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

es la propia colectividad. Los *sones* de pareja se ejecutan en compás de $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ y $^{6}/_{8}$. Por otra parte, los *sones de a montón* o *de montón*, son llamados así porque se bailan por parejas de mujeres y/o de niños y se ejecutan en compás de $^{6}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$.

De manera local los sones jarochos se categorizan como *sones de madrugada*[27] y *sones bravos*[28]. Los primeros se cantan en la madrugada y tienen un tempo *andante* entre *adagio* y *moderato,* estos sones se utilizan más que nada para cantar y si acaso se bailan se hace con un *tempo* más lento. Los llamados *sones bravos*, se bailan a contratiempo o contraritmo como lo explica Rolando Pérez en el libro *La música afromestiza mexicana*[29]. En estos *sones* los bailadores encuentran ocasión de mostrar su destreza al zapatear y marcar polirritmos con los pies, hacer lucimiento de sus pasos adornados, sus escobillados y sus coreografías.

En la siguiente tabla se muestra una clasificación de los *sones jarochos.* Para agruparlos se utilizaron dos criterios de clasificación, el primero se refiere a la forma en que se bailan y aquí existen dos categorías: *sones de a montón* y *sones de pareja*. El segundo, se refiere al modo en que se tocan: modo mayor y modo menor. La intención de esta tabla es mostrar el amplio repertorio del *son jarocho*.

SONES JAROCHOS			
Sones de a montón		*Sones de pareja*	
MODO MAYOR	MODO MENOR	MODO MAYOR	MODO MENOR
El siquisirí	La lloroncita*	La bamba	La gallina
El balajú	La piña	El ahualulco	La calabaza
La María Terolerolé o El Chocolate	La morena*	El colás	La Caña

[27] Anexo X Pista X *El Pájaro Carpintero*, grabación de campo.

[28] **Sones de madrugada:** término *émic* que se utiliza para referirse a ciertos *sones* que se ejecutan una vez que la algarabía del fandango ha diminuido. Estos intermedios sirven para relajarse, compartir, y cantar versos románticos en la madrugada en sones como *El Gallo*, *La Guanábana*, *Las Olas del Mar*, *La Petenera*, etcétera.

[29] Pérez Fernández Rolando. *La música afromestiza mexicana.* México: UV, 1990.

SONES JAROCHOS			
El valedor	La petenera*	El toro zacamandú	
La manta	Las olas del mar*	El zapateado	
La sarna	El huarfanito	El chuchumbé	
La indita	El canelo	El aguacero	
La guacamaya	Los pollos	El buscapiés	
La tuza	El camotal	El aguanieve	
La María Chuchena	La guanábana	El guapo	
La María Cirila o El piojo	Los chiles verdes*	El borracho	
El pájaro Cú	El fandanguito	El jarabe loco	
El gallo	El coco	Los panaderos****	
El gavilancito	Los juiles	El torito	
El Pájaro Carpintero	El cascabel*	La iguana	
El coconito	La candela*	El sapo	
El cupido **	El cupido**		
El palomo	Las poblanas		
El borreguito	El perro		
El conejo	La carretera*		
El señor Presidente			
El lelito			
El trompito			
Los negritos			
El borracho			
El Celoso			
El capotín			
El curripití			
El butaquito			
Los arrieros			
La culebra			
La brujita			
La habenera			
Los enanos***			
La pepesca +			

SONES JAROCHOS
+ Este son comienza en modo menor y cambia a menor durante el estribillo. *Sones *menoreados* **Sones que se pueden tocar en modo mayor o menor ***Este *son* mixto que se baila por adultos y niños. ****Este *son* se utiliza para invitar a bailar a la gente, es un son mixto ya que se tocan fragmentos de varios sones que pueden ser de a montón o de pareja y se van alternando hasta que termina el *son*. El son *Las Limas* o *Las Pascuas* es un son que se toca en diciembre, no se baila.

Figura 3.3. Tabla clasificación de *sones* jarochos

Es preciso mencionar que los criterios de clasificación utilizados para agrupar los *sones jarochos,* en la tabla anterior, no son suficientes para abarcar todo el repertorio. Existen varias excepciones, pero considero que estos criterios cumplen la función de categorizar la mayoría de los *sones* de manera sencilla, sin confusión. Las excepciones a las que me refiero son las siguientes:

1) *La Pepesca* es un *son* que comienza en modo mayor, pero en el estribillo cambia a modo menor.
2) A los *sones* marcados con un asterisco (*) se les llama *menoreados* porque cambian en determinado momento de su ejecución de una escala en modo mayor a la escala del relativo menor natural.[30] Por ejemplo, de *Do Mayor* a *La Menor*.
3) Los *sones* marcados con dos asteriscos (**) se pueden tocar en ambos modos *Mayor* y *Menor* y siguen conservando el mismo nombre. Por ejemplo, *El Cupido* se puede tocar en modo menor o modo mayor.
4) Los *sones* marcados con tres asteriscos (***) son *sones* mixtos que pueden bailar parejas de niños y/o mujeres. Por ejemplo, el *son Los Enanos*.
5) El *son* marcado con cuatro asteriscos (****), *Los Panaderos,* se utiliza en fandangos para invitar a bailar a la gente que está de espectador. El protocolo de este *son* es muy particular, se podría decir que se compone de dos partes **A** y **B**. En la parte **A** se ejecuta el *son Los Panaderos* y en la parte **B** se ejecuta un *son*

[30] Aunque en la actualidad por lo regular se utilizan escalas armónicas menores. Gerónimo Baqueiro Foster llama sones menoreados a los *sones* que cambiaban de escala mayor a escala menor natural, y consigna este hecho en 1942 en el artículo *El Huapango*.
Baqueiro Foster, Gerónimo. El Huapango. En *Historia y Fandango. Textos sobre el son y la cultura jarocha (1845-1946)*. Irene Vázquez Valle (comp.) México: CONACULTA, 2012.

que puede ser "*de a montón* o *de pareja"*. Después de la parte **B** se regresa a la parte **A**. Al comienzo del *son* se debe subir a bailar una mujer que invitará a alguien más a bailar, si es un *son de montón* el que se ejecuta, buscará a una mujer; si es *son de pareja* buscará a un hombre. El invitado(a) queda en la tarima en espera del momento de buscar a la próxima pareja.

6) El *son El Colás* se baila como *son de pareja* y como *son de a cuatro*, es decir, dos parejas de mujeres y un hombre en medio.
7) El *son Las Limas* o *Las Pascuas* es un *son* que se toca en diciembre, pero no se baila.

Para el participante de un fandango es importante conocer la estructura de los *sones*, ya que de esa estructura depende el protocolo de participación. Es decir, de cómo se estructura el *son*, depende el momento en que se comienza a tocar, cuando se termina el *son*, en qué momento es posible realizar la ***remuda***,[31] cuál es el momento para cantar, etcétera.

En términos musicales, la estructura armónica del *son* se compone de círculos armónicos entre la tónica y dominante con séptima, utilizando como adorno o descante la subdominante. Este círculo armónico se utiliza tanto en tono mayor como menor. Los compases que se toca en cada acorde varían y dependen de cada *son*. De manera local a cada círculo armónico se le denomina *vuelta.*

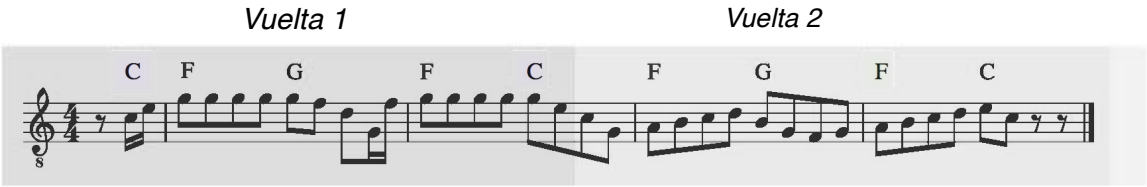


Figura 3.4. Ejemplo de *vuelta* armónica y melodía del son *El Ahualulco*.

[31] **Remudar:** en términos locales se refiere a "bajar de la tarima a una pareja". Es decir, después de que una pareja ha bailado uno o más versos, en el interludio musical, es posible cambiar a esas bailadoras(es). Se puede *remudar* a una persona o más.

En la figura anterior se ejemplifica una *vuelta* armónica que comienza en anacruza en el primer C y termina en el siguiente C. En la gráfica se observa la transcripción de dos *vueltas* armónicas y la melodía es del *son El Ahualulco* que realiza el requinto ejecutado por Julio Corro. Tanto la tónica como la dominante son los acordes principales de la armonía, el cuarto grado es una nota de adorno e inclusive se pueden hacer más repeticiones de la subdominante en el lapso entre el primer y el quinto grado. En este punto cabe mencionar que los *sones* terminan donde comienzan, es decir, si comienzan en la tónica terminan en la tónica, si comienzan en la dominante como el caso de los *sones El Siquisirí* o *La Bamba*, terminan en la dominante.

En esta transcripción de *El Ahualulco,* el versador comienza a cantar al inicio de cada *vuelta*:

C **G**
Bonito es el Papaloapan
C
corre el agua sin parar.
G
Corre el agua sin parar
C
bonito es el Papaloapan.

Nótese que se repite el verso completo.

G
No debemos olvidar
C
también el San Juan Michapan
G
trajo versos que cantar
C
del sur hasta Tlacotalpan.

Nótese que se repite el verso completo.

El pregonero termina el verso completo después de tres *vueltas*. El juego con la voz en diversos fraseos se puede desplazar a los largo de los ciclos armónicos, siempre y cuando termine a tiempo.

En la gran mayoría de los *sones de a montón* el verso se contesta, es decir, una persona pregona y alguien más canta una repetición. Hay excepciones como *El Pájaro Carpintero* en que una sola persona canta todo el verso.

En los *sones de pareja* sólo una persona canta el verso, con excepción de *El Ahualulco*. En estos *sones*, al final de cada verso, se canta dos veces el estribillo. La lírica de cada una de estas coplas es diferente pero debe conservar en alguna parte el nombre del *son*, por ejemplo:[32]

Ahora vengo de llegar de ***El Ahualulco***
este son que lo pregona Juan Varela,
como dicen que lo tocan y lo bailan
los soneros cantadores de Estanzuela.

Ahora acabo de llegar de ***El Ahualulco***
de bailar este jarabe que se palpa,
como dicen que lo bailan y lo gozan
las mujeres bailadoras de Tlacotalpan.

Los versos que componen la lírica del *son* se comparten entre varias regiones de México. En el trajinar de los arrieros tierra adentro y a través de los medios electrónicos desde hace tiempo, en el ir y venir de los intercambios mercantiles y culturales, música y lírica han encontrado transformaciones, adecuaciones y nuevos domicilios.

Hoy en día, las coplas y versos se siguen intercambiando y compartiendo. Ahora, este intercambio se hace más fácil debido a la masificación del acceso a medios electrónicos como: la internet, fonogramas grabados en CD's y el intercambio de archivos en formatos digitales. Lo anterior permite tener un mayor y más fácil acceso a otras expresiones musicales e inclusive este intercambio y comunicación se da entre varias comunidades alrededor del mundo. De manera que cuando alguien canta un verso puede ser que lo haya escuchado en la radio, en un disco, en la televisión o quizá lo haya leído en la internet. De hecho, la lírica del *son* se compone con la intención, en primera instancia de satisfacer una necesidad propia, y en segunda para que la gente lo cante, lo distribuya, lo transforme y lo reconstruya.

[32] Los versos utilizados como ejemplo fueron compuestos por los integrantes del *Grupo Estanzuela*.

Los *sones* tienen la particularidad de que la versada depende del estado anímico de quienes lo interpretan y lo cantan, de lo que se festeje, lo que se conmemore, lo que inspire al versador. La lírica que se canta en el *son* -los *versos*- se improvisa la gran mayoría de las veces. Es posible sugerir -para este caso- que la improvisación no se refiere a la creación literaria de la nada, sino a la adaptación o composición de nuevas estrofas para ser cantadas siguiendo un patrón preestablecido. El arreglo de los *versos sabidos*[33] o la composición de nuevos versos depende de cada intérprete. Para ello se recurre a la memoria y a la evocación de los *versos,* los músicos tradicionales guardan en sus recuerdos muchas coplas. Realizan, a la hora de cantar, la selección de alguna copla motivados por la ocasión musical. Los *versos* se adaptan o modifican en esta búsqueda para la ocasión. En el entendido de que la ocasión musical es:

> la ocasión [musical] podría se definida como el punto de enfoque que abarca la percepción musical, el performance o la creación. La ocasión incluye a los eventos formales. [...] Como fenómeno conductual, la ocasión incluye toda la gama de performance humano y no sólo se refiere a eventos formales, sino también a eventos como conciertos y coronaciones.[34]

Los músicos o ejecutantes de *son* desarrollan la memoria como el recurso de almacenamiento de figuras musicales, patrones rítmicos, fraseos para la voz y *versos*. Dicho de otro modo, los versos se cantan al momento y al fragor del fandango.[35]

3.2.2 La Clave

La clave es un patrón rítmico que guía la música y que sirve para ensamblar los demás instrumentos musicales que se vayan sumando, así como el canto, el baile o el zapateado. Las claves rítmicas más conocida son la de *son cubano* y la de la *rumba*, que dicho sea de paso, tienen ambas una importante herencia africana.

---

[33] **Versos sabidos:** expresión para referirse a la *versada* de dominio popular.

[34] Herdon, Marcia y McLeod, Norma. *Music as culture*. Pennsylvania: Nordwood Editions, 1982, pp. 33-34.

[35] Ejemplo sonoro: Anexo CD, Registro de Audio de Trabajo de Campo, *Track's* 5-11.

La clave de son cubano se compone de dos partes: A y B, podría decirse que se pregunta y se contesta. Por ejemplo: ¿pa? ¿pa? ¿pa? pa, pa.

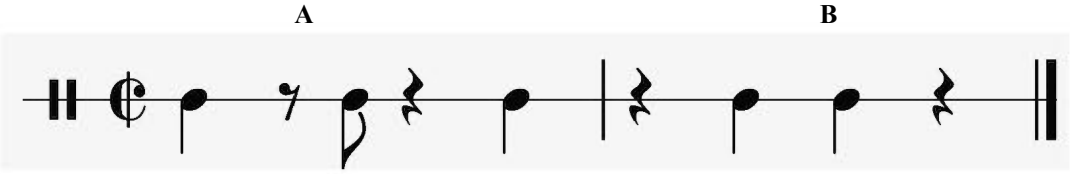


Figura 3.5 Clave de *son*

La clave en el caso del *son jarocho* es un ritmo compuesto por pulsos de 2 y de 3. Estos pulsos se ejecutan al mismo tiempo por diferentes instrumentos musicales y con diferentes variaciones, formando así un ritmo sesquiáltero. La esencia de esta música, es un patrón rítmico que guía a toda la dotación, el fluir del canto, además todos los juegos polirrítmicos, contrarritmos y un esquema métrico que puede variar y alternar de manera divisiva o aditiva, como lo menciona Rolando Pérez:

> Los rasgos africanos presentes en la música mestiza mexicana son, en primer lugar, la presencia de numerosos patrones rítmicos y esquemas métricos, tanto divisivos como aditivos, entre los que sobresale el denominado patrón estándar, indicio inequívoco del atavismo musical africano; en segundo lugar, el empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternarios (tres en total) que al superponerse entre sí o a esquemas métricos aditivos crean el efecto denominado contrarritmo, y, finalmente el amplio uso de lo que hemos denominado recursos africanos de variación rítmica, tal como aparecen en la música africana o en la música de América Latina más apegada a esos orígenes étnicos: la de los cultos africanos de Cuba, Brasil, Trinidad y Haití. La binarización de ciertos ritmos ternarios, aunque en ocasiones sólo parcial es otro rasgo africano que debe añadirse a los ya enumerados. Por otra parte, se conserva en algunos lugares de México la práctica africana de realizar improvisatorias en el tamboreo [o zapateado], tanto sobre la tamborita como sobre la caja de resonancia del arpa [o de otros instrumentos de cuerda como la jarana].[36]

[36] Op. Cit. Pérez Fernández, Rolando. 1990 p. 229.

En un patrón polirrítmico, la clave hace posible que a este patrón se le puedan ir incorporando y sumando otros adornos rítmicos ejecutados por los bailadores, los jaraneros y demás percusiones[37]. Es importante mencionar la intervención de la bilateralidad del cuerpo como un elemento para la interpretación de la clave. Es decir, en la ejecución intervienen ambos lados del cuerpo. En el son jarocho la tarima es el instrumento que se encarga de marcar la clave, las bailadoras marcan los patrones polirrítmicos al zapatear.

Este es un ejemplo de la clave en el son jarocho, junto con dos variaciones polirrítmicas. La clave se debe leer de la siguiente manera: con el pie izquierdo se ejecutan las notas escritas por debajo de la línea y las notas escritas arriba de la línea se percuten con el pie derecho.

[37] Anexo CD Registro de Audio en Estudio, *Track* 15.

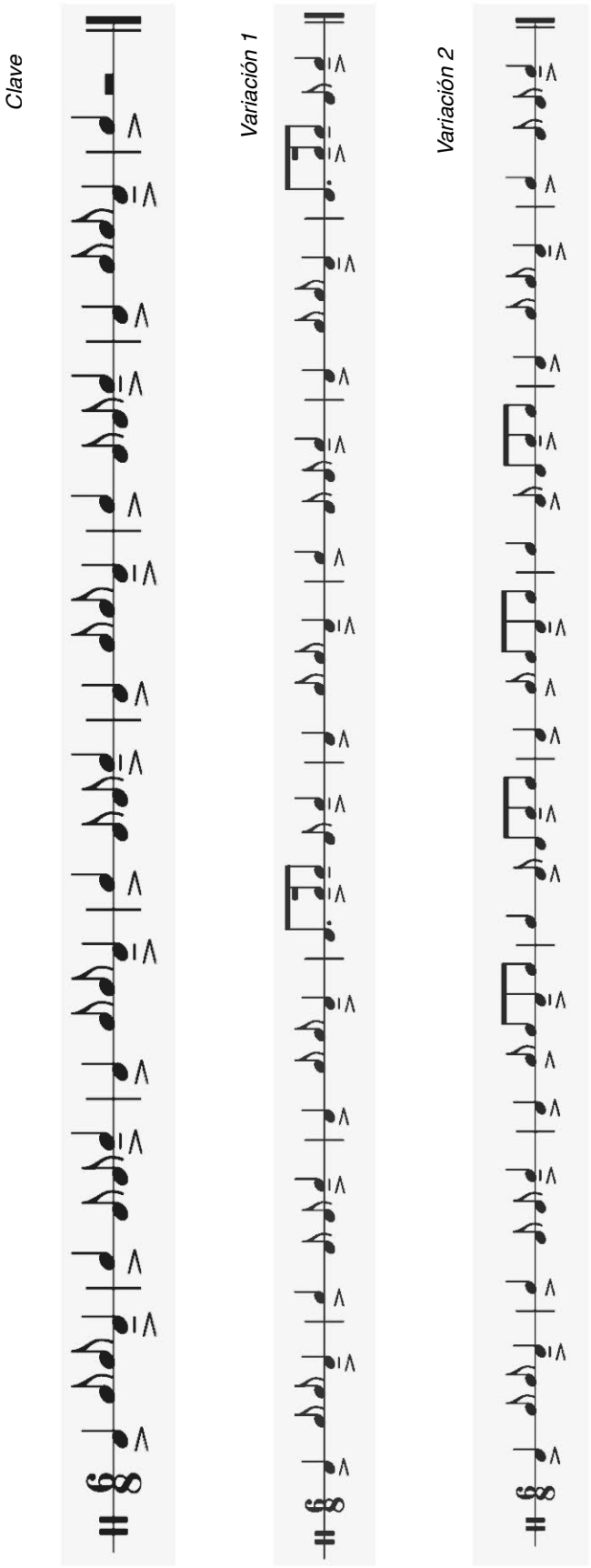


Figura 3.6 Patrones polirrítmicos de la clave del son jarocho.
Transcripción: Mariana Cruz Zuleta

La clave se tiene que sentir para poder ejecutarse, marcar los acentos y su desplazamiento, la cadencia y el ritmo. Hay que vivirla para poderla explicar, ya que en el pentagrama es imposible imprimir el sentimiento o *feeling* con el que se ejecuta de manera colectiva.

Finalmente, la clave sirve para ensamblar todos los ritmos que se ejecutan en un fandango. Esta polirritmia se va enriqueciendo en la medida en que se van añadiendo, sumando, ritmos y adornos al patrón establecido por la clave. La clave, vale decir, es la clave para entender la música y poder participar, poder sumarse a la comunidad rítmica, integrarse al grupo de ejecutantes. Desde esta perspectiva, es posible sugerir que el *son jarocho* es una música de creación y ejecución comunitaria, se ejecuta y se vive en una colectividad unida por el ritmo.

3.2.3 La dotación instrumental

Mencioné anteriormente que las dotaciones de los diferentes tipos de *son mexicano* están compuestas en su mayoría por cordófonos. Al decantarse los estilos de *son* en el país, la organología -de las dotaciones- se fue consolidando y adquiriendo características propias.

Mantle Hood en el texto *The Ethnomusicologist* sugiere entender a la **organología** como la ciencia de los instrumentos. Es decir, la ciencia que estudia la construcción, el timbre, la sonoridad, el uso y utilidad de los instrumentos musicales. Hace hincapié en el estudio del uso y utilidad que una sociedad les asigna. Hood, plantea que el estudio de esta ciencia

> debe incluir la historia y descripción de los instrumentos, sin restarle importancia a los otros aspectos como las técnicas de ejecución, la funcionalidad dentro de la música, la decoración -como formas distintivas de construcción-, y varios aspectos socioculturales".[38]

La organología, de los instrumentos que conforman la dotación del *son jarocho,* tiene

[38] Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: Mac Graw-Hill, 1971 p.124

la particularidad de que se construyen a partir de una sola pieza de madera[39]. Debido a su forma física, su afinación y manera de ejecución se puede sugerir que devienen de la vihuela y/o guitarra española del siglo XVI, esta idea la explicaré más adelante en el apartado de cordófonos.

La forma de designar a los instrumentos, en el lenguaje local o *emic,* tiene sus referentes en la cultura jarocha. Por ejemplo, el término *leona*, *leoncita*, *león* se utiliza para nombrar a los instrumentos que cumplen la función de bajo (percutido con plectro) porque a decir de los propios músicos locales este sonido grave se asemeja o recuerda el sonido que producían los jaguares en la selva al bramar. Esto se ejemplifica en el siguiente verso:

Vengo de la mera mata,
donde brama la leona.
Lo que digo no son papas [sic]
lo sostiene mi persona
porque siempre he sido reata
y no de las reventonas.

En este verso "*la tierra donde brama la leona"* se refiere al sur del Sotavento, dónde se encuentra la selva y donde habitaba antiguamente el jaguar. Esto es ejemplo, de cómo la memoria colectiva conserva estos referentes culturales: la selva y el jaguar, aunque la selva esté siendo talada y deforestada, y el jaguar se haya extinguido en el Sotavento veracruzano.

En este ejercicio de clasificación de la dotación instrumental se agruparán los instrumentos en familias de cordófonos, mismas que se estructurarán a partir de los criterios forma de ejecución y función dentro de la música. Estas familias quedarán integradas de la siguiente manera: *Familia de Jaranas*, *Familia de Guitarra de Son y Requintos*, y *Familia de Leonas.*

Debido a que este tipo de *son* se ejecuta en comunidad por una colectividad, es

[39] Flores Dorantes, Felipe y Lorenza Flores García. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas*. México: INAH, 1981 p. 15

posible que a la hora de tocar *son jarocho* haya muchas *jaranas* de diferentes tamaños y colores tímbricos tocando juntas. La colectividad de jaranas ejecutadas al mismo tiempo en polirrítmia forma ritmos en sesquiáltera junto con los demás instrumentos ensamblados por la clave rítmica.

La dotación instrumental que se integra al *son jarocho* es muy diversa. Existe una gran variedad de tamaños, acabados, coloración tímbrica y técnicas de construcción de *laudero* a *laudero*[40].

> Las características tímbricas de un sonido están determinadas por varios elementos fundamentales, a saber: sus armónicos o parciales (ordenados o desordenados); su forma de onda envolvente; las características físicas de su fuente tales como materiales, forma, tamaño, frecuencias de resonancia, y su huella espacial. La(s) frecuencia(s) de resonancia de un objeto depende(n) de sus características físicas. A estas frecuencias específicas de resonancia de cada instrumento musical se les llama "formantes" y son determinantes para su coloración tímbrica particular. […] El hecho de que las formantes se encuentren ubicadas en rangos específicos fijos determinados por el tamaño y forma de cada instrumento, es lo que provoca a su vez que un mismo instrumento tenga variaciones tímbricas más o menos evidentes entre la parte grave y la parte aguda de su diapasón. Es decir, cada instrumento musical [...] debe parte de sus características tímbricas a sus propiedades de resonancia, puesto que a partir de éstas existirá una amplificación natural y determinada de ciertas frecuencias en cada objeto, mismas que son como su huella armónica. [41]

Dicha instrumentación está compuesta en su mayoría por instrumentos de cuerda pulsada, percutida y frotada, idiófonos y membranófonos.[42]

A continuación se muestra una tabla con los criterios que utilizaré para la clasificación de los instrumentos que conforman la dotación instrumental del son jarocho. El eje rector de ésta clasificación es la técnica de ejecución. La clasificaicón

---

[40] Término *emic* utilizado para designar a la gente que construye instrumentos musicales de madera.

[41] Larson, Samuel. ¿Qué es el sonido?. En *Pensar el sonido una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México: CUEC/ UNAM, 2010 p.44

[42] La clasificación que estoy utilizando para la caracterización de los instrumentos se sustenta en la propuesta Hornbostel-Sachs.

que se utilizará se sustenta en el sistema de clasificación numérico propuesto por Hornbostel-Sachs[43] que se sustenta en la técnica de ejecución.

Categorías de clasificación				
1- ***Idiófonos*** 1.1 Instrumentos de golpe directo. 1.2 Instrumentos de punteo. 1.3 Instrumentos de frotación y raspado. 1.4 Instrumentos de vibración por simpatía.	2- ***Membranófonos*** 2.1 Instrumentos de golpe directo. 2.2 Instrumentos de frotación o fricción. 2.3 Instrumentos de sacudimiento.	3- ***Cordófonos*** 3.1 Instrumentos rasgueados. 3.2 Instrumentos pulsados. 3.3 Instrumentos frotados.	4- ***Aerófonos*** 4.1 Instrumentos soplados.	5- ***Voz Humana*** 5.1 Voz *gritada.*

Figura 3.7 Tabla de Categorías de clasificación de la dotación instrumental.

Considero pertinente, en este ejercicio de clasificación, darle lugar a la voz humana porque el estilo de cantar, en el *son jarocho* es peculiar. El canto siempre ha estado presente en el *son jarocho*, es parte indisoluble del son. Vicente T. Mendoza, en su texto sugería que el *son* es una composición popular que consta de música y letra como un binomio inseparable.

[43] Chamorro, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: COLMICH, 1984 pp. 51-66

Para el caso del *son jarocho* la emisión de la voz es " a los gritos" como lo refiere Octavio Vega, músico oriundo de Boca de San Miguel (comunidad perteneciente a la *Hoya* o *Cuenca Baja del Papalopapan*).

El son jarocho se toca en lugares abiertos, bajo una enramada o una lona, la voz de los cantadores, por tanto, se tiene que imponer -cuando se declara un verso- sobre el sonido de los instrumentos, el zapateo en la tarima y la bullanguería propia de los asistentes al fandango. Veamos, hasta el momento en que el verso se declara, los bailadores comienzan a *mundancear* sobre la tarima y los músicos tocan más *piano* para que se escuche la voz y se pueda entender lo que canta el versador. Para que se pueda contestar el verso. Es también un momento de descanso para las bailadoras.

El conocimiento profundo de la cultura les permite a los cantadores jugar con la voz, hacer fraseos melódicos, explorarla y conocer las frecuencias bajas y altas de su voz. Esto se expresa de manera popular en la versada del *son jarocho*:

Señores yo sé cantar
porque fui criado en el monte
a mí me enseñó a trovar
la calandria y el cenzontle
y el pájaro cardenal.

En otro verso se refiere también al estilo propio de cantar:

Cantar bien o cantar mal
en el campo es diferente
y delante de la gente
cantar bien o no cantar.

Ambas coplas expresan y describen de manera metafórica cómo se canta el *son*. Se hace una distinción entre la forma de cantar el *son* con otras músicas. Los cantadores de *son jarocho* -incluyendo voces masculinas y femeninas- necesitan saber a ¿Qué se le canta? ¿Por qué? ¿Cómo se estructuran los sones? ¿Cómo se improvisa? etcétera. Es quizás por esta razón, que cantantes que han estudiado una técnica de canto de ópera, o que cantan otro tipo de canciones no pueden cantar *son jarocho*, porque se

necesita un conocimiento profundo de esta cultura para poderlo cantar. Y finalmente porque los *sones* son *sones* y no canciones. No tienen una letra fija, ni un orden preestablecido para cantarse. Es música que se va improvisando y re-creando en cada momento, en cada situación, en cada ocasión.

Cuando el verso dice: *Señores yo sé cantar* el cantador está haciendo una afirmación de su sapiencia. Después en una reflexión o afirmación el texto dice: *a mí me enseñó a trovar la calandria y el cenzontle y el pájaro cardenal*, se mencionan los pájaros de la región que en el imaginario de los sotaventinos son dignos representantes de la región y además se les reconoce por su canto fino y fraseos melódicos como aves canoras.

3.3.4 Idiófonos

La tarima es un altar
donde reinas vida mía.
Cuando sales a bailar
llenas mi alma de alegría.
¡Si me llegaras a amar!
¿Dí qué cosa faltaría?[44]

1) La ***tarima*** es un idiófono compuesto, de golpe directo. Es un artefacto de madera con forma cuadrada o rectangular. Se construye con varias tablas o con una sola sobre un bastidor de madera de por lo menos unos 15 cm de alto. Aunque en realidad resulta imposible establecer un rango para la altura o las medidas de este instrumento, ya que son muy diversas en las subregiones de Sotavento.

La tabla o tablas se clavan o atornillan sobre el bastidor que tiene uno o más soportes en la parte interior. Lleva en las maderas del bastidor un par de bocas por donde sale el sonido de esta gran caja de resonancia.

La madera de la que se construyen también es diversa, las más comunes son de cedro, triplay de pino, tabla de pino o primavera, todas ellas maderas de la región. Las tarimas más costosas son las que están hechas de madera de cedro o primavera.

En mi experiencia en diversos fandangos en las subregiones de Sotavento, he

[44] Copla de dominio público.

observado que tarimas de cedro y primavera se utilizan como instrumentos individuales en presentaciones de agrupaciones musicales en un espectáculo escénico. Estas tarimas son de dimensiones más pequeñas para que una persona pueda zapatear sobre de ella. Para los fandangos, se utilizan tarimas de dimensiones mayores para que puedan bailar los *sones de a montón* dos o tres parejas de mujeres.

Para poner en vibración la tarima es necesario utilizar un instrumento percutor: los pies. La tarima, en el performance del fandango es indispensable, se dice "si no hay tarima, no hay fandango". Es un instrumento de percusión fundamental. La tarima marca el *tempo* de los sones, de manera que los bailadores o zapateadores pueden acelerar ó hacer más lento -*arranar*[45] - el *son*.

Por ejemplo, en la comunidad de Chacalapa, cuando se zapatea sobre la tarima resuenan cascabeles[46] y corcholatas que se colocan con listones o mecates colgados debajo de la tarima. Los cascabeles o corcholatas entran en vibración cuando se percute la tarima.

Para utilizar como percutores los pies se utilizan tacones cuadrados de zapatos fabricados *ex profeso* para bailar. Aunque en varias de las rancherías que he visitado en el Sotavento, no siempre se utilizan tacones, muchas veces no son necesarios zapatos especiales para este tipo de baile y simplemente se utilizan los zapatos, huaraches, *babuchas* o sandalias que se tengan a la mano. Sólo he visto zapatear dos veces a hombres descalzos, ambos en Santiago Tuxtla.

2) La ***quijada de burro*** (quijada inferior) es un instrumento de origen afroandaluz a decir de Arturo Chamorro, quien lo clasifica como un instrumento de origen de restos animales.[47] Es un idiófono compuesto. Su técnica de ejecución consiste en el raspado de las muelas mediante un percutor tubular -de hueso de cuerno de toro, de plástico o

---

[45] Categoría local que se refiere a disminuir la velocidad, en este caso sería el *tempo* del son.

[46] Es una hipótesis muy osada pero probablemente de aquí se deriva el verso que dice: *si mi cascabel sonara/ como suena la tarima/ otro gallo me cantara/ si la mujer que me estima/ en mi cama se acostara*.

[47] Op. Cit. Chamorro, p. 78

alguna madera dura como el *chagani* o la caoba- y el golpe directo, con el canto de la mano empuñada, sobre el hueso del maxilar para poner en vibración las muelas.



Figura 3.8 Quijada de burro.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014

El **marimbol** es otro idiófono compuesto -afinable- de origen africano, Octavio Rebolledo[48], afirma que este instrumento ha sobrevivido a contracorriente en América Latina y México. Este instrumento ha adoptado características particulares según el género que se sirva a interpretar. En el *son jarocho*, encontramos marimboles de diversos tamaños, construidos con maderas de diferente tipo. Sin embargo, lo más común es encontrarlos construidos de cedro.

Las técnicas de construcción, al igual que su tamaño varían según la subregión de Sotavento donde se realicen. Se trata de un cajón rectangular con una boca en la parte frontal donde se colocan dos puentes transversales por debajo de la boca. Tiene

[48] Octavio Rebolledo Kloques. Marimbol. Origen y presencia en México y el mundo, (México: Ediciones UV, 2005).

atornillada una barra de metal que sujeta los flejes, que hacen las veces de teclas. Las teclas se pulsan con los dedos. El sonido se emite cuando los flejes son puestos en vibración.

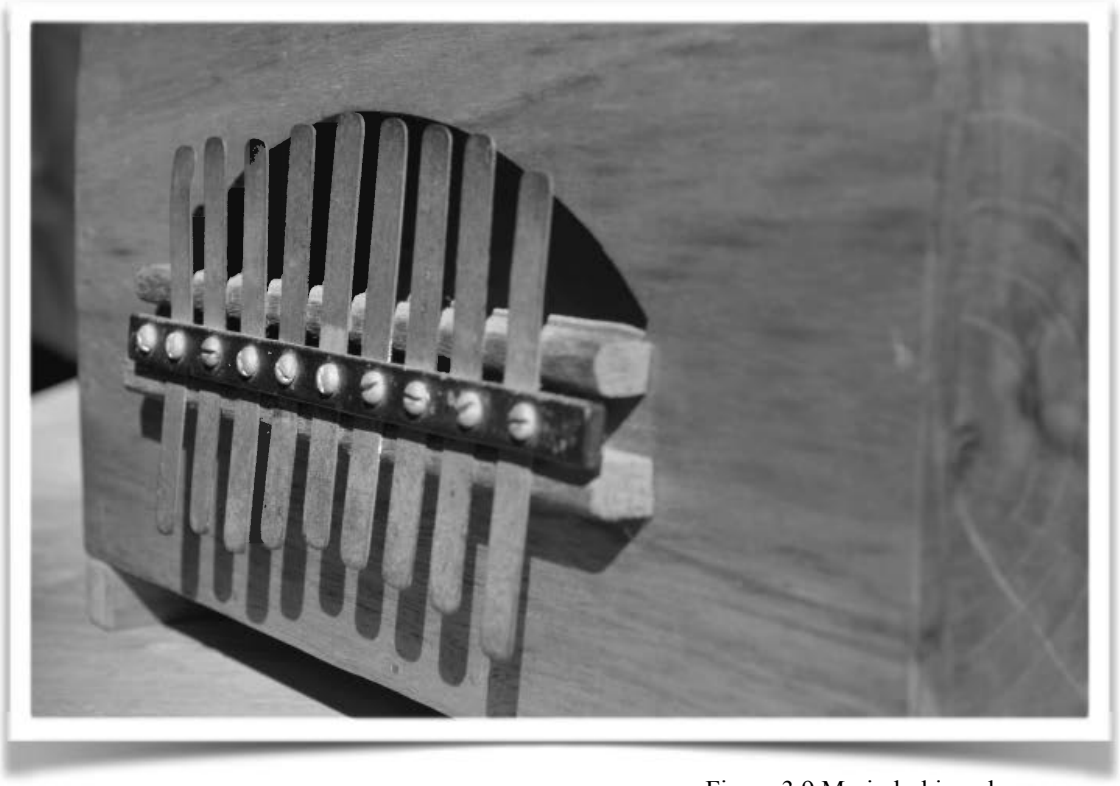


Figura 3.9 Marimbol jarocho.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014.

Como tiene forma de cajón, es muy fácil que los ejecutantes se sienten encima de él para su ejecución, de hecho "al tocarlo de esta manera el sonido es mucho más definido y profundo"[49]. Algunos ejecutantes adaptan un atril de madera para poder tocar de pie. Otros, como José Fidencio (integrante del grupo *Estanzuela*), incorporan a la estética del instrumento un tahalí para soportar el peso del marimbol.

El marimbol es un instrumento diatónico que, para el caso del *son jarocho*, consta de nueve flejes.[50] Este marimbol se afina de la siguiente forma: *RE SI SOL MI*

[49] Comunicación personal de Octavio Rebolledo.

[50] Con excepción de los *Soneros de Güchicovi*, quienes tocan con un marimbol de tres flejes, son indígenas y no cantan.

DO RE FA LA DO. Octavio Rebolledo en su libro *El marimbol, orígenes y presencia en México y el mundo*[51] habla al respecto de la introducción del marimbol al *son jarocho* y afirma que se reconoce, hoy en día, un marimbol jarocho con características propias, como su tamaño y afinación.

3.2.5 Membranófonos

1) El **pandero** es un membranófono compuesto, se construye sobre un bastidor de madera octogonal. En siete de los lados tiene una hendidura donde se colocan platillos de acero que emiten su sonido al ser agitados o golpeados. El pandero se ejecuta frotando la membrana con el pulgar de la mano y percutiendo la membrana con el resto de los dedos. El parche es de piel de cerdo y para tensarla se utiliza un encendedor de cigarrillos o una vela. Para que el pulgar se deslice y haga fricción con la piel -poniendo en vibración los discos o platillos de metal- se coloca cera fría de una vela sobre el parche.

En Tlacotalpan, los panderos son un instrumento muy popular que se adorna con listones de colores, no sólo se utiliza en el *son jarocho* sino en otras celebraciones como parrandas y posadas dentro de la iglesia.

[51] Rebolledo, Octavio. *El marimbol, orígenes y presencia en México y el mundo.* México: UV, 2005.



Figura 3.10 Pandero hexagonal.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014.

3.2.6 Cordófonos

Siendo laudero en verdad
carpinterito montero.
Constrúyeme por piedad
una jarana de cedro
con cuerdas de libertad.

Los instrumentos musicales que conforman las familias de clasificación de jaranas, guitarras de son, requintos y leonas se construyen todas de la misma manera que se detalla a continuación. Las *familias de jaranas*, *guitarras de son*, *requintos* y *leonas* se construyen de una sola pieza. Es decir, la caja de resonancia, el brazo y la cabeza se obtienen de un mismo ***palo***[52].

[52] **Palo:** categoría local polisémica, entre sus significados se encuentran estos términos, árbol; tronco de árbol; tablón de madera de donde se puede obtener un instrumento; un instrumento musical de cuerda para tocar son jarocho. Se utiliza la expresión "afinar los palos", por ejemplo.

Anteriormente, hablé al respecto del origen de los instrumentos de cuerda. Retomando el tema diré que los cordófonos jarochos devienen de la *vihuela de mano* del siglo XVI. En ese siglo, en España se comienza a ejecutar la vihuela pulsando las cuerdas con los dedos como en el caso de las jaranas, que hasta hoy en día, se ejecutan tañendo, percutiendo -con diversos rasgueos- y pulsando en el diapasón las cuerdas con los dedos, como antaño se ejecutaba la *vihuela de mano*, y más tarde la *guitarra barroca* españolas. La forma de ejecución de las jaranas puede encontrar su origen en lo antes descrito.

En el caso de las guitarras de *son*, los requintos y leonas, la forma de ejecución deriva de la *vihuela de plectro* que se tocaba percutiendo las cuerdas, valga la redundancia, con un plectro. Esta forma de ejecución se conserva hasta nuestros días y es visible en la manera de ejecución del *requinto* o *guitarra de son* y los instrumentos que cumplen el papel de bajo como la *leona,* la *leoncita,* el *león y* la *bumburona.*

> El instrumento conocido con el nombre común de *vihuela* a principios del siglo XVI en Europa se corresponde con el que a lo largo del siglo XVI se convertiría en el instrumento español más ampliamente extendido: un instrumento de cuerda pulsada, mástil trasteado, caja de resonancia caracterizada por forma de ocho con escotaduras suaves y puente fijo plano.[53]

Tomando en cuenta todos los elementos de transculturación derivados de la colonización española, en Sotavento se le imprimen rasgos propios como la inmensa variedad de tamaños, la forma de construcción a partir de una sola pieza, los rasgueos y/o mánicos para tañirla que, dicho sea de paso, se asemejan mucho más a una batería de tambores africanos[54]. La idea de cordófonos percutidos mexicanos la refiere

---

[53] Súarez-Pajares, Javier. La música instrumental: vihuelas, arpas y tecla. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 2 De los Reyes Católicos a Felipe II.* Maricarmen Gómez (editor), España: FCE, p. 222

[54] La herencia africana en las músicas mexicanas ya ha sido documentada por varios investigadores previamente.

Arturo Chamorro en el texto *Los instrumentos de percusión en México*[55] al mencionar el caso concreto del arpa grande de Michoacán, si retomamos ésta idea, es posible sugerir que la forma de ejecución de las *jaranas*, en este tipo de son, da como resultado cordófonos percutidos, ya que el ataque es bastante rudo o *forte* y va acompañado de golpes sobre las cuerdas con los dedos hacia la palma de la mano[56] en diversos juegos polirrítmicos. Con respecto del ataque valdría la pena mencionar que puede modificar la coloración tímbrica de los instrumentos.

> En términos del timbre de un sonido, el ataque es la característica más importante de la forma de onda envolvente.[…] El ejemplo más claro de esto se da en la música, en dónde existen distintas calidades de ataque por ejemplo: el *staccato*, o golpeado, y el *legato* o ligado; es decir, duro y suave. Tímbricamente el resultado es un sonido más brillante, más vivo, más agresivo, en el primer caso; y en el otro un sonido más dulce, menos agresivo.[57]

La ejecución de una *jarana tercera* de Juan Manuel Rodríguez Domínguez (integrante de *Estanzuela*), que se muestra en el documental *Estanzuela*,[58] para ser más precisos en el segmento que va del minuto 14:22 al 16:04, sirve como referencia para ilustrar estas ideas cuando ejecuta en la *jarana* un fragmento del *Toro Zacamandú*. Donde se puede apreciar el tañido *forte* y las diversas técnicas de ejecución que se mencionaron con anterioridad: el rasgueo, la percusión de las cuerdas sobre el diapasón y la boca, y la pulsación de las mismas.

---

[55] Chamorro, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: COLMICH, 1984 pp. 155-157

[56] Esta forma de ejecución es mucho más evidente, y podría decirse que una característica, del Son Huasteco.

[57] Larson, Samuel. ¿Qué es el sonido?. En *Pensar el sonido una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México: CUEC/ UNAM, 2010 p.46

[58] Cruz, Jaime. *Estanzuela* [dvd]. Boca del Río: Barlovento Films, 2008.

3.2.6.1 Construcción de los cordófonos *jarochos*

Para la elaboración de los instrumentos de cuerda, mayoritariamente se utiliza cedro rojo de la región. Para la elaboración de estos instrumentos, primero se traza una plantilla con la forma final; después se corta del tablón un trozo de madera donde quepa la plantilla; se traza la plantilla, se corta y se cepilla. Luego se escarba la caja con un formón; se reduce el brazo (lijándolo) y se da forma al clavijero; luego se lija todo el instrumento de nuevo. Con una madera dura -cedro, chagani o caoba- se forma el diapasón. El instrumento se **apunta**[59] según una regla o fórmula que tienen los lauderos. Una vez que se ha pegado el diapasón al brazo, con una sierra fina se hace una hendidura para marcar el lugar donde se colocarán los trastes.

Luego se corta la tapa y se pega a la caja de resonancia. Para fijar la tapa se utilizan prensas. La tapa puede ser de cedro, de primavera o de pinabete alemán.

Una vez que la tapa está bien fija a la caja, se quitan las prensas y se colocan los puentes. Los puentes pueden ser de hueso o madera, la decisión de utilizar uno u otro material depende de cada laudero.

Los puentes se colocan: uno sobre la caja en la parte de abajo de la boca; el otro, en el extremo opuesto del instrumento, donde comienza la cabeza del instrumento.

Después se hacen ocho orificios en la cabeza para colocar las clavijas. Para finalizar el instrumento se lija y se barniza. Muchos lauderos siguen utilizando goma laca para barnizar los cordófonos, pero otros lauderos -como Julio César- utilizan barniz sellador especial para madera, con el objetivo de mantener la madera en óptimas condiciones y protegerlo del ***comején***[60] y de la humedad.

Una vez barnizado el instrumento, se colocan los rieles para dividir los trastes

---

[59] **Apuntar**: es un término *emic* que se refiere a la distribución de los trastes sobre el diapasón.

[60] **Comején:** nombre que se le da a un insecto que se alimenta de la madera, su nombre científico es *Isoptera*, también conocidas como termitas o polillas.

y se colocan las cuerdas. Las clavijas de madera se hacen en un torno para que hagan fricción en los orificios y giren suavemente -al afinar los cordófonos-, si no se tiene torno se puede utilizar un sacapuntas cónico.

Lo anterior es una descripción del procedimiento de construcción de estos instrumentos musicales.[61] Antiguamente existía toda una ritualidad para la construcción de los cordófonos, desde la selección y corte del árbol, hasta el bautizo de la jarana terminada a la cual se le ponía un nombre. Hoy efectivamente, se da como una actividad profana. Incluso había lauderos que guardaban dieta (abstinencia sexual) para poder escarbar su jarana.

[61] En el siguiente esquema la palabra "ladina" es un término *emic* que hace referencia a un sonido agudo. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se consigna que este término se utilizaba para referirse a una cosa de origen latino o hispánico.

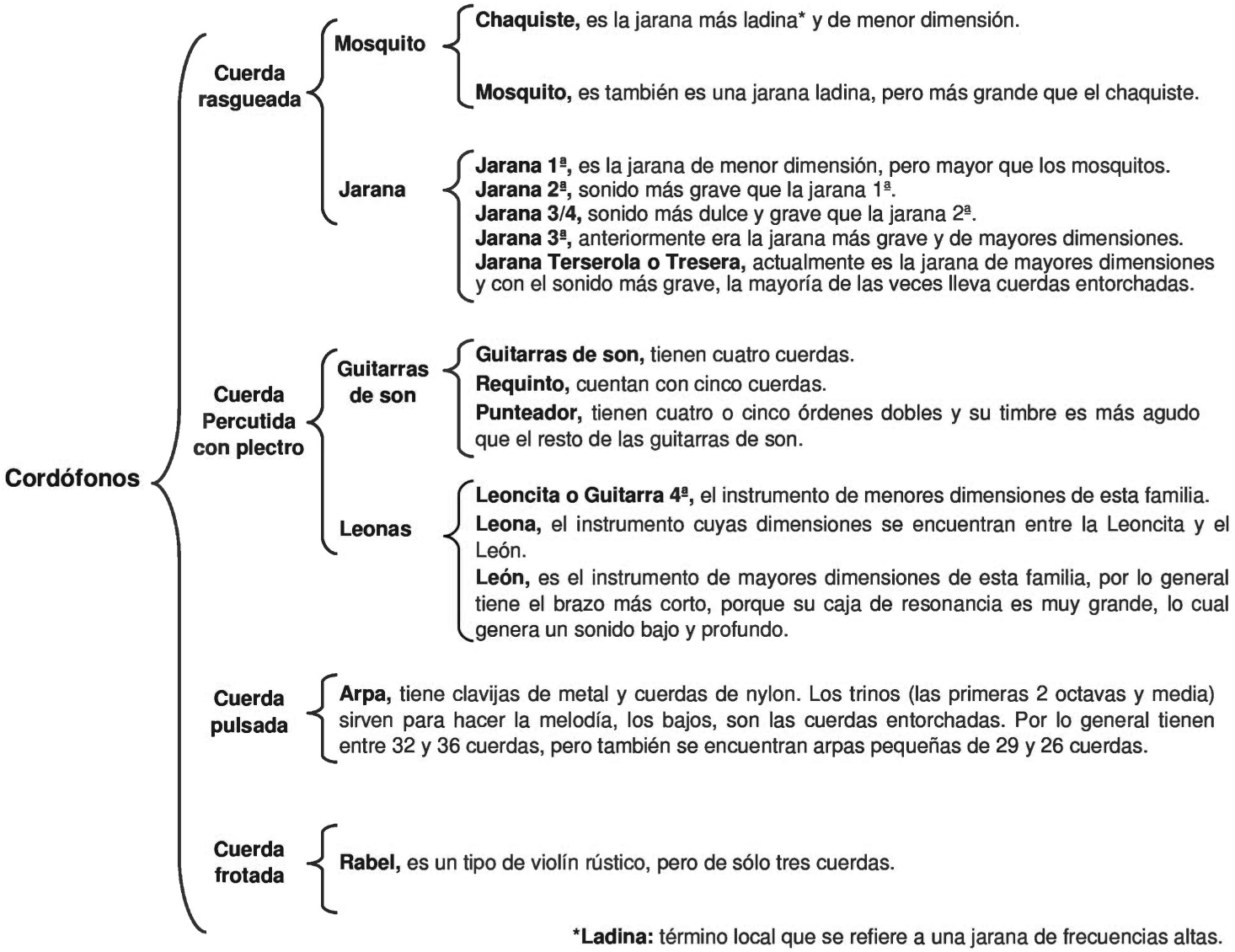


Figura 3.11 Esquema de caracterización de cordófonos jarochos.

3.2.7 Familia de *Jaranas*: cordófonos de cuerda tañida rasgueada

1) Las **jaranas** son instrumentos cordófonos de cuerda tañida rasgueada, que se utilizan para llevar la armonía del *son*. Existen diferentes tamaños, muy diversos ya que varían en cada subregión y de *laudero* a *laudero*. Existen ciertos nombres de manera local para su caracterización, como se puede observar en la gráfica anterior.

Estos instrumentos tienen 8 o 10 cuerdas, mismas que se acomodan en cinco órdenes: todas dobles, o dos órdenes sencillas y tres dobles.

Aunque por comodidad del ejecutante, el *laudero* Julio César Corro, ha propuesto subir a la quinta orden para obtener cuatro órdenes dobles. La manera de afinar las cuerdas de estos instrumentos, se llama de manera local *por cuatro* y es la que utilizan los músicos de *Estanzuela.*

En el *son jarocho*, de manera local, se les llama "afinaciones antiguas" a distintas formas de disposición de las cuerdas. Al respecto de las afinaciones, cabe mencionar que cuando se dice *por cuatro, por variación*, *por chinanteco* se refiere a la disposición de las cuerdas de la jarana. Se utiliza el término *afinaciones* pero realmente no significa que se utilicen diferentes sistemas de afinación[62], sólo se cambia la disposición de cada una de las cuerdas, de manera que se pueden tocar juntas dos jaranas o más *afinando* una *por chinanteco* y otra *por cuatro,* debido a que se encuentran bajo el mismo sistema de afinación.

> La afinación de las jaranas es peculiar, más que una afinación, se puede decir que tiene un temple, una serie de intervalos sobre las cuerdas al aire, sin referencia a una nota fija. Muchos de estos temples han desaparecido, pero algunos sobreviven y conservan sus nombres: *por dos, por cuatro, por chinanteco, por bandola*.[63]

---

[62] Se entiende como sistema de afinación la serie de intervalos que existen entre las notas para formar una escala. A lo largo de la historia han existido varios sistemas de afinación así como distintas convenciones para afinar la nota *La* a una altura determinada, por ejemplo: 440 hz, 432 hz, 427 hz. La escala temperada, es la que se utiliza en el son jarocho, independientemente de la frecuencia en que se afine la nota *la*, que puede ser 440 hz, 432 hz, 427 hz o cualquier otro valor que se le asigne a dicha nota los intervalos siempre serán los mismos.

[63] Cruz, Eloy. *Ensamble Continuo Laberinto de la guitarra, el espíritu barroco del son jarocho* [CD], México: URTEX, 2004 pp.11-12

Los intervalos entre las notas de una escala siempre serán los mismos independientemente de la disposición de las notas de las cuerdas de la jarana.

El término *temple* lo menciona Juan Bermudo en *Declaracion de inftumentos muficales*[64] y se refiere a la disposición de las cuerdas de la vihuela española, pero no hace una referencia específica de la altura de la afinación, pero especifica los intervalos entre las cuerdas.

Al afinar la jarana *por cuatro*,[65] como la afinan los músicos de *Estanzuela* los intervalos quedarían de la siguiente forma:

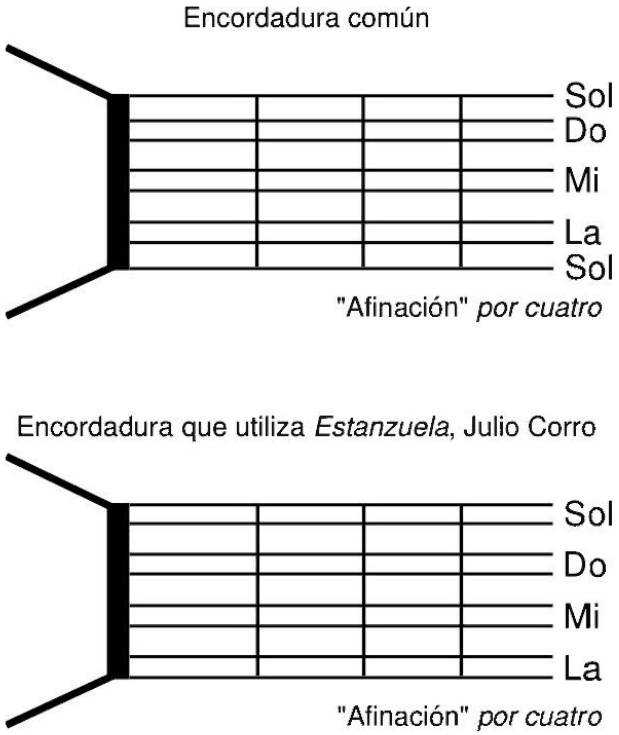


Figura 3.12 Esquema de intervalos para el temple de jarana *por cuatro*.

El término *temple* se entiende como la forma para disponer las cuerdas de la vihuela y en este caso de la jarana. Cabe recordar que en Sotavento existieron varios temples que de manera local se conocen como *afinaciones antiguas*. Bermudo en su texto

---

[64] Bermudo, Juan. *Declaracion de inftumentos muficales* [faccimil], Valladolid: Maxtor, 2009

[65] De esta forma, el sonido de las cuerdas al aire corresponde al acorde mayor con sexta de *Do*.

habla sobre la variedad de temples que existían dado que la forma de templar el instrumento correspondía a la destreza de cada ejecutante:

> el *buen tañedor* no se ha de contentar con el temple habitual, sino que ha de ejercitarse en templar la vihuela a su voluntad y cifrar por ella de modo que sólo él sepa tañer por semejante vihuela.[66]

El término *scordatura*[67] se utiliza para los cordófonos de cuerda pulsada y frotada, se refiere al cambio de altura de la afinación de las cuerdas (por ejemplo: cambiar la cuerda *do* a *si* o si^b, o la cuerda *mi* a *do*). Este recurso se utiliza para facilitar la ejecución de un pasaje o una pieza para que la mano pueda alcanzar las notas; también permite modificar levemente el rango sonoro del instrumento y ofrecer una sonoridad distinta, por ejemplo, mayor brillantez debido a la vibración por simpatía de las cuerdas.

De manera que es posible sugerir el término *scordatura* para explicar el concepto local de "afinaciones antiguas"[68]. Ya que no corresponde a diferentes sistema de afinación, mas bien se refiere al cambio de la disposición de las cuerdas, por tanto las alturas de las mismas al aire se modifican junto con la forma de digitar un acorde. Este recurso provoca que el *son jarocho* adquiera una coloración tímbrica más rica y diversa. Los temples para jarana que se conocen en la actualidad y que se tiene registro de ellos -en el texto de Héctor Luis Campos, *Acordes y afinaciones antiguas*- se muestran en el siguiente esquema.

---

[66] Otaola González, Paola. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000 p. 325

[67] Latham, Alison. *Diccionario Oxford de la Música*. México: FCE, 2008 p.1343

[68] Campos, Héctor Luis. *Acordes y antiguas a naciones para jarana*. Santiago Tuxtla: Serigráfica Montero, 1999.

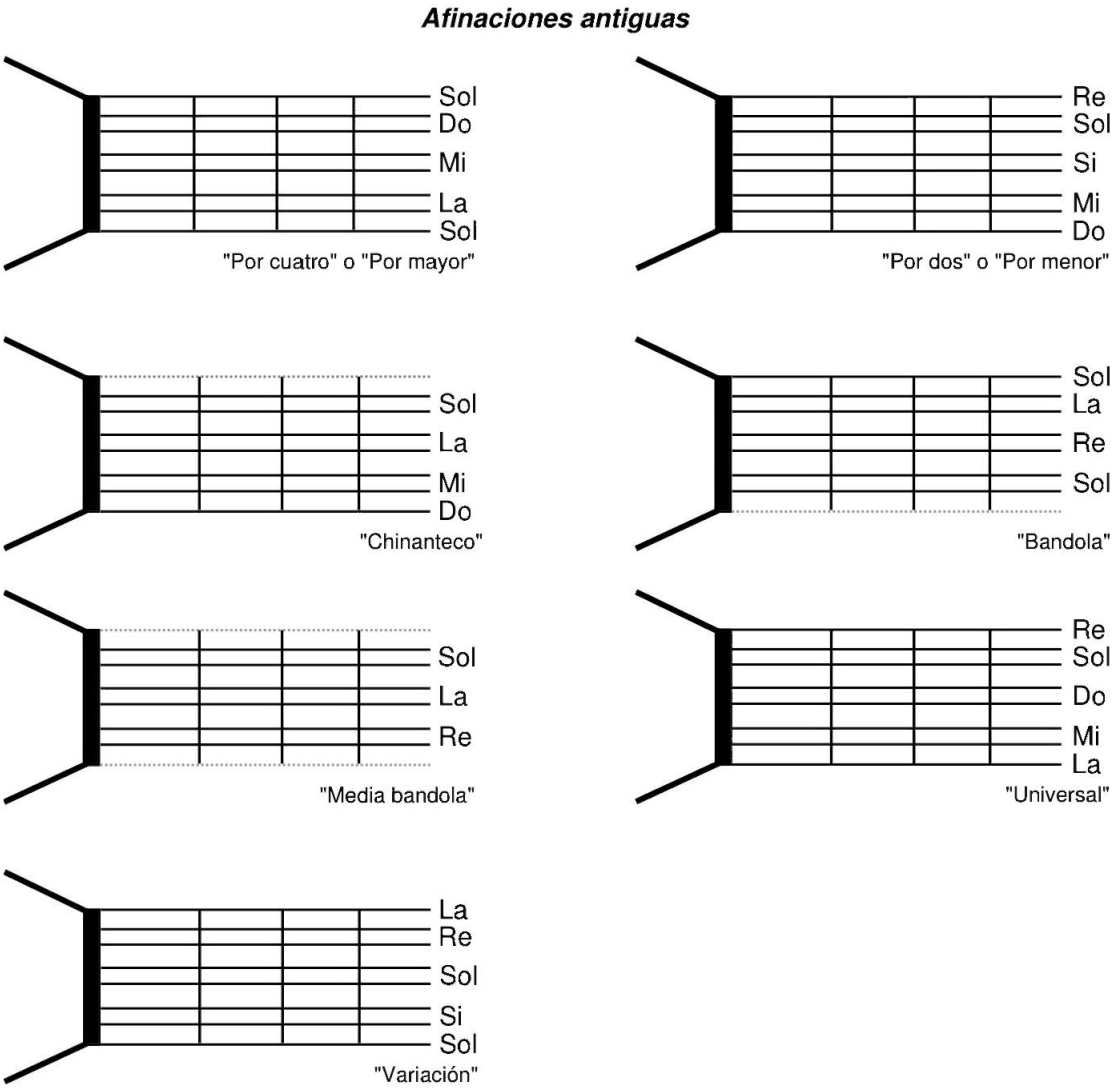


Figura 3.13 Esquema de "Afinaciones antiguas" para jarana.

Este es un tema que requiere mayor estudio, la reflexión anterior surgió a raíz de la elaboración de este trabajo. Pero valdría la pena ahondar en la investigación de este tema.

3.2.8 Cordófonos de cuerda pulsada y/o percutida

1) Familia de *Guitarras de Son* y *Requintos*

Los cordófonos de cuerda pulsada y/o percutida son los requintos y guitarras de son. El tamaño también varía así como la forma de los instrumentos, sin embargo hay generalidades que se pueden enunciar, las guitarras de son tienen cuatro cuerdas y se afinan en el siguiente orden de la primera a la cuarta cuerda: *SI SOL RE DO.*

Las cuerdas se pulsan y/o percuten con plectro hecho a partir de cuerno de toro o de plástico. La función dentro de la música es hacer la melodía.



Figura 3.14 Requinto o Guitarra de son de 4 cuerdas.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.

2) **Familia de Leonas**

Como ***león***, ***leona, leonciota, guitarra cuarta, bumburona, vozarrona*** se conoce de manera local a los instrumentos que hacen la función del bajo melódico dentro del *son*. Son instrumentos cromáticos de sonidos graves. El *león* es el instrumento que produce las frecuencias más bajas de la familia de los cordófonos, el instrumento percutor también es un plectro hecho de cuerno de toro o de plástico, es mucho más grande y grueso que el que se utiliza para las guitarras de son y requintos.

Estos instrumentos tienen cuatro cuerdas y se afinan igual a las guitarras y requintos de son. La diferencia es que los instrumentos de esta familia tienen todas las cuerdas entorchadas y son de mayor calibre que el de las cuerdas de los otros instrumentos de cuerda percutida.

Los tamaños varían también dependiendo del laudero y de la micro-región donde sean construidas. El brazo de estos instrumentos es más chico que el brazo de las jaranas, requintos y guitarras de *son* en proporción con el tamaño de la caja. La caja de resonancia es mucho más alta y grande que la de los demás cordófonos de cuerda percutida.

He observado que en el sur del Sotavento, en específico en la población de Chacalapa los cordófonos de la familia de las leonas son un instrumento muy preciado. En los fandangos de esta población hay más *leoneros* que requintistas, incluso me ha tocado participar en fandangos donde hay más *leoneros* que jaraneros.



Figura 3.15 Variedad de tamaños de *guitarras de son* y *leonas*.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014

3) El arpa

El astillero se quema
cuando la vida no zarpa,
aquí te dejo un poema
entreverado en el arpa.[69]

El **arpa jarocha** es un instrumento que tiene la función dentro de la música del son jarocho de hacer melodía y bajo. El arpa tradicional jarocha es un instrumento de cuerda pulsada de dimensiones regulares y de 29 o 26 cuerdas. A partir, de la época del cine de oro mexicano, este instrumento sufrió una modificación por el músico Andrés Huesca, como lo menciona García de León:

> Los conjuntos jarochos de la época [1940] adoptarán, por iniciativa de Andrés Huesca, el arpa grande michoacana, que sustituyó al arpa pequeña

[69] Sinta Mardonio, *Coplas a barlovento*. México: UAM, 1993 p.

que se utilizaba en los fandangos rurales del Sotavento.[70]

A partir de esta época, los lauderos comienzan a construir el arpa jarocha de dimensiones parecidas a las del arpa grande de Michoacán, pero siguen conservando en el instrumento una sola boca en la parte baja trasera de la caja de resonancia y la terminación de la caja más angosta, ya que el arpa jarocha se ejecuta por una sola persona que no percute la tapa del arpa. El arpa jarocha, anteriormente sólo tenía entre 26 y 29 cuerdas, con el devenir de los años y debido a que el contexto les exigía a los músicos no tocar sentados, construyeron un arpa más grande de 32 o 36 cuerdas similar en tamaño al arpa grande de Michoacán, pero conservando la estética del arpa jarocha.

El arpa se construye de una sola pieza, pero a diferencia de los demás cordófonos, no se escarba. Se humedece una hoja de triplay de cedro o pino -dependiendo de la calidad del arpa- para formar una cuneta y la caja de resonancia. Otra técnica es ensamblar la caja para hacer un arpa de duela. La tapa tiene ovillos de metal por donde entran las cuerdas y se anudan en un clavo sin cabeza o en un trozo de madera. Es un instrumento diatónico que se afina en escala temperada por lo regular en C Mayor o G Mayor.

En el arpa las primeras 2 octavas y media son de trinos de cuerdas de nylon que se tocan con la mano derecha y que hacen la melodía. La siguiente octava está formada por bordones -cuerdas entorchadas sobre seda o sobre nylon- que se pulsan con la mano izquierda y hacen la función de bajo.

3.2.9 Cordófonos de cuerda frotada

1) El **rabelito** es un instrumento de cuerda frotada utilizado en la subregión de los Tuxtlas, puesto que *Estanzuela* no utiliza este instrumento musical dentro de su orquestación, no me detendré en su descripción.

[70] Op. Cit. García de León, 2006 p.34

3.2.10 Aerófonos

1) La **hoja de naranjo** es un instrumento de aliento que consiste en una hoja de naranjo que sirve de lengüeta, se coloca en los labios y se sopla y se emite un sonido agudo. Este instrumento de origen natural, sólo lo he visto una vez en Santiago Tuxtla. Es probable que en algún momento se haya utilizado el silbido como parte de la dotación instrumental del son jarocho. Sin embargo, la agrupación musical *Estanzuela* no lo utiliza.

3.3 Contexto performativo del Fandango

...todo hecho cultural,
se recrea y adapta permanentemente
sin perder la impronta de sus orígenes.
Antonio García de León

Desde la perspectiva etnomusicológica, el fandango se considera el *performance* del *son jarocho*. El *performance musical* tiene rasgos distintivos como: la danza, la música, la poesía y el convite. Estas fiestas o rituales son seculares, sin embargo la función dentro de la sociedad se modifica de acuerdo al contexto.

Los fandangos son fiestas donde se toca, se baila, se versa y se convive. La fiesta del fandango, en Sotavento, es indisoluble de su música, el son jarocho. El fandango y el son se han ido transformando y recreando a lo largo del tiempo y de un lugar a otro.

El fandango o huapango jarocho, nació en los llanos del sotavento, es un espacio performativo donde conviven niños, jóvenes y adultos que se integran a una práctica cultural, se reconocen, se identifican y legitiman entre sí. Tal como dice Rafael Vázquez, en el documental *Estanzuela*[71]: "*le agarran el amor*" al *son jarocho* y se convierten en participantes asiduos a estas fiestas llamadas fandangos. Aquellos que asisten continuamente a estos espacios performativos se saben inmersos en una expresión tradicional y se enorgullecen de ser parte de ello.

---

[71] Jaime Cruz, dir. *Estanzuela* [DVD].

Esta forma de expresión del performance se convierte en un lugar de convivencia y construcción de intercambios simbólicos de una comunidad. El fandango, se transforma entonces, en una fiesta donde el *son jarocho* es el anfitrión, en la cual participan todos los asistentes con diferentes roles, ya sea zapateando, ejecutando la música o simplemente conviviendo en la fiesta; dónde vibra y suena la tarima, las jaranas, las *leonas* y demás instrumentos tradicionales.

La fiesta del fandango o las celebraciones festivas dónde tiene lugar el fandango, como otro evento al interior de una conmemoración mayor, tienen fechas establecidas por un calendario festivo que se comparte en todo el Sotavento Veracruzano, como la fiesta de la Virgen de la Candelaria, la Fiesta de las Cruces de Mayo y fiestas patronales; pero hay fandangos que no se incluyen en este repertorio de efemérides, que se realizan en las comunidades como una forma de convivencia intercomunitaria y para conmemorar eventos referentes al ciclo de la vida (nacimientos, bautizos, quince años, bodas, bodas de plata, funerales, etcétera).

De tal suerte que motivos para festejar un fandango sobran, porque en realidad son eventos que se organizan para tejer relaciones en las comunidades, relaciones de poder, de compadrazgo, de amistad, etcétera; donde el convite es lo más importante. Más allá de la música y el zapateado, lo importante son estas relaciones sociales y simbólicas que se van construyendo durante este tipo de eventos. Pero cabe aclarar, que no por esta razón dejan de tener importancia la música y el zapateado.

Los fandangos se organizan bajo una enramada o una lona, en las plazas centrales o plazuelas principales de los pueblos, enfrente de las casas (de quienes organizan el fandango), en medio de las calles o en parques.

Hay diferentes modalidades en las que se organizan los fandangos, estas fiestas tienen lugar alrededor de una tarima y los músicos se van acomodando en círculos concéntricos en torno a ella. Los músicos se acomodan de manera jerárquica, a partir de las categorías de poder impuestas en cada comunidad, en lugares como *El Hato*, *Boca del San Miguel*, *Seis de Enero*, *San Juan Evangelista*, *Eyipantla*, *Zinapan*, *Santa Martha*, *San Pedrito*, *Chacalapa*, *Cosoleacaque*, etc. Los primeros músicos,

los de las primeras filas son los anfitriones, sus amigos y la gente que alguna importancia tiene dentro de ese grupo social (puede ser una valoración social, intelectual, económica o musical). Para los asistentes al fandango, resulta un privilegio estar en la primera fila "al pie de la tarima". En una ocasión, en un fandango en la comunidad de Hato, Veracruz, observé cómo un músico situado en las filas de hasta atrás, después de cantar un verso y que su voz se oyera de manera estentórea causando la sorpresa de los anfitriones, fue invitado a pasar "al pie de la tarima"[72] junto al viejo Esteban Utrera patriarca de la familia Utrera.

Otro forma de organizar el fandango, es acomodar bancas en tres de los lados de la tarima, como lo hacen los integrantes de *Estanzuela* en los fandangos que organizan en diciembre para conmemorar su aniversario como agrupación musical. En este caso, la intención es brindar asiento a las bailadoras que están participando con mayor frecuencia en el fandango para que puedan disfrutar, convivir en ese espacio inundado por acordes, melodías y versos. Hay ocasiones en que detrás de estas bancas se colocan sillas para que la gente pueda observar cómodamente y sin ninguna premura el fandango.

Hoy en día, a partir de la década de los 90, en centros urbanos como la Ciudad de México, Cuernavaca, Guadalajara, Los Angeles, San Francisco, entre otros, se organiza una forma de interpretar son jarocho y fiestas similares a los fandangos del Sotavento veracruzano, sin embargo, ésta es una interpretación de la manera en que se ejecutan en su tierra original. Las formas en cómo se adquieren los conocimientos musicales y el ambiente comunitario y tropical cambian cuando el fandango se celebra rodeado de grandes avenidas en centros culturales, talleres de *son jarocho* o en fandangos institucionales.[73]

A partir de lo anterior, esta interpretación del fandango adquiere otra

---

[72] Fandango realizado en la localidad de El Hato, perteneciente al municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz, México en diciembre del 2000.

[73] Los fandangos institucionales son aquellos que se se lleva a cabo para coronar algún evento artístico, como una exposición o el onomástico de alguna institución.

dimensión social, ya no se organiza para entretejer relaciones sociales entre las comunidades o localidades de una misma región, sino más bien para "cerrar con broche de oro" otros eventos como inauguraciones, exposiciones, ferias de la miel, ferias del café, festival de la piña, etcétera. En este tipo de eventos se contratan agrupaciones musicales que organizan el «fandango», acuden músicos, bailadores, aficionados y gente que gusta de esta manifestación cultural, pero adquiere un significado distinto, las dinámicas no son las mismas y se torna un evento con hora de inicio y final establecidos por la instancias que convocan a dichos eventos. Estas modificaciones se manifiestan en torno al cambio cultural y social. Es decir, el fandango adquiere un significado distinto, se escenifica, se representa, se alude a las fiestas sotaventinas; se venden discos de agrupaciones de son jarocho, artesanías, blusas tejidas en *crochet*, comida y bebidas mexicanas.

3.3.1 Hasta que el cuerpo aguante…

"Hasta que el cuerpo aguante" se dice cuando uno va a un fandango "de verdad" de esos que duran hasta el amanecer; en realidad los fandangos no tienen una duración establecida -a diferencia de los eventos antes mencionados-. Los sones que componen el repertorio tampoco tienen una sucesión preestablecida, es decir no existe un orden riguroso para ejecutarlos ni mucho menos una duración predeterminada.

Comienzan en las primeras horas de la noche, alrededor de las ocho o nueve. Según la concurrencia que tenga la fiesta, o según el **ímpetu fandanguero**[74] de los participantes, los sones durarán de 5 minutos hasta 2 horas cada uno. No es una exageración. Una vez asistí a un fandango para festejar el Año Nuevo, en Playa Vicente, Veracruz. Era la casa de la familia Ramírez -integrada por varios músicos intérpretes de son jarocho desde hace varias generaciones- donde se tocó una *Bamba* que duró dos horas. En esa ocasión, llegó a la fiesta una vieja mujer, abuela de una de las esposas de la familia, vecina de una comunidad cercana. Mujer de facciones finas,

[74] Ímpetu fandanguero, es una categoría que se podría sugerir para referirse a las ganas, deseos, energía, entusiasmo, éxtasis, exaltación -al grado de parecer trance- por participar en el desarrollo de un fandango.

de piel obscura, alta y de recia estructura ósea, que hacía gala de su herencia negra encarnada en su personalidad festiva y sus formas exuberantes. La señora llegó para participar como bailadora y antes de iniciar una *Bamba*, que fue el son con el que subió a la tarima, lanzó el reto y dijo: "A ver quién aguanta más, si los músicos o las bailadoras ¡Cabrones!". Me tomó de la mano y junto con sus otras dos de sus hijas subimos las cuatro a la tarima a bailar, por dos horas, *La Bamba* más larga que jamás he zapateado. Fueron los músicos los que cantaron "¡***Una***!"[75] y terminaron el *son*. Aquella noche fue de las bailadoras.

De modo que la duración de los *sones* y por ende la del fandango, depende de los participantes, qué tantos bailadores haya para zapatear el *son*, qué tantos se esté *versando*, es decir, depende, cómo menciona Norma McLeod[76], de la ocasión musical, de las condiciones que se den en ese momento y que suscitan la duración de los *sones* y la del fandango. Hasta que gana el sueño o cae el rocío o comienza a clarear la mañana.

La gran mayoría de las ocasiones, los fandangos comienzan con el *son* de *El Siquisirí*, para terminar con los *sones de madrugada* como *El Aguanieve*, *El Gallo* o *El Pájaro Carpintero*. *El Siquisirí*, es un *son* en modo mayor, un *son de a montón*. Será que la lírica de este *son*, que se caracteriza por tener formas antiguas de dar la bienvenida, de dar comienzo a un relato, de saludar a la audiencia, de falsa modestia, contaminaciones semánticas y muletillas, que se le haya asignado este privilegio de dar inicio al fandango.

El fandango comienza cuando las coplas de *El Siquisirí* saludan a la audiencia e invitan a las bailadoras:

---

[75] **Una:** expresión local que se utiliza para indicar que el son terminará a la siguiente *vuelta* armónica.

[76] Herdon, Marcia y McLeod, Norma. *Music as culture*. Pennsylvania: Nordwood Editions, 1982.

Muy buenas noches señores,
señoras y señoritas.
A todas las florecitas
de rostros cautivadores
van las trovas más bonitas
de estos pobres versadores.
¡Ay! ¡Que sí, válgame dios!
Salgan a bailar muchachas
¡Que sí, que sí! ¡Grave dolor!
que la música las llama
A la grande tú y a la chica yo
que el músico que les toca
se les va por la mañana.

Las muletillas, por ejemplo, son una serie de palabras que cumplen una función sonora específica: "¡Ay! que sí, que no", "¡Uy yu yui", en este caso la función de estas muletillas es reemplazar a las palabras o complementar el verso que se esté cantando. Las contaminaciones semánticas se refieren a las palabras que debido al contexto que se describe en la estrofa, cambian su significado o se le suman significados. Por ejemplo, en el verso siguiente verso, los pollos se humanizan. Es decir, la palabra "pollos" se refiere a los hombres jóvenes de una comunidad.

Vengo del Paso 'e San Juan
pasé por los callejones.
Aquí les traigo un refrán
pa' que escuchen los pelones
que ya llegó el gavilán
de los pollos copetones.

Con respecto al análisis de la lírica, que es todo un campo de investigación y un objeto de estudio, se podría utilizar la propuesta de análisis literario de Robert Curtius.[77] Dicho análisis se sustenta en la tesis de Curtius sobre los «topos» literarios; a decir del mismo autor, los topos literarios mantienen cierta uniformidad a lo largo de los años. Es posible sugerir, puesto que Curtius dice que los topos literarios se mantienen a lo largo del tiempo, que estos se resignifican. Entendiendo por

[77] Robert Curtius, Ernest. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. (México: FCE, 1975) p. 127

resignificación la propuesta de Alan Lotman[78] de que las formas artísticas, pierden vigencia y se retoman debido a la memoria colectiva en otra época, distinta en cuanto contexto y temporalidad. Curtius asevera, que "el estilo en que se expresan los tópicos está siempre condicionado históricamente"[79] y propone como uno de los tópicos «la falsa modestia». Para Curtius, este topo "proviene del discurso forense, donde tiene por objeto captar la benevolencia del juez; pero muy pronto pasa de ahí a otros géneros"[80]. Durante la introducción "el orador debe ganarse la benevolencia, la atención y la dolicidad de sus oyentes […] [mediante] una presentación modesta [...] es conveniente que el orador se presente en una actitud humilde y suplicante"[81], lo anterior se observa, por ejemplo, en los siguientes versos[82]:

Permiso pido al cantar
a todos los versadores.
En este jardín de flores
hoy les voy a regalar
la historia de mis amores.

Señores no había cantado
porque les tenía vergüenza
y es que estoy acostumbrado
primero a pedir licencia
donde quiera que he llegado.

---

[78] Iuri Lotman. "La memoria de la cultura", en Semiósfera II. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 152-62.
Iuri Lotman. "La memoria a la luz de la culturología", en Semiósfera I. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996). 157-61.

[79] Ernest Robert Curtius. Literatura Europea y Edad Media Latina. (México: FCE, 1975) 127

[80] Ernest Robert Curtius. Literatura Europea y Edad Media Latina, 127-8.

[81] Ernest Robert Curtius. Literatura Europea y Edad Media Latina, 127.

[82] **Verso**: es la forma *émic* utilizada para nombrar a las estrofas que se cantan en los diferentes sones.
Versada: es el término *émic* que se utiliza para referirse a la lírica del son.
Versador: es la forma local para nombrar a la persona que contesta el pregón de un verso cantado.

La exploración y el análisis de la lírica del *son jarocho*, sus relaciones con los contextos locales, su historia y geografía, su génesis y su continua reelaboración, sus distintos exponentes y figuras representativas como Arcdadio Hidalgo, es una tarea vasta por realizarse. Todo un continente por recorrer.

3.3.1 Gastronomía fandanguera

"Torito de limón y té con té" son indispensables para la organización de un fandango. Quién ofrece este tipo de celebraciones ha de incluir en su menú comida de la región que pueda degustarse a cualquier hora entre la noche y el amanecer. Hay veces, que en la noche se ofrecen *tamales de masa*[83], más tarde buñuelos[84], tortas piñateras[85], pozole y algún caldo caliente para la madrugada o el amanecer. La bebida no debe faltar y es también muy variada, se sirven cerveza, toritos y cremas[86], té con té[87], atole de coco y/o arroz, café de olla, refrescos y ponche en las fiestas decembrinas.[88] Las mujeres reparten comida y bebida a todos los invitados, asistentes, músicos y bailadores. Los señores elaboran y comparten el torito de limón.

---

[83] **Tamales de masa:** tamales elaborados en hoja de plátano con pollo, salsa roja y una hoja de acuyo o hierba Santa (*piper auritum*).

[84] **Buñuelos:** son pequeñas donas de harina de trigo fritas y cubiertas de canela en polvo con azúcar y miel de caña de azúcar.

[85] **Tortas piñateras**: pequeños bollos de pan rellenos con pollo desmenuzado, col y mayonesa, pueden comerse fríos.

[86] **Torito**: es una bebida que se prepara con alcohol de caña, azúcar y alguna fruta tropical de la región como jobo, guanábana, mango, limón, maracuyá; las crema son bebidas muy parecidas a los toritos que también se preparan con fruta, alcohol de caña y azúcar, pero llevan leche en lugar de agua. Muchas veces se le dice toritos a las cremas. Las bebidas de este tipo -toritos y/o cremas- más comunes son las que se preparan con guanábana o cacahuate.

[87] **Té con té**: es una bebida local que se prepara con café o té y alcohol de caña, se toma caliente y el sabor a alcohol es predominante.

[88] **Ponche**:Aquí en México, en fiestas decembrinas se acostumbra realizar una especie de infusión conocida como ponche, se prepara con azúcar o piloncillo, caña de azúcar, tejocotes (una fruta de temporada pequeña como ciruela y de color naranja claro), guayaba, manzana y ciruela pasas, la fruta se hierve en agua hasta que se cose por completo.

3.3.2 Particularidades del fandango y *son jarocho*

Esto en general sucede en el fandango jarocho. Pero tiene en cada una de sus regiones y hasta en las diferente comunidades, sus acentos locales. Se comparte la música y la celebración, es decir el fandango, pero cada lugar, cada sitio y cada celebración son únicas, si bien, todavía comparten rasgos distintivos de cada región o subregión. La historia sigue su curso y lo que había sido el fandango de los años noventa no es ya lo que sucede actualmente. Hablando de los estilos de fandango y zapateado en las subregiones del Sotavento, García de León menciona que el paso del tiempo:

> tiende a borrar las diferencias regionales que eran más notorias hace cien o ciento cincuenta años y, sobre todo, tiende a empobrecer las diferencias básicas, las cadencias únicas o las afinaciones y orquestaciones distintivas.[89]

Estas particularidades que menciona García de León, obviamente, deben haber sido antaño mucho más evidentes. Sin embargo, en mi experiencia sí he logrado identificar ciertas sutilezas que se siguen conservando en la cuestión de los acentos de la música y en la ejecución de la tarima, que cambian de un lugar a otro, y que muchas veces son diferencias sutiles que embellecen y hacen particular el *son* de cada subregión. Diferencias y particularidades que diferencian el performance y la forma de zapatear.

El fandango es indisoluble del *son jarocho* en su conjunto, las características de cada lugar se perciben en la manera de acentuar los sones en el zapateado, en la forma de cantar, en la organología y dotación instrumental -incluyendo las formas de ejecución- y en la forma de realizar la sesquiáltera, repartir los ritmos entre los instrumentos de la dotación. En este sentido, he logrado distinguir cinco grandes subregiones de *son* que las nombraré a partir del lenguaje *émic*: 1) el *Sur de Sotavento*, dentro de la cual destacan dos "zonas leoneras" donde el uso extendido de la leona es muy importante. La primera compuesta por las poblaciones de Chacalapa, Cosoleacaque y Zaragoza; la segunda zona se conforma por las localidades de

[89] García de León, Antonio. *El fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA, 2006 p.39

Acayucan, Comején, La Guadalupe, El Coyol. 2) El *Tesechoacán*, donde destaca la localidad de Playa Vicente. 3) *Los Tuxtlas* en donde se distingue el *son* ejecutado por las familias Vichi, Baxin y los Campechano. 4) *El Llano*, donde se distinguen El Hato y Boca de San Miguel. 5) *La Cuenca,* donde se distingue la ciudad de Tlacotalpan.

3.3.2 La función del fandango

El fandango actúa como un espacio de legitimación donde las decisiones las toma la misma comunidad o colectividad. Los músicos, bailadores y *versadores* de alto rango son la instancia de legitimación más importante. Son ellos quienes deciden quién baila, quién toca, quién versa, en qué momento y cómo. La colectividad es la que cumple la función de reconocer, con base en sus propios criterios -de qué origen es el músico o bailador, qué edad tiene, su sexo, etcétera-, las destrezas técnicas de músicos y bailadores.

En el fandango es un texto colectivo donde no hay solistas ni protagonistas. En tanto, no puede ser entendido desde la individualidad, sino debe analizarse desde la perspectiva comunitaria, como un todo, como una misma construcción resultado de la creatividad colectiva.

En este sentido, hoy en día, el fandango es subversivo[90] porque no se atiene a los criterios de legitimación de la cultura dominante, sino a sus propios criterios. Es quizás este elemento de autonomía y poder, el que llama tanto la atención de mexicanos y extranjeros, de gente que no pertenece a esta región sotaventina y que

---

[90] Al respecto del fandango como forma cultural de subversión o resistencia social, Carlos Ruiz hace un análisis de lo que han dicho varios autores al respecto en el texto *El crisol fandanguero: acerca de una ocasión celebratoria colectiva.* Gonzalo Camacho habla sobre el fandango como un elemento de resistencia y subversión social en el texto *Del oratorio al fandango: la subversión del orden social.*

Ruiz Rodríguez, Carlos. El crisol fandanguero: acerca de una ocasión celebratoria de una ocasión colectiva. En *Cuando vayas al fandango…Fiesta y comunidad*. Vol. 1. Benjamín Muratalla (coord.), México: INAH, 2014 pp.11-35

Camacho, Gonzalo.Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas agrarias de independencia y revolución.* México: CONACULTA, 2011 pp.43-62

cuando conoce la fiesta del fandango queda prendada de ella.

El resguardar la estructura de poder dentro de la colectividad y proporcionar un asidero de identidad es, tal vez, lo más valioso del fandango y quizá la razón por la que no ha caído en desuso, se ha transformado y reinventado, pero no se ha olvidado. Y mas aún, es posible decir que cobra nueva vigencia y adquiere cada vez nuevos significados y funciones, por ejemplo: el fandango fronterizo, celebración y afirmación de identidad, espacio de protesta y manifestación de inconformidades.

Capítulo 4. Historias de Vida

Todos los pueblos que se miran de cerca sin amor y calma
son un pueblo cualquiera, pero al acercarles el ojo,
cargado de simpatía se descubre en cada pueblo su originalidad,
su individualidad, su misión y destino singulares,
y hasta se olvida lo que tienen en común con otros pueblos.
Luis González y González

Objetivo: Realizar historias de vida de cada uno de los integrantes del grupo Estanzuela para identificar y analizar cómo se ven reflejados los intercambio entre lo urbano y lo rural a nivel personal, comunitario y local y cómo este intercambio se relaciona con el son jarocho como cultura expresiva.

4.1. Historia de vida como herramienta etnomusicológica

La historia del terruño donde se ha nacido, de la gente con la que se ha crecido, de los familiares, de los amigos, de los mentores, es una historia posible de relatarse utilizando la propuesta de microhistoria de don Luis González y González.

Para González y González, la macrohistoria no tiene cabida si antes no se coincibe la microhistoria como un relato ameno, verdadero, concreto y cualitativo del pasado de la vida diaria, del hombre común, de la familia, de los amigos, del terruño, del pueblo. En la medida en que se entiende lo local desde la historia, puede entonces tener sentido la macrohistoria.

A partir de la perspectiva de simpatía y aprecio por lo local -que propone Gonzalez y González en el texto *Pueblo en Vilo*[1]- es posible, desde la etnomusicología, hacer un relato ameno, verdadero, concreto y cualitativo de el *son jarocho*. Mas el mundo de estilos, subregiones, pueblos, rancherías, caseríos donde existe *son jarocho* es muy extenso, habría que acotar este universo a un *son*, un sonido particular, en este caso el *son* ejecutado por *Estanzuela*.

De *Estanzuela* porque guardo especial simpatía por ellos, porque son mis amigos y hemos forjado una relación de intercambio de amistad, de conocimientos, de admiración y de respeto desde hace más de doce años. Porque hemos vivido experiencias trascendentales juntos, como viajar por Europa durante dos meses en la segunda -y para algunos de ellos, en la tercera- década de nuestras vidas. Para

[1] González, Luis. *Pueblo en vilo*. México: COLMICH, 1995.

González y González no es posible hacer un relato microhistórico sin que el investigador guarde una estrecha relación con el sujeto estudiado. En el caso de la propuesta de González y González, su pueblo natal San José de Gracia, y para el caso de esta investigación, los integrantes del grupo de *son* jarocho: *Estanzuela*.

Entonces, para poder situar a estos *soneros* tlacotalpeños y acercarse a su historia se pretende realizar una biografía individual de cada integrante. Más que una biografía será una historia de vida, pues cada vida se desarrolla a la par de las transformaciones del pueblo. Dicho de otra forma, sus historias de vida están ligadas a la microhistoria de Tlacotalpan. Sin embargo, este no es meramente un trabajo realizado desde la ciencia de la historia, sino desde la etnomusicología. Y aunque se tomarán elementos del método histórico propuesto por González y González para adaptarlos a esta investigación, sería imposible en tan corto espacio de tiempo historiar el terruño de donde son oriundos los integrantes de *Estanzuela*: Tlacotalpan.

La historia de vida es una herramienta del método de la historia que permite retratar cómo se construyen y forjan tanto la historia local, la memoria colectiva y los procesos socio-históricos de una comunidad.

James Spradley[2] y González y González coinciden en sus métodos, en observar lo local antes de pretender abordar lo general. Spradley propone una serie de categorías de análisis para la entrevista etnográfica,[3] estos criterios los he acotado para elaborar el guión de las entrevistas realizadas durante el proceso de etnografía con el propósito de construir una historia de vida. Los criterios utilizados se muestran de manera esquemática en la siguiente tabla.

---

[2] Spradley, James. *The ethnographic interview*. USA: Wadsworth, 1969.

[3] Op. Cit. p.103

Categorías de análisis para la construcción de historias de vida	
Círculo familiar Integrantes de la familia Relación con padres y hermanos Relación con integrantes de la familia	**Viajes** Viajes que han realizado Viajes que han realizado con *Estanzuela*.
Hábitos familiares Actividades realizadas en familia durante la infancia Juegos de la infancia	**Economía** Actividades económicas que realizan.
Hábitos cotidanos Actividades realizadas de manera cotidiana	**Actividades artísticas*** 1. *Son* Jarocho: Actividades que realizaron para aprender *son* jarocho 2. *Estanzuela*: actividades que realizan con *Estanzuela* y las relaciones interpersonales de cada uno de los integrantes del grupo.
Escolaridad Lugares donde estudiaron y donde siguen estudiando.	

Figura 4.1 Tabla: Categorías para el análisis para la construcción de las historias de vida.

En la construcción de sus biografías es posible observar los intercambios socioculturales entre los distintos estratos sociales en Tlacotalpan y también entre la población de la zona propiamente urbana y las zonas rurales circunvecinas. Desde la historia de vida de cada uno de los integrantes del grupo *Estanzuela,* se construye el andamiaje de relaciones que han hecho posible la integración del grupo en lo social y en lo musical.

Para poder situar y entender por qué y cómo los músicos de *Estanzuela* son *soneros*, se precisa conocerlos, acercarse a su historia y circunstancias personales que son también parte de la historia actual de Tlacotalpan y del *son* jarocho de los últimos 20 años.

Para los integrantes de *Estanzuela* ser *sonero* va más allá de ejecutar *sones*

jarochos, para ellos es una forma de vivir, de identificarse, de ser. Ser *sonero*, ni siquiera se relaciona directamente con ser músico, sino con su identidad, con su forma de ver el mundo -su cosmogonía-, su historia, su relato. Pero esta idea, esta concepción de *el sonero* sólo puede ser entendida en la medida en que se conozca su vida, su circunstancia, su quehacer cotidiano, su lenguaje.

El *son* jarocho se compone por los múltiples estilos e intérpretes que ejecutan este tipo de música. Los referentes musicales se construyen a partir de los sujetos que imponen un estilo para ejecutar un instrumento (la jarana, el requinto, la tarima, la *leona*, el canto), ya sea por su destreza técnica o por otros valores que asigna la comunidad de *soneros* jarochos o agrupaciones musicales. Por ejemplo, la gente pregunta: "¿Con quién aprendiste?" "¿Quién te enseñó a zapatear?" "¿Quién te enseñó a tocar?", se anuncia "Voy al fandango con el *Mono*", "Voy al fandango de *Estanzuela*", es decir, los estilos musicales de interpretación del *son* se personalizan. Se vuelven un referente hacia el estilo o la forma de interpretar el *son* jarocho por parte de una persona, por ejemplo: "Ay, ya cantas como Gilberto", "Ese *bato* quiere tocar como el Gordo".

Con el objetivo de realizar un análisis de la musicalidad de *Estanzuela,* es preciso personalizar el *son*, hablar de cada uno de ellos como *soneros* y por tanto hablar de cada uno de ellos como personajes. Para finalmente hablar del estilo de ejecución de una agrupación como *Estanzuela*.

En este análisis se hablará de los integrantes del grupo ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? ¿Cómo vivieron su infancia? ¿Por qué tocan esa música? ¿Qué instrumentos tocan? ¿Qué intereses tiene cada uno? ¿Qué intereses tienen en común? ¿Qué es lo que les permite mantenerse unidos en la agrupación?

Éste capítulo pretende cumplir con dos objetivos: comprender la construcción de la identidad del *sonero* jarocho y elaborar una interpretación del aprendizaje individual como *soneros*. La construcción de las historias de vida pretenden responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué les significa el *son* jarocho a cada uno de ellos?

¿Cómo se identifican a partir del *son* jarocho? ¿Cómo se autodefinen como individuos y *soneros*?

Para lograr que la construcción de la historias de vida respondan a los cuestionamientos anteriores, se han elaborado entrevistas etnográficas orientadas hacia la construcción de una biografía para cada una de las historias. Las entrevistas fueron realizadas para obtener dos resultados: 1) una biografía secuencial que narrara los eventos, circunstancias y hechos más relevantes que van delineando su perfil como *soneros* jarochos (¿dónde nacieron? ¿Dónde estudiaron? ¿Cuáles eran sus pasatiempos y juegos en la infancia? etcétera); 2) ilustrar los ejes de sus vidas que les permiten obtener categorías que los establecen como *soneros*.

Desde la perspectiva de realizar una entrevista etnográfica para finalmente construir una historia de vida, una biografía, se parte de una visión particular. La edición de las entrevistas comienza desde el planteamiento del problema de investigación, la selección del sujeto de estudio y la metodología que se utilizará en el desarrollo del trabajo de campo y el desarrollo del análisis.

Los resultados que se pretenden obtener con la construcción de las historias de vida se pueden apreciar en dos estratos de análisis. El primero es la recreación de la historia narrada por ellos mismos, editando el texto para facilitar la lectura. Es preciso mencionar que las transcripciones *verbatim* se pueden consultar en los anexos. Tomé la decisión de no utilizar dichas transcripciones *verbatim* para poder lograr el desarrollo cronológico de las historias de vida. Sin embargo, no se han modificado mayormente dichas transcripciones. De manera que en este nivel, es posible observar como cada uno de ellos se expresa de manera diferente y le asigna un valor simbólico distinto a cada uno de los ejes de su vida. Además el lenguaje que utiliza cada personaje es diferente.

Las entrevistas etnográficas fueron planteadas para que los informantes respondieran las preguntas libremente. Sin embargo, muchas de las veces la entrevista toma otros rumbos, pues el personaje se desvía o toca algún punto importante que requiere una indagación mayor. Por esa razón, y para responder a los

parámetros sugeridos por Spradley y acotados por mí en la Tabla 4.1, es que se han editado las entrevistas. Se han quitado muletillas, anacolutos y frases sin terminar para facilitar la lectura.

Me parece pertinente que sea a través de su propia voz que cada uno de los personajes cuente su historia de vida, no quisiera poner palabras en su boca debido a la riqueza implícita en sus maneras de expresarse. El lenguaje es un valor intrínseco de la cultura, cada símbolo tiene un referente y el objetivo del etnógrafo será descubrir esos referentes. Como lo sugiere Spradley,

> el significado de cada símbolo está en relación con otros símbolos de una cultura en particular. La meta de la etnografía es decodificar esos símbolos culturales e identificar las reglas subyacentes. Y eso se puede conseguir descubriendo las relaciones entre los símbolos culturales.[4]

El lenguaje es uno de los elementos que decodifican los signos de una cultura, a lo cual añadiría de una cultura expresiva ya que el lenguaje es un medio de expresión en sí mismo.

4.1.1 Presentación de los personajes

La presentación de los personajes ha de obedecer a una lógica, por ejemplo la de la jerarquía entre los miembros del grupo, es decir, los roles que cumplen dentro de la agrupación. Esta jerarquía se establece por una serie de relaciones y contrapesos: edad, capacidades musicales, de relación social, de posición social, etc. Esta lógica se decidió a partir de las edades, del más joven al más viejo. Decidí hacerlo de esta forma porque precisamente el más joven de ellos es quién aborda la historia de *Estanzuela* con mayor detalle.

Todos ellos, los *estanzos*, los *zuelos*, como les apodamos sus amigos con aprecio, pertenecen a las clases subalternas, no a las clases dominantes. Mas la vida, las circunstancias, se han encargado de delinear su vida e ir dibujando diferentes oportunidades para cada uno de ellos.

---

[4] Op. Cit. p. 99

Por ejemplo, *Fallo*, el más joven del grupo, creció en el núcleo de una familia extendida con su madre, cerca de sus tíos, de sus primos y de sus abuelos quienes jugaron un papel preponderante en su vida. Siempre estuvo rodeado por gente que lo nutrió de cariño y de le brindó una guía que lo llevaría a estudiar fuera de Tlacotalpan al Puerto Jarocho, una carrera universitaria. Su madre, con grandes sacrificios (por ser una madre soltera en una sociedad de provincia, reaccionaria y machista) superó las adversidades y lo forjó como un hombre de bien, educado y noble. *Fallo* siempre contó con el amor desinteresado de sus abuelos; su tío, el mayor, se ha encargado de tenderle la mano como su tutor y la autoridad masculina familiar; su madre, doña Mica, ha sido el puntal que resiste el ventarrón más fuerte y ahí ha estado con él desde que era un pequeño e indefenso niño, hasta hoy que es un hombre de 36 años y que sigue sorteando la vida.

Y así, para cada uno de los integrantes de *Estanzuela* la suerte y la vida han dibujado diversos escenarios en los que se han tenido que desenvolver. A continuación podremos tener un acercamientos a sus historias de vida, narradas por su propia voz.

Para facilitar la lectura de las historias de vida, se mostrarán a continuación cuatro tablas con los nombres completos de cada uno de ellos, su sobrenombre, fecha de nacimiento y familiares que mencionan en sus entrevistas.

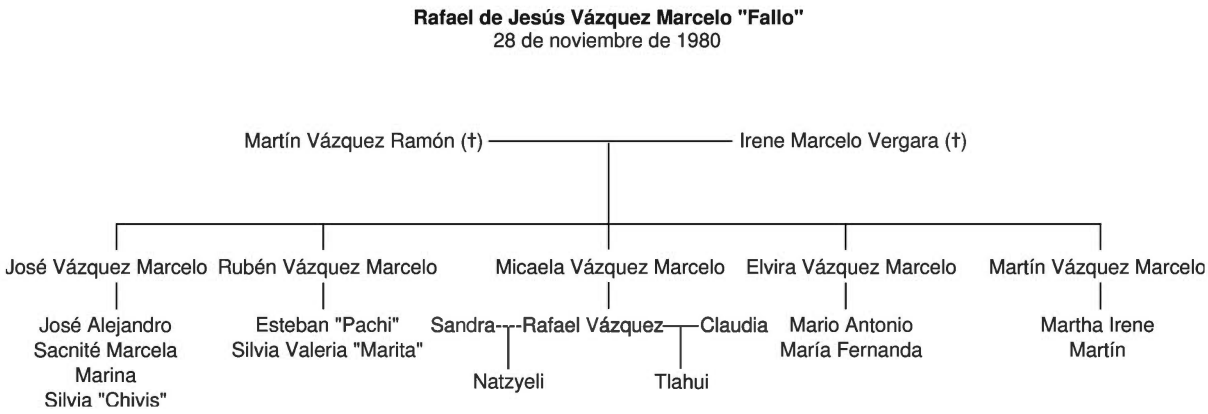


Figura 4.2 Esquema de la familia de “Fallo”.

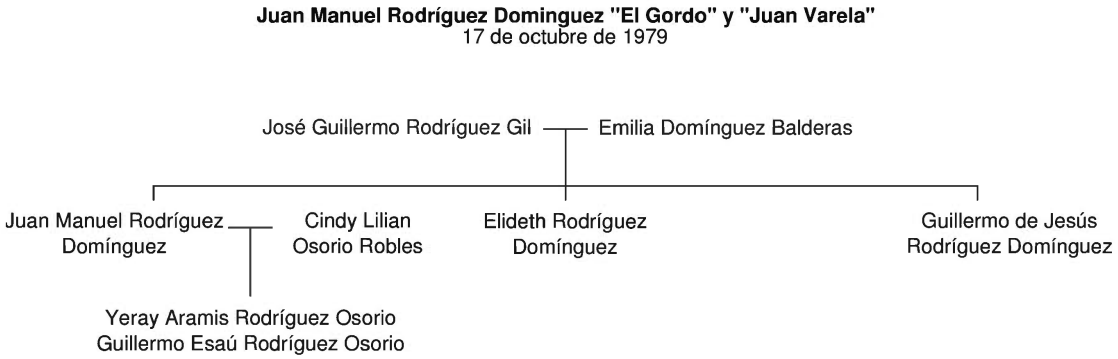


Figura 4.3 Esquema de la familia de “El Gordo” o “Juan Varela”.

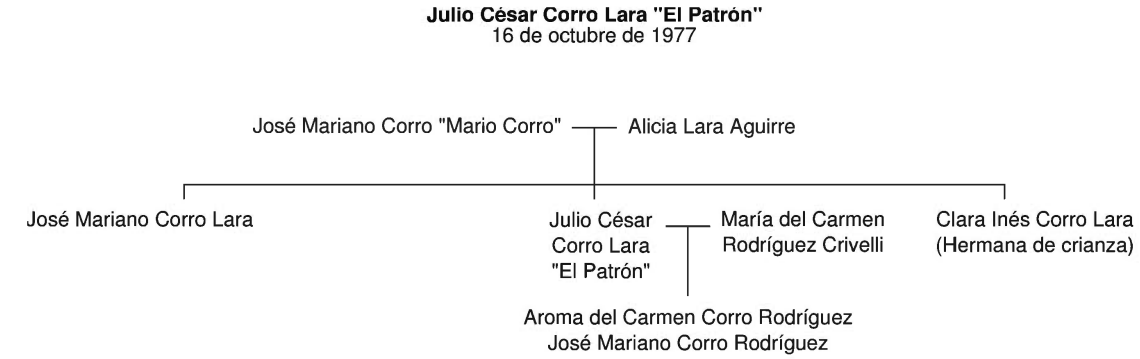


Figura 4.4 Esquema de la familia de “El Patrón”.

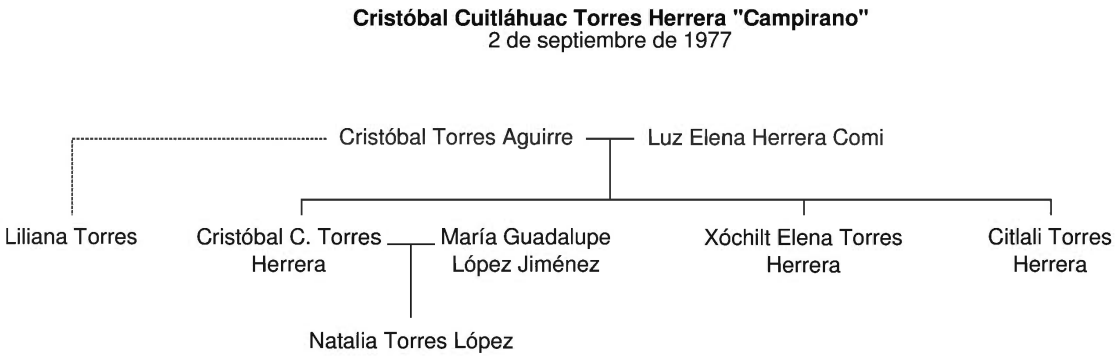


Figura 4.5 Esquema de la familia de “Campirano”.

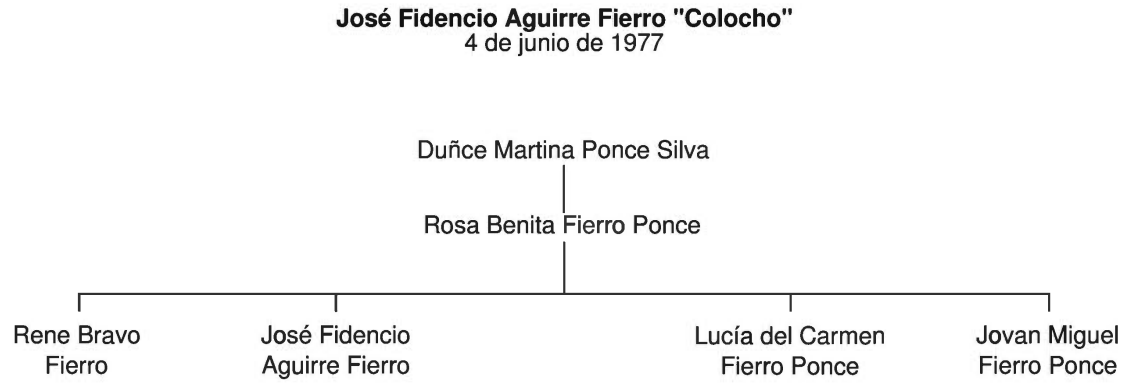


Figura 4.2 Esquema de la familia de “Colocho”.

4.2 Rafael de Jesús Vázquez Marcelo "Fallo"

El Puerto de Veracruz es tierra caliente, tierra de *nortes* y vientos fríos que huracanados aplacan *la calor* e invitan al resguardo y la tertulia. Así transcurren las horas en las que Fallo recuerda previas charlas, viejas anécdotas y re-imagina, su historia de vida respondiendo a mis preguntas -en un ir y venir constante del Puerto a la Cuenca-.

Aquí, en el Puerto de Veracruz vive Fallo desde hace 15 años, cuando llegó de Tlacotalpan para estudiar Pedagogía en la Universidad Veracruzana, para mirar el horizonte desde la escollera y desde la música, para formar su primera familia y tener a su primera hija y llegar al desencuentro con su pareja. Aquí formó su nueva familia, la actual, con Claudia y su segundo hijo Tlahui. Aquí se hizo licenciado y desde aquí cursó una maestría. Pronto quizá, "chansón" como el gusta decir, obtendrá el grado de maestro.

En lo inmediato, en lo mediato acaso, ha de seguir repartiendo ánimo y tiempo entre la familia, el trabajo en el IVEC[5], el Puerto y Tlacotalpan, la docencia y la música. Tiempo y vida que se han estructurado desde que tuvo 6 años, alrededor de la música y el *son* jarocho.

La tarde que lo entrevisté, a diferencia de otras ocasiones en que hemos conversado en Tlacotalpan, en la comunidad *Seis de Enero*, en fandangos y en horas de carreteras, Fallo me cuenta emocionado sus recuerdos de la infancia.

> Mi nombre completo es Rafael de Jesús Vázquez Marcelo. Nací en Tlacotalpan el 28 de noviembre de 1980. Pues yo viví con mi mamá todo el tiempo, hasta como los quince años que mis abuelitos del rancho se mudaron con nosotros a Tlaco. Yo soy hijo único, no tengo hermanos. Mi abuelito se llamaba Martín Vázquez Ramón y mi abuelita Irene Marcelo Vergara. Toda mi familia es de un rancho que se llama El Súchil, de allá era mi abuelito, mi mamá y mis tíos.
>
> Mi mamá, por el asunto de ser mujer, era muy apegada a sus papás. Recuerdo que cada ocho días íbamos al rancho. Los viernes en la tarde nos íbamos al Paso para agarrar una lancha y regresábamos el lunes en la madrugada. Tempranito, como a las seis de la mañana,

[5] Instituto Veracruzano de Cultura.

pasaba un **bote pasajero**,[6] lo tomábamos y llegábamos a Tlaco como a las siete y media. Mi mamá era intendente de la escuela primaria donde yo estudié, la Miguel Z. Cházaro, entonces le daba tiempo de llegar a la casa e irnos a la escuela. Y así era cada fin de semana, cada ocho días y en vacaciones me iba al rancho todas las vacaciones. En ese tiempo todavía eran dos meses de vacaciones en el verano y nos la pasábamos en el rancho.

Mis vacaciones siempre fueron en el rancho. Y cuando mi mamá no se podía ir por trabajo, me iba a dejar a El Paso para que tomara el bote. Tendría como doce años y pues iba pura familia; entonces, me embarcaba ella y les decía "Ahí lo bajan en casa de mis papás" y ahí me bajaban. Luego, ya más grande, me iba yo solo. Entonces las vacaciones era en el rancho siempre.

Doña Mica

Te digo que mi mamá era la intendente y encargada de la cooperativa de la escuela. Era la que vendía la comida, bebidas, dulces, todo eso, entonces estaba yo todo el día con ella. Por ejemplo, desde niño cuando salía de la escuela (de la primaria, de la secundaria) andaba yo ayudándola barriendo salones, sacudiendo mesas, limpiando ventanas, recogiendo basura del patio, todo eso, hasta que terminé la universidad. Mi mamá se jubiló cuando yo salí de la universidad. La universidad la cursé en Veracruz, entonces yo me iba los fines de semana a Tlacotalpan y llegaba a ***chambear***,[7] a lavar salones, sillas, todo ese rollo.

Yo ahorita pienso que mi mamá vivía una situación difícil, era madre soltera, estaba sola. La casa donde vivíamos la rentaba, para nosotros era una condición muy precaria, vivíamos en una casa muy pequeña. Uno de los cuartos no tenía techo, las tejas estaban súper mal, una puerta que se caía, me acuerdo que la cerrábamos con una silla para atrancarla porque no teníamos **seguridad**.[8] O sea, era una condición bastante pobre. Y mi mamá tenía que estar trabajando todo el tiempo. Lo de la cooperativa lo agarró, por ejemplo, porque no le alcanzaba el sueldo de la intendencia. Entonces, ahora la entiendo, era muy estricta conmigo, súper estricta. A mí me **sonaba** bonito y eso considerando que yo no era tan travieso. ¡Mira me está llamando!

---

[6] **Bote pasajero**: o **lancha pasajera**, con este mote se denomina a las lanchas que suben río arriba por el río San Juan transportando personas y mercaderías entre las comunidades ribereñas y Tlacotalpan.

[7] Se refiere a trabajar.

[8] Se refiere a que en su casa las puertas no cerraban bien y por esa razón no tenían la "seguridad" de cerrar bien la puerta. Sin embargo, no corrían mayor peligro.

[Suena el celular de Fallo y es su mamá. Le habla para avisarle que ya va de regreso para Tlacotalpan, pues había pasado el fin de semana con la familia de Fallo en Veracruz].

Bueno regresando al tema, te digo que era muy estricta. Lo que sí recuerdo, que ahora lo platicamos, es que no era muy amorosa conmigo. Yo creo que lo era a su manera, para darme protección. Por ejemplo, me compró juguetes caros, que no estaba en condiciones económicas para comprarme. Sin embargo, me acuerdo que los pedía y al poco tiempo me los compraba. Por ejemplo, me acuerdo que cuando salieron los patines en línea eran caros, realmente estaban fuera del alcance de nosotros, pero como yo quería me los compró.

Entonces, siento que esa era la manera de mostrar su cariño y la otra pues es que como eran de rancho, eran muy **duros**.[9] Creo que les costaba trabajo demostrar su cariño con apapachos y eso. Pero era muy sobreprotectora conmigo.

Ella estudió hasta tercero de primaria, cuando yo le preguntaba sobre las tareas pues no sabía, sin embargo, ahí estaba conmigo. Me acuerdo que -ahora me da mucha risa eso- ella me levantaba a las cuatro de la mañana cuando tenía examen de matemáticas y a esa hora me ponía a estudiar las tablas. Ella me ayudó mucho pero siempre con el sentido estricto. ¡Y más que estaba dentro de la misma primaria! Se daba cuenta de todo, si iba mal en algo, etcétera. Digo, tampoco iba tan mal, tampoco era **matado**,[10] pero sí tuve cierta facilidad en algunas cosas porque siempre era que hacía la tarea antes de que el maestro la revisara. Sacaba 10 y cosas así. No siempre estudiaba para los exámenes, pero sacaba buenas calificaciones. Pero dentro de sus posibilidades, mi mamá siempre me apoyó.

Mis tíos, mis primos y mis abuelos

Mi mamá tiene cuatro hermanos. El hermano mayor se llama José Vázquez Marcelo, le sigue Rubén Vázquez Marcelo, luego mi mamá Micaela Vázquez Marcelo, mi tía Elvira Vázquez Marcelo y el menor Martín Vázquez Marcelo. En total son cinco.

Mis tíos y mi mamá fueron de aquella generación que de chavos se fueron al pueblo a estudiar para tratar de salir del rancho. Habrá sido como en los años sesenta, setenta. Por ejemplo, ellos fueron de la primera generación del rancho que ya no se dedicó al campo. Todos sus primos hasta la fecha son cañeros, campesinos, ganaderos,

[9] Se refiere al carácter recio y poco cariñoso.

[10] Se refiere a un estudiante muy estudioso.

pero mis abuelitos tenían esa **onda**[11] de que sus hijos se fueran a estudiar.

Con mis tíos, llevaba una relación muy conservadora, de mucho respeto, pero dentro de todo mucho afecto. Hasta la fecha, ya ahorita quedó por costumbre, mis primos y yo les besamos la mano para saludar a mis tíos "buenos días, bendición tía, bendición tío". Aunque sea por teléfono "Hola tío, bendición tío", siempre han sido figuras de respeto, siempre, siempre.

En el caso de mi tío José, el mayor, para mí representa una figura de autoridad y de respeto, de mucho respeto. Cuando yo iba en la secundaria, él era el director de la secundaria, cuando iba a la *preapa,* él era el director. O sea ¡ni mandado a hacer! ¡Todo un símbolo de respeto!

Mi tío, el menor, Martín era ***la onda***[12] más chida, porque él era que nos hacía bromas, nos llevaba a **bañar** [13]al río, hacíamos guerritas de lodo, en ese entonces ha de haber tenido como 30 años y era soltero, era como la *chaviza*. Mi tío Rubén era más abierto, más la onda de tío. Mi tío José, el mayor, era quién tenía que ver que todo estuviera en orden, si había alguna queja de mí, él me hablaba. Y él era el que me decía "Cabrón, ya compórtate, mira vas mal por aquí". Y mi tía Elvira, como vivía en México, sólo venía en vacaciones, entonces era la tía que esperabas de visita.

Mis primos y yo crecimos como hermanos porque vivíamos cerquita. Éramos una familia, pues de rancho, un concepto muy conservador de familia, de ir a comer con la familia, estar siempre como en contacto.

Está mi primo el mayor José Alejandro, siguen Sacnité Marcela, Marina y *Chivis* Silvia que son hijos de mi tío José. Le siguen los hijos de mi tío Rubén, Esteban que le decimos *Pachi* y Salil Valeria que le decimos *Marita.* Luego, están los hijos de mi tía Elvira, Marco Antonio y María Fernanda. Y los hijos de mi tío Martín, Martha Irene y Martín.

Mi primo Alejandro era como mi hermano mayor, me llevaba tres años y conmigo siempre fue como muy condescendiente, me llevaba a donde él iba. Mi prima Marce y yo somos de la misma edad, íbamos a la misma secundaria, a la misma prepa y siempre ha sido muy cercana. Con mis primas, las más chicas, yo me sentía con el

[11] Se refiere a la "idea" de mandar a los hijos a estudiar a Tlacotalpan.

[12] Se refiere a la forma de ser más jovial.

[13] Se refiere a la acción de meterse al río a jugar, nadar.

papel de protegerlas porque eran niñas y estaban chicas. Cuando yo tenía quince años mi primo Alejandro se fue a Mérida, se fue el hermano, pero me quedé con mi prima Marce, que era con quién más contacto tenía.

Cuando tenía como 15, 16 años mi abuelo enferma y por razones médicas se tuvo que ir a vivir a Tlaco, vivían en la casa con nosotros. Para mí, mi abuelito fue como mi papá y a él siempre me refiero como mi papá. Mi mamá era mamá soltera y pues creo que de manera inconsciente yo buscaba una figura paterna, si bien mis tíos eran muy allegados, tampoco era ese tipo de acercamiento cariñoso. Y mi abuelito era un dulce, era mucho amor, mucho cariño, por esa razón, yo creo, siempre busque ir al rancho a verlo. Allá me enseñaba a montar, me enseñaba a usar el machete. ¡Vaya! Con mucho cuidado, porque él siempre tuvo como ese cuidado de no meternos como al rollo del campo, aunque nosotros queríamos, nos gustaba. Por ejemplo, le decía "enséñame a ***rosear***[14] con el machete" y me daba un machete sin filo, porque no quería que me fuera a cortar. Cuando se iba a sembrar maíz o caña yo me le pegaba; tenía una milpa muy grande y a mí me gustaba ir cuando quemaban la caña. Me enseñó a ensillar el caballo, como eran animales mansitos los que tenía, pues me decía "tú velos a encerrar".

Él fue la figura paterna ideal para mí. Y mi abuelita, la llamaría "alcahueta" porque si mi mamá me regañaba ella le decía "déjalo" y me jalaba "vente para acá". Cuando llegábamos de visita siempre nos preguntaba "¿qué les hago de comer? ¿qué quieren comer?". Eran muy, muy cariñosos, pues siempre cumplían nuestros caprichos, en el sentido comida, de que si queríamos una hamaca en el árbol nos colgaban la hamaca, que si queríamos ir a caballo nos llevaban. ¡Eran muy lindos!

Mi infancia

Cuando era niño tuve una etapa interesante con mi primo Alejandro, él era toda mi influencia para juegos, ropa, para todo. Tuvimos una **fiebre**[15] fantástica por los *play móvil*, los *G.I. Joe* y *Star Wars*. Mi primo tenía el barco pirata de *Play Móvil,* era un **alucín** de niño, y yo tenía nada más muñequitos chicos, que el safari, la granjita. Mi primo tenía los grandes, el barco pirata y otros. La onda era ir coleccionando los muñequitos de *G.I. Joe*, de *Star Wars*, que eran como los mismos

[14] **Rosear:** término local que se refiere a cortar con el machete hierba mala que invade los cultivos.

[15] Se refiere a tener una etapa o estado de enajenación por algo.

muñequitos. También me acuerdo de los *He Man* y del *Castillo Grayskull,* mi primo tenía el *Castillo de Skeleton,* esa era la onda de niños. De haber sabido que ahora son muñecos de colección y que valen un dineral, los hubiera guardado.

El deporte siempre me gustó pero no era muy bueno, sin embargo, sí **echaba futbol** [16]en el barrio. Vivíamos en un barrio que se llama Barrio *Pichuapan* o Barrio Arriba. Tenía varios amigos, yo era de los menores, y no jugaba tan bien, no era el más agraciado para jugar futbol. Pero debo reconocer, que aunque la **banda era barrio**,[17] tenían consideraciones conmigo. Jugábamos por temporadas, si era la "Serie Mundial" [de *baseball*] jugábamos beisbol pero era jugar beisbol sin bat, con una pelota de esponja y le pegábamos con la mano. Sólo había dos bases que eran los postes de luz de la calle. Si había futbol, **cascaréabamos**[18] un rato, me acuerdo que hasta llegábamos a jugar futbol americano, cuando era la época el "*Super Bowl*" y la moda era Joe Montana de los 49 de San Francisco.

Me acuerdo mucho que jugábamos **escondidillas**[19] e incluso jugaban los mayores, que han de haber tenido 20 años. Era muy divertido, se armaban dos equipos y hasta los vecinos salían a ver quién ganaba o perdía. Cuando alguien ganaba o perdía… ¡Puta! ¡Era una *escandalera*! Era muy bonito. Básicamente de niño eso era lo que jugaba, parte los deportes y parte los muñequitos.

Mis estudios

En el *kinder* estuve en el *Kinder Gonzálo Aguirre Beltrán*, luego recorrí varias primarias, el primer año lo cursé en la *Escuela primaria Miguel Z. Cházaro.* Cuando iba a pasar a segundo año, mi mamá tuvo un accidente en la escuela y dejó de trabajar un año, entonces me fui a la *Escuela primaria Josefa Ortíz de Domínguez* porque estaba cerca de donde vivíamos. Ya para tercer año regresé a la *Cházaro* y cuando iba a pasar a cuarto año, vuelve a tener una complicación de salud mi mamá y me voy a la *Escuela Héroes de Sotavento* porque ahí estaba mi tía. Ya quinto y sexto año los cursé de nuevo en la Cházaro. Me acuerdo que en la primaria jugando futbol, un chavo me dio una

[16] **Echar futbol**: término local que se refiere a jugar futbol.

[17] **La banda era barrio:** es una expresión local que se refiere a que sus compañeros de juego pertenecían a un estrato social no favorecido y al orgullo de pertenecer a un determinado barrio tlacotalpeño.

[18] **Cascarear:** término local que se refiere a jugar futbol de manera informal.

[19] **Escondidillas:** juego infantil que consiste en que un niño cuenta en voz alta hasta determinado número, mientras los demás se esconden. El niño que cuenta tiene que buscar a los demás.

patada, era más chico que yo, entonces lo paré y nos agarramos a moquetazos, yo estaba contento porque le había ganado. Pero mi mamá me vio y cuando yo estaba celebrando me agarró de una oreja y ¡presta pa'ca! ¡Me pegó una **correíza**![20] Ya de grande, afortunadamente no he tenido esa suerte.

La secundaria y la *prepa* las cursé en la *Escuela Comercial Abelino Bolaños Palacios* donde mi tío era el director. Y ya la universidad la cursé aquí en Veracruz, en la Facultad de Pedagogía de la UV.[21] ¡Ah! Es cierto, ahora acabo de terminar una maestría[22] en la Autónoma de Coahuila.

Me hubiera gustado ser predicador

Mi mamá no era tanto de ir a misa, pero yo sí y no sé por qué. De hecho formaba parte de un grupo infantil "Adoradores Nocturnos", éramos una congregación eclesiástica de niños "Tarcisios" e "Inesitas" por San Tarcisio y Santa Inés. Las niñas por un lado y los niños por otro, esto pasó en la primaria hasta la secundaria. Y me tocó ir a pre-seminarios, nos llevaban de la secundaria, veníamos aquí a Veracruz a eso. Yo estuve a nada de irme a estudiar para cura, no sé por qué. No recuerdo que la pasara tan bien, así como de ¡Uh! ¡Uh! Pero estaba a gusto, me tocaba por ejemplo, hacer las lecturas en la misa. Nos reuníamos cada miércoles a hacer juntas para hablar de Dios, de la Biblia y leíamos la Biblia. Y me inscribí en el pre-seminario para estudiar para seminarista, para ser sacerdote. Éramos un amigo (Edgardo, le decíamos Bombi porque estaba gordito) y yo, estábamos ya en la onda de "vámonos a estudiar para padres". Tanto así que sus papás y mi mamá ya se estaban poniendo de acuerdo para mandarnos dinero. Ya estábamos con un pie en el Seminario, hasta que de plano nos sentamos él y yo.

-Neta ¿nos vamos?

-No, yo creo que mejor no, güey-. Y nos arrepentimos.

Entonces, yo sí fui muy de ir a la iglesia. Todavía en la prepa, aunque yo ya andaba tocando seguía yendo a mis reuniones. Pero iba con los dominicos, en la orden de los dominicos con Javier Sorsia, un cuate que también anda tocando ahorita. Era un rollo de darles pláticas a

[20] **Correíza:** término local que se refiere al hecho de que una persona te golpeé con una correa o un cinturón de cuero.

[21] Universidad Veracruzana

[22] Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural

otros chavos, me gustaba. Tenía como esa onda, me hubiese gustado ser predicador.

Las fiestas de los santos

La fiesta de San Cristóbal nunca me tocó. Creo que hace unos años han comenzado a hacer las celebraciones, pero no ha tenido mucho éxito a pesar de que es el santo patrono de Tlaco. La Candelaria, pues siempre ha sido la Candelaria desde hace mucho tiempo. Para su fiesta hacíamos recorridos durante 9 días. La virgen salía 9 días antes de el día 2, como desde el 25 de enero, visitaba las colonias, el Mercado, la Fábrica de Plástico, el Retiro. A nosotros, los *chavitos* nos tocaba ir resguardándola. San Miguelito, para mí siempre ha sido una de las celebraciones que sigue siendo de pueblo. Porque a diferencia de la Candelaria, que la organiza el municipio, la fiesta de San Miguelito la organizan los vecinos. Entre ellos se ponen de acuerdo y alguien dice "yo pongo un toro encuetado", "yo pongo la comida", se me figura más como tipo mayordomía. Se ha conservado la tradición familiar de organizar la fiesta.

De la fiesta de San Miguelito recuerdo los juegos, el palo ensebado (que hasta la fecha todavía lo hacen), el cochino ensebado (llenan de sebo, de grasa a un marrano y lo tienen que agarrar), la pelea de gallos (ahora le dicen "Torneo de Aves de Combate" para que no se escuche tan ilegal). Había también carrera de gatos, nunca lo vi, pero la anunciaban y la gente la esperaba. Pero tengo un vago recuerdo, no recuerdo bien. También había carrera de encostalados. Yo nunca participé, nunca fui así como de "yo quiero participar", me gustaba verlo porque era muy divertido.

Así se la fueron llevando

Cuando era niño sólo había una calle pavimentada, la de la carretera federal. De ahí en fuera, todas las calles eran de terracería y otras tenían pasto, grava y tierra. Donde nosotros vivíamos era como pasto y tierra. Siempre había mucho árbol, cada casa tenía sus arbolitos sembrados enfrente. He de haber tenido como 13, 14 años cuando enfrente de la casa echaron pavimento. Toda mi niñez, la calle fue de pasto, me acuerdo mucho de cuando pavimentaron porque lo hacían los domingos. Para mi mamá y para mí, los domingos era el único día que descansábamos porque el sábado limpiábamos la escuela. El domingo, yo dormía todo el día, me levantaba hasta la una de la tarde. Pero cuando pavimentaron… ¡Puta! Desde las siete de la mañana el pinche ruido de las máquinas, lo tengo como muy presente.

Ya después fueron pavimentando todo, a la orilla del río le echaron adoquín. A la calle de la carretera federal le echaron asfalto, y

la Av. 5 de Mayo y la Av. José María Iglesias les echaron pavimento. Me acuerdo que duraba muy poco ese pavimento, lo echaban y como a los dos años estaba todo quebrado, lo quitaban y así como que se la fueron llevando hasta que pusieron igual adoquín.

Antes se podía entrar a Tlaco por debajo del muelle, era así como un puente por donde podías entrar por abajo, ahorita ya sellaron todo eso. Como parte de infraestructura que va recibiendo el pueblo cambiaron el muelle.

Las inundaciones

Las inundaciones eran usuales, cada verano. En verano, las vacaciones se alargaban por las inundaciones. Entraba el agua al pueblo, pero nunca tan *gacho* como en el 2010. Incluso hasta era divertido, las esperaba uno porque andabas jugando ahí en el agua. Me acuerdo que a los vecinitos y a mí nos gustaba agarrar ***pepesquitas***,[23] hacíamos bolsas con hoyos para ver quién agarraba más. Me acuerdo que había un amigo que sabía de pesca y compraba anzuelos y nos daba a todos para tirar la caña ahí sobre la calle, el agua nos daba a la rodilla. Había ***naca***,[24] *pepesquitas,* pero con el anzuelo nunca agarrábamos nada. Eso era cada verano, la inundación era esperada.

Me acuerdo cuando pegaban fuerte los nortes. Me acuerdo mucho porque la casa donde vivíamos tenía el techo en muy mal estado. Entonces cuando pegaban los nortes entraba el aire muy, muy gacho a la casa, por eso tengo muy presentes los nortes. ¡Tormentas! Me acuerdo también de las ***tormentas tribunadas***[25] con muchos truenos, me daba miedo. Pero la inundación, era como los más usual.

En el 2010 por suerte estaba en Tlaco. Un día antes de que se inundara andábamos tocando en El Hato. Cuando regresamos a Tlaco, como a las cinco de la mañana, el agua estaba entrando. Y para las ocho, nueve de la mañana mi mamá me despertó porque el agua ya había entrado a la casa. Por suerte estaba yo allá, porque vivía con mi abuelita. Me encargué de todo el rollo de levantar algunas cosas, de llevar a mi abuelita a la casa de mi tío, que la casa de mi tío tiene dos pisos. Habían anunciando que se iba a poner feo y dije "no, pues mejor la

---

[23] **Pepescas o pepesquitas:** término local que se refiere a peces chicos del tipo *chirostoma*, que se comen fritos.

[24] **Naca:** término local que se refiere a un tipo de pez cuyo nombre científico es *dormitator maculatus*.

[25] **Tormentas tribunadas:** son un fenómeno atmosférico también conocido como tormentas turbonadas.

llevo a Veracruz". Todavía esa noche dormimos en casa de mi mamá, porque no creíamos que se fuera a inundar tanto. Cuando vimos que adentro de la casa el agua nos daba a la rodilla dijimos "No, pues ya es hora de salirnos".

Primero nos fuimos a casa de mi tío, que es el que te digo que tiene dos pisos porque pensábamos pasar la inundación allá. En ese momento pedí permiso en el trabajo. Pensamos pasar la inundación allá con mi tío porque pensamos que iba a ser cosa de tres días, pero como seguía subiendo y subiendo el agua y cada vez era peor, tormentas, lluvias y y el río creciendo… Hasta que, el agua adentro de la casa de mi tío, me daba a la cintura, mi tío José dijo:
-Pues vamos a rentar una lancha y vámonos porque no vamos a poder estar aquí.-

Ya para ese entonces, no había luz. ¡No había agua! Bueno **agua corriente**,[26] porque agua había mucha. Fuimos a rentar una lancha, tuvimos que sacar a mi abuelita en una silla porque si la llevábamos caminando se iba a mojar. La lancha nos sacó en la mañana y en la tarde fue cuando empeoró todo. Sino hubiéramos salido esa mañana, hubiera estado muy complicado salir más tarde. Y estaba complicado porque estaba mi abuelita, mis primas y mi sobrina chiquita, de meses.

Mi mamá y mi abuelita regresaron a Tlaco hasta noviembre. A finales de septiembre todavía había agua en Tlaco. Todo octubre se la pasaron acá en Veracruz, se quedaron acá conmigo en mi casa. Yo estuve yendo a Talco periódicamente a limpiar, lavar, tirar cosas, todo eso. Los primeros días, cuando se estuvo recuperando el pueblo, estaba muy complicado porque el agua de la llave salía muy sucia, seguían saliendo muchos animales, culebras, bichos. Mi abuelita ya casi no podía caminar y veíamos riesgoso que se regresara porque se podía enfermar ahí. Entonces se regresaron hasta mediados de noviembre, estuvieron todavía mes y medio después de que bajó el agua. Han de haber regresado por ahí del quince de noviembre.

Se quedó *Estanzuela*

Primero conocí a Cristóbal y Xóchitl en la "Casa de Artesanías" (que era como la segunda "Casa de la Cultura") porque desde los cinco años me mandaron a bailar folklor. Y ellos estaban ahí cuando yo llegué.

Cuando tenía 12, 13 años me voy a la "Casa de Cultura Agustín Lara" al taller de jarana y ahí conozco a Juan, Julio y Colocho y me reencuentro a Cristóbal. Digo, Cristóbal tampoco era de los grandes amigos, pero al menos era un conocido. Entonces, cuando

[26] Se refiere al agua potable que llega a través de un sistema hidráulico entubado.

llego a la Casa de la Cultura me encuentro con Julio y el Gordo que ya tenían años de estar ahí. Cristóbal, Colocho y yo llegamos prácticamente al mismo tiempo, hubo muy poca diferencia de tiempo entre nuestras incorporaciones. Fue un proceso muy chido porque Julio y el Gordo fueron mis maestros.

Ya para ese entonces, don Cirilo estaba más desenfadado del asunto, entonces era así de "¡Ah! ustedes practiquen con él". Entonces fue una relación pareja entre Cristóbal, Colocho y yo que íbamos a aprender con Julio y el Gordo.

De entrada no había una visión de hacer un grupo, sólo estábamos en el taller. Creo, que parte fundamental de la formación del grupo, fue que todos encajamos en la cuestión de la amistad. Saliendo de la Casa de la cultura nos íbamos a casa de Cristóbal a jugar futbol y a tocar, porque a final de cuentas siempre terminábamos tocando. Le preguntábamos a Julio "¿Cómo era el Carpintero?" y decía "A ver…" y sacábamos las jaranas y acabábamos tocando siempre.

A veces íbamos al campo de *fut* de la Casa de la Cultura y entonces hacíamos retas, tres equipos. Entonces siempre había un equipo que tenía que esperar su turno para jugar, nos poníamos a tocar para esperar. Finalmente, se formó el grupo por el asunto de que por ahí del 94, Julio tuvo una beca del FOESCA[27] (ahora es PECDA[28]) para crear un Taller infantil juvenil. El compromiso era tener una presentación con los *chavillos* que hubiera enseñado en el IVEC,[29] aquí en Veracruz. Entonces, Julio se abocó más en enseñarnos, para poder cumplir su compromiso. Venimos a presentarnos aquí al IVEC ya como grupo, bueno como el taller surgido del PECDA. Fue muy padre la primer vez , salimos así como de "¡Ya vamos a tocar!". Y fue muy padre porque antes de la presentación en el IVEC, Julio tenía que aprender requinto. Julio no sabía requinto, sólo sabía jarana y como la idea era presentar algo, se puso a aprender requinto para poder tocar con nosotros. En ese entonces, en realidad el alumno de requinto de Don Cirilo era Colocho. Todavía nos acordamos porque Colocho le enseñó *El Perro* a Julio. Julio le dijo a Colocho:

-A ver Colocho enséñame- y Colocho le enseñó. Ya de ahí los dos se ponían a aprender con don Cirilo, Julio tuvo mucha habilidad para el requinto y Colocho se fue abocando más al rollo del pandero.

De la primera vez que tocamos juntos afortunadamente hay fotos, fue en la primaria donde trabajaba mi mamá, fue para amenizar

---

[27] Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

[28] Programa de Estímulo para la Creación y Desarrollo Artístico.

[29] Instituto Veracruzano de Cultura.

la ceremonia de la entrega de papeles de fin de cursos. La directora era amiga de mi mamá le dijo:
-Oye dile a tu hijo que venga a tocar.
-¡Ah! pues sí, que vengan a tocar.-
Pero nosotros no teníamos nada montado todavía. Pues hablé a Julio, al Gordo y a Cristóbal.
-Oigan ¿que si quieren ir a tocar?.-
Julio sólo se sabía *El Colás*, dos escalas de *El Colás* y *El Jarabe* y Julio decía
-¿Cómo vamos a tocar?
-Pues ahí no más para **tirar paro**-[30] le decía yo.
Y pues le fue a pedir el requinto a don Cirilo, esa fue la primera vez que tocamos. Julio no tenía requinto, el requinto con el que tocó esa vez se lo pidió a don Cirilo. Yo tenía mi jarana, el Gordo tenía jarana y Cristóbal tenía jarana, pero sólo cantaban el Gordo y Julio. Esa presentación nos dejó con la inquietud de ir previendo lo que íbamos a hacer después.

Luego tocamos en el Encuentro de Jaraneros en Tlacotalpan, durante la Candelaria. Al principio éramos varios, como ocho, nos anunciaban como "Taller de Jarana de la Casa de la Cultura Agustín Lara". E igual tocamos *El Jarbe*, *El Colás* y *El Buscapiés,* era lo básico que teníamos. Y nos gustó el rollo.

Hubo una mítica visita a Santiago Tuxtla, todos la tenemos muy presentes porque fue después del Encuentro de Jaraneros. El encuentro fue en febrero y hasta julio fue el asunto de Santiago. "¡Pues vamos a Santiago!" dijimos todos, eso ha de haber sido como en el 95, 96. Nosotros íbamos en una onda muy competitiva, de "hay que hacerlo bien", "hay que ganarle a los otros", un rollo muy escolar. Total que subimos y tocamos *El Pijul*, *Canto a Veracruz*, *El Tilingo lingo*, *El Huateque*, o sea, ese repertorio.[31] Pero esa ida a Santiago fue muy consistente, porque ahí conocimos a toda la banda. Ahí estaba los *Chuchumbé*, *Mono Blanco*, *Son de Madera,* ya había grabaciones en cassette y era como encontrarte a tus estrellas, porque nosotros escuchábamos todo el tiempo esos cassettes y era así como de "¡Órale!". En ese entonces no había *selfies*, si hubiera habido nos hubiéramos tomado muchas con ellos.

---

[30] **Tirar paro:** es un término local que se refiere a la acción de "hacer un favor", es decir, hacer una acción para ayudar a un compañero.

[31] El repertorio al que hace referencia Fallo es una serie de canciones jarochas compuestas por un autor, mismas que no son sones en el sentido estricto. Consultar el "Capítulo 3. El *son* jarocho y el fandango".

Entonces, conocer el rollo del fandango pues fue también muy chido. Ahí escuchamos muchos *sones* que no conocíamos. Afortunadamente don Cirilo, dentro de lo seco que era, cuando le decíamos "oiga don Cirilo, escuchamos por ahí *El Trompito*", nos enseñaba ese repertorio viejo. En ese entonces, estuvimos muy al pendiente de los encuentro de jaraneros que había. Fuimos al encuentro de Saltabarranca, ahí conocimos a los Utrera. En ese entonces, los Encuentros, eran sólo un pretexto para ir a tocar y fandanguear .

Y entonces, en ese rollo nos fuimos enrolando, enrolando y nos gustó. Hasta que un día muy serios nos juntamos a decir:
-Bueno, pues ya llevamos tocando dos años, hay que buscar un nombre- ya no queríamos que fuera "Taller de Jarana" porque don Cirilo decía "Yo ya no quiero andar tocando".

Nosotros regresamos muy contentos a la Casa de la Cultura para entregar el diploma que nos habían dado en Santiago, y ni nos *pelaron*. Era así de "¡Ah! que bien" y ya. No nos querían prestar las jaranas, ni nada, entonces dijimos "para ¿qué seguir como Taller de Jarana? Mejor buscamos un nombre".

Entonces la anécdota del nombre es que estábamos cenando, pero te explico. Hacíamos como fandangos en Tlacotalpan todos los domingos, eso ha de haber sido como en el 96, empezó porque nos íbamos a ensayar al parque. Nos sentábamos en las banquitas y nos poníamos a practicar, a ensayar. Y pasaba Felipe Corro y decía "Oigan pues ya que vienen aquí, sería bueno poner una tarima y bailar". Entonces fue Felipe Corro quién trajo unas tarimas y se puso a bailar con una pareja. Casi no había gente, la gente no pelaba, pasaba y *equis*, se iba.

Hasta que la gente empezó a frecuentar el fandango y se empezó a generar un público. Después del fandango, nos íbamos a comer unos tacos al muelle y una de las discusión de la cena era¿cómo nos íbamos a llamar?. Surgieron varios nombres *Grupo Cascabel*, *Grupo Balajú*, *Grupo Aguanieve* y decidimos que no nos llamaríamos "grupo" y el nombre de un *son*. Entonces después de la negativa de que no se iba llamar "grupo" y el nombre de un son, queríamos llamarnos *Los Agustinos*,. Porque éramos de la Casa de Cultura Agustín Lara, pero Lara no era jaranero. Queríamos algo que fuera muy tlacotalpeño, algo que nos representara, en la mesa de atrás estaba el Arquitecto Aguirre Tinoco (que también se iba a *echar* ahí sus tacos) y entonces *agarra* y nos dice:
-Les voy a contar la historia de la Hacienda de la Estanzuela- y se tiró un choro así que hubiera sido genial grabarlo. Y entonces dijo:

-Yo no sugiero nada, pero *Estanzuela* es algo muy representativo de esta región.

Me acuerdo que nos agradó mucho el nombre porque era algo que no tenía nada que ver con llamarse "*son* algo". Entonces se quedó Estanzuela.

Eso fue una semana antes de ir a tocar a Otatitlán en la Feria del Cristo Negro en septiembre de '97, esa fue la primera vez que nos presentamos como *Estanzuela*. Eso era septiembre del 97 yo creo. Curiosamente no estaba ni el Gordo, ni Cristóbal ni Xóchitl, ni Colocho. Estábamos sólo Julio, un compañero que se llamaba Edgar (le decíamos Willi), Juan Carlos (que le decíamos el Quema'o), Eder (que le decíamos Pope) y yo. Cuando se decidió tomar el nombre de *Estazuela,* tampoco estaban ni el Gordo, ni Cristóbal, ni Colocho, ni Xóchitl porque el Gordo había tenido unas diferencias con Julio. Estaban peleados y curiosamente cuando decidimos tomar el nombre de *Estanzuela*, de los que estamos actualmente, solamente estábamos Julio y yo.

Después regresaron todos, al final el Gordo, entonces optamos por grabar el primer *cassette*, eso fue como en el '98, ya como *Estanzuela*. Grabamos Colocho, el Gordo, Cristóbal, Xóchitl, Julio, el *cassette* se llama *Estanzuela* y grabó don Fallo Figueroa, de hecho él nos apoyó para grabar ese *cassette* que grabamos en su taller de donde tiene la maquinaria. Ahí montó los micrófonos, una consolita y lo grabó. Muy casero, pero ahorita representa como un hito para nosotros porque ahí fue cuando nos animamos a grabar y hacer arreglos.

Me acuerdo que tocamos un *Pájaro Cú* en tres tonos, después de cada verso, cambiábamos de tono. Para nosotros hacer eso requería mucho ensayo, fue una etapa de mucho ensayo, pero así **encarnizado**.[32] Ensayábamos todos los días, todas las noches nos corrían de una casa y de otra. La **banda** dice "ensayamos todo lo que teníamos que ensayar en su momento", pero eso no justifica que ahora no ensayemos.

En esa época Julio andaba en el rollo del experimento con los instrumentos. Hubo un tiempo en que, obviamente por influencia de *Mono Blanco* (que era nuestro referente musical) trajimos una *tresera* como la de Gilberto, me acuerdo que yo la tocaba. Y era todo un rollo de estar viendo en cada oportunidad a Gilberto, pero solo eran dos o tres veces al año, muy poco. Por suerte Gilberto estaba en una etapa muy **cotorra**, ahorita está más ocupado ya no es tan abierto. Pero en

[32] **Encarnizado:** término local que se utiliza como adjetivo, se refiere a hacer algo de manera obsesiva.

ese entonces, estaba en la onda de enseñarme y nosotros estábamos en todo ese rollo del aprendizaje.

Y regresando a lo de los fandangos, pues luego el asunto se empezaba a complicar conforme íbamos adquiriendo nuevos compromisos familiares o personales. Por un lado, yo dejé de ir tan seguido a Tlaco, ellos lo seguían organizando, pero por ejemplo, *el Gordo* iba adquiriendo más chamba, Cristóbal estaba estudiando en Tuxtepec, entonces pues prácticamente se quedaron Julio y Colocho organizando los fandangos. Así fue como se como fue dejando, por compromisos personales. Julio y Colocho eran los que estaban ahí, pero la banda de repente como que dejó de ir. Ahí fue más como un descuido de nosotros, porque yo digo que aunque no se hubiera hecho cada ocho días, sí se hubieran seguido manteniendo cada mes, o algo así. Creo que fue más una desatención de todos.

Lo que tocamos ahora

Ahora por ejemplo, hemos platicado de estas canciones jarochas que tocábamos que las aprendimos muy bien porque era el pan nuestro de cada día *A orillas de Papaloapan, Fiesta jarocha* etc, que eran esta canciones que hacían Lino Chávez, Barcelata, todos esos, que las tocábamos para el Ballet pero que eran muy bonitas ¿no? El otro día en el grupo de *whatsapp* que tenemos me acordé así como muy vagamente de una que dice "Allá por los cocoteros se escucha el trinar del arpa…" pero nada más me acordaba de esa línea, pero me acuerdo que la tocábamos mucho y les puse "¿Se acuerdan de esto?" y entonces ¡puta! Fue como abrir un baúl, cada uno decía "el otro verso era 'Si vamos a Tlacotalpan tenemos que darnos prisa, veremos a las jarochas'" y fue como ir armando un rompecabezas. Y fue muy chistoso porque el Gordo la cantó y la grabó ¡Pero todo desafinado!

Me acuerdo que fue muy chistoso porque él dijo "No me importa que se burlen de mi, porque acordarme de esa canción me hizo sentir muy nostálgico" Porque la tararéaba pero todo **roto**.[33]

Y ahora estamos pensando en volverlas a montar porque son muy bonitas. Y ahora pues ya no se tocan, ya las escuchas en estas grabaciones viejitas de *Conjunto Medellín*, *Conjunto Tlalixcoyan*, y todo eso. Y que sería muy interesante, porque nosotros que sí las sabemos tocar; sería padre volver a tocarlas. Me acuerdo también de un arreglo de *El Cascabel* que trajimos mucho tiempo ese lo tocábamos en *Mi* menor y había una escala que iba bajando con toda la

[33] **Roto:** término local que se utiliza como adjetivo para enfatizar algún defecto, en este caso que cantaba desafinado.

escala y que iba también con la jarana, o sea cada golpe del requinto lo hacíamos también con las jaranas ¿no? Entonces era muy **laborioso** todo este rollo en el diapasón.

Por ahí hay todavía una grabación, así que hizo un gringo que llevaba un aparatito de éstos (me acuerdo), eso sería en el 2002, todavía no nacía mi hija. En el 2002 ha de haber sido, pero sí lo teníamos como muy ensayadito. Y estaba bonito, me gustaba. Pero así como otro arreglo de componer, ensamblar, tonos algo así… ya no.

Los fonogramas

El *cassette* lo grabamos en el '98, para el 2000 ya veníamos con la inercia de haber grabado el primer *cassette* que había sido ¡El triunfo para nosotros! Para el 2000, la onda era el *Compac Disc*, el disco compacto. Dijimos "Pues hay que hacer un CD". Julio en ese sentido siempre ha sido la punta de lanza, siempre no dice "hay que hacer tal". Mi tío Rubén nos prestó el dinero para hacer el disco.

Contactamos a Fito Espinoza que empezaba en el rollo de tener un estudio de grabación en Tlaco, nos dijo "Oigan pues a mí me interesa empezar a experimentar, vamos a hacerlo a ver qué onda". Prácticamente no nos cobró, le dejamos a Xóchitl en pago, porque ahí se conocieron Xóchitl y él y se casaron.

Fue muy interesante esa experiencia, porque el *cassette* había sido muy casero y esta vez era como más profesional. Grabamos por pistas y fue difícil, porque no tenemos un director musical con formación. Sólo nos aventamos a hacerlo y me gustó porque enfatizamos[sic] el rollo muy tlacotalpeño. Invitamos a un señor de Tlaco, don Chicho para que grabara *Las Limas*. Era muy chistoso porque al señor le gustaba el trago y pues nunca había grabado, entonces lo invitamos a grabar y no quedaba y no quedaba, él se ponía los audífonos pero no se *agarraba*[34] con la música. Tuvo que salir don Chicho a echarse sus tragos para regresar *entonado*,[35] sólo así quedó.

Cuando estábamos grabando el disco, llega el marimbol. Como andábamos en el rollo de experimentar, Julio le encargó un marimbol a García Ranz. Para ese entonces yo ya tenía dos años aquí en Veracruz. Justo en el año 2000 se funda el **CaSon**[36] y César y Gilberto me invitan a dar clases de jarana. Yo me iba al CaSon y al principio no había alumnos, casi no llegaba gente, entonces para mí fue una etapa de mucho aprendizaje privilegiado, porque tenía a Gilberto y a César

[34] Se refiere a que no iba a tiempo con la música.

[35] En este caso se refiere a que don Chicho regresaba un poco ebrio y desinhibido.

[36] CaSon, Casa de la Música Popular Veracruzana.

con muchas ganas de enseñar y sólo estaba yo. Gilberto se ponía a hablar de cómo debería empezar el *son* en un fandango, la diferencia con un escenario, a tocar como debería ser la entrada para tal *son*, y César estaba en un rollo muy creativo e innovador. Como yo tocaba la leona en el grupo, César me explicó cómo debería tocar la leona acompañando el requinto. Me enseñó cosas que hasta la fecha tengo muy presentes y que creo que fueron fundamentales para esa parte. Entonces iba el Mudito, uno que tocaba con Son la Plaga, y el Mudito tocaba el marimbol porque se le había pegado a Octavio Rebolledo un buen rato y andaba ahí en la onda. Entonces luego entre tanto sin quehacer, andaba el Mudito con el marimbol, y le digo -Y eso ¿Qué? ¿Qué onda?

-¡Ah! Mira se toca así- y medio me explicaba… En ese entonces estaba yo en cuarto semestre de la carrera y luego me iba a refundirme al CaSon todas las tardes, a tocar y todo eso.

Entonces el Mudito me enseñó como las bases del marimbol "aquí está *Do*, *Re*, *Mi*, se hacen acordes, lo básico". Entonces cuando llega el marimbol yo les digo -¡Ah! Pues según le hacen así- entonces medio sonaba.

Y entonces en un principio dijeron -Pues tú tocas los bajos, a ti te toca el marimbol- y entonces yo al principio dije -Sí, pues el marimbol-. En un principio yo grabé en el disco el marimbol en *El Coco* y *La Gallina* que son los dos únicos sones que lleva marimbol, pero el marimbol de esos sones los grabé yo ¡Y no me gustó! Sí me gustó como el tocar. Pero la neta -¡yo no voy a tocar el marimbol!- le dije y entonces me dijeron:

-No, pero te corresponde a ti porque tú eres el que tiene el bajo-

-No, no, no, yo con la leona y la neta el marimbol no.

Y entonces dijeron "Colocho" (ya estaba Colocho pero tocando el pandero nada más) él era el panderista. Y entonces llegó el marimbol y le dije -mira Colocho aquí está el marimbol, yo le pregunto más a este buey y tú lo tocas, porque yo la neta no-. Y ahí me puse con Colocho que aquí, que allá, que por acá y pues ya [suspira Fallo con alivio al recordar esta escena]. Y Colocho lo desarrolló bien cabrón y ahora ya él anda en su onda, tiene su estilo y tiene todo el rollo. Pero digamos que ese proceso se dio en medio disco. Que también nos gusta mucho, a mi me gusta mucho sobre todo por ese rollo que se grabó del rollo de *La Rama* y por ejemplo *La Manta* de ese disco, no sé si por el tono, las voces o algo, pero esa *Manta* me gustó mucho, mucho, mucho.

Mis primeros encuentros con el *son*

Desde que tengo uso de razón, mi mamá siempre ha sido aficionada al *Encuentro de Jaraneros.* Desde chiquito me llevaba al encuentro. Todavía ni idea tenía de tocar la jarana y ya ubicaba a *Mono Blanco*, a *Tacoteno*, a los *Juanitos*, a esos personajes que después iban a ser mis referentes.

Luego, cuando íbamos al rancho, tenía unos tíos que eran sobrinos de mi abuelito y que tocaban. Yo recuerdo que en diciembre iban con la *Parranda,* llegaban como a las tres de la mañana a la casa. Y a mi abuelito le gustaba que bailáramos, nos decía:

-¡Bailen!-

-¡A su mecha!- y ahí medio penosos, mi prima y yo bailábamos. Me acuerdo mucho de *La Bamba* y *El Ahualulco*.

La *leona*

Fíjate, yo siento que ha sido todo un proceso… para finalmente tocar la leona. De hecho, tuve un momento muy depresivo con *Estanzuela*, al grado de ponerme a tomar de la decepción, de la depresión, de decir "¡No! ¡Ya no, ya no voy a tocar!" Así tipo Campirano, así de decir ya me voy a salir, ya no voy a tocar. Y esto se dio porque yo aprendí a tocar jarana, me gusta mucho. Pero en el grupo yo era como el comodín, porque cuando estaba la versión de *Estanzuela* de 96-97, el *Pope* tocaba la leona y la jarana la tocábamos Edgar y yo. Edgar tocaba el mosquito y yo la grande, yo hacía la base.

Luego regresa el Gordo y Campirano, entonces agarré una jarana más pequeña y pues ya eran muchas jaranas. Me dice Julio:

-Te voy a hacer un requinto para que tú toques también el requinto- y me hizo un requinto grande, no una guitarra cuarta, un requinto grande. Pero evidentemente era algo así como "ten algo pa' entretenerte" porque pues había jarana, *leona* y requinto. Estaban todos los instumentos, porque estaba el Gordo, Cristóbal y Xóchitl tocando jarana tercera, segunda, primera, *leona*, requinto y pandero. Y me sentía mal, decía "me traen de lástima y así yo no quiero". He de haber tenido como 19.

Entonces se va Eder y me dice Julio -Agarra tú la leona- y pues entonces yo ya me sentía con más oficio. Al principio la tocaba como requinto, ya después cuando me fui a Veracruz, te digo, que César me dio unos buenos consejos. Pero no tenía leona, Julio lo que hacía era que las construía para venderlas y entonces yo las tocaba para que la gente las escuchara y él las pudiera vender. Entonces, yo nunca tuve *leona*, siempre anduve con *leonas* que hacía Julio y que siempre vendía. Había una *leona* que me gustaba mucho, me hubiera querido quedar con ella, pero no tenía dinero para comprársela y la vendió.

También hubo un tiempo que traía un león, porque Julio entonces hizo un *león* y una *leona* pero pues era una friega porque traía los dos pinches instrumentos grandotes, y en realidad con el *león* lo tocaba solo como en dos rolas. Y ya fue hasta 2006 que me prestó una *leona* para un *Concurso de Ramas* y la *leona* ¡Puta! ¡Me encantó como sonaba!
Le dije:
-Loco, vamos a ganar, vas a ver- porque el premio era una lana, eran como 30 mil varos y nos iban a tocar como 4 mil pesos cada uno, y le dije
-¡Vamos a ganar! y con lo que voy a ganar con eso te pago la leona-
-¡Órale!-.

Ya la final fue en Atarazanas, estaba todavía creo que la Dra. Esther Hernández en el IVEC, ganamos y pues le di los 4 mil baros y me quedé con la leona. Y por eso toco la leona en el grupo, también toco la guitarra cuarta que la llevo como requinto-*leona.* Porque, la guitarra, me la mandé a hacer con el diseño de Don Juan Pólito, y también me gusta mucho como suena. Entonces, me gustan mucho los dos instrumentos, ahora sí me llevo los dos y ya voy cambiando de uno a otra. Algunos *sones* me gusta más tocarlos con *leona* y otros con la cuarta.

El marimbol y la leona

Cuando Julio decide hacer la leona y llevarla ahí a la Casa de la Cultura a don Cirilo no le gustó. No quería ni afinarla, o sea, decía que no, que el bajo sólo era el del arpa.
-El bajo lo da el arpa, el bordón el requinto y ya-. Fue un choque para don Cirilo que Julio llevara la leona.

Creo que por eso no veían tan bien a don Fallo con el contrabajo tampoco. De todos modos, al final de cuentas, nos valió y la seguimos llevando. Pero cuando llevamos el marimbol, fue lo peor. Don Cirilo decía:
-¡No! Si eso no es de aquí, nada de eso se tiene que tocar, la quijada de burro tampoco. Eso no es de aquí, eso no se toca. Nada de eso-.

Pero como que nos valió. O sea, fue una confrontación porque fue cuando don Cirilo nos empezaba a relegar un poco, empezamos a **meter** esos instrumentos que no tenían nada que ver. El rechazo que tuvimos fue como para haber salido peleados de la Casa de Cultura y haber dicho -¡Lléguenle!- pero al final siempre hubo la onda de decir -¡Ah! ¡No hay bronca!-.

Pero ¡Sí fue un choque! Por ejemplo, la referencia que teníamos de la *leona* la habíamos escuchado con *Mono Blanco.* La referencia fue César Cástro y *Chuchumbé,* que las traían y este del sur.

Recuerdo en una ocasión, haber escuchado y visto a *Zacamandú* en Plaza Martha, ellos traían una *leona*. En ese momento, no sabía que se llamaba *leona* ni mucho menos, pero recuerdo ese guitarrón grande.

Creo que al final de cuentas fue como ir diversificando lo que tocábamos, pues teníamos un cúmulo influencias. O sea, lo básico lo aprendimos con Cirilo y Varo, pero aprendimos mucho de *Mono Blanco*, de los *Utrera*, de *Chuchumbé*, de estos grupos grandes. Creo que por ese sentido musical que tomamos, ahora tocamos estos sones.

Creo que a final de cuentas, Julio desarrolló mucho el requinto y tiene toda la influencia de don Cirilo, sobre todo en los **bordoneos**,[37] los **tangueos**.[38] Don Cirilo era de los únicos que hacía ese tipo de registro. Entonces, yo creo que en nuestro caso, como Julio desarrolla el instrumento, es ahí donde se heredó el estilo tlacotalpeño. Creo que también en la forma de cantar, pues no es ni tuxteca, ni sureña, ni nada pero sí tlacotalpeña ¿No?

Luego Pepe, un señor que ya falleció, trabajaba en la refresquería de la esquina donde hacíamos los fandangos, él nos platicaba, cuando llevamos el marimbol que su papá lo tocaba y lo describía como un instrumento rectangular, no como el que llevábamos que tenía flejes. Allá por los años ’60, su papá tocaba el marimbol con *El Güero* Salamanca, hermano de Memo Salamanca. Estoy hablando de que hace 60 años andaba ese marimbol en Tlacotalpan y tocaban danzones con él. No tocaban *sones* jarochos, tocaban danzones y tocaban música bailable, bailes de salón algo así. Y este *Güero* Salamanca, en cuanto vio el marimbol se acopló con él, se sentó y enseguida acompañó unos *sones* montunos.

Entonces, realmente sí había ahí un asunto de memoria del marimbol aquí en Tlaco, con *El Güero* Salamanca. Y este Pepe nos platicaba que su papá era el dueño del conjunto.

El fandango en la actualidad

Ahorita, de unos años para acá, a los fandangos que concurro, voy más por la convivencia. Creo que en los fandangos, algo que es muy usual, es que sean competitivos. Lo digo porque, en Tlacotalpan así era con el Siquisirí, sí había una rencilla ahí rara. Nos llevábamos muy bien todos, pero a la hora de tocar era como como cambiarse la máscara: “¡Ya no somos cuates!”. Un rollo raro, de rivalidad. Pero, te digo, ya

[37] **Bordonear:** término local que se refiere a pulsar o percutir las cuerdas más gruesas y graves con un plectro

[38] **Tangueo:** término local que se refiere a tocar arpegios en el requinto o guitarra de *son*.

de un tiempo para acá pues lo siento más como un espacio de convivencia, de intercambio, de *cotorreo*. Más como de dale tú ahora, yo le doy al rato. Me gusta la convivencia, me encanta platicar con los cuates. He ido a fandangos en los que no toco ni una nota, pero me la paso platicando y cotorreando con los cuates **al pie de la tarima**[39] pero sin tocar, bailar o cantar.

Ahora bailo menos, pero, por ejemplo, ayer sí dije -Voy a llevar los zapatos porque voy a bailar- pero tampoco fue como antes de que te subías y bajabas y a la vuelta subías. Creo que sí tuve una etapa así de dale, dale, dale pero ahorita ya es menos. Me echo uno o dos versos bailando, pero disfruto más tocar. También depende el ánimo del fandango y de uno ¿No?

Washington

Yo no pude ir a la primera gira cuando se fueron a Europa, pude ir hasta la segunda. Fue una experiencia inolvidable, pues era la primera vez que me subía a un avión. Además tenía muchas expectativas, porque si conocer otra ciudad es interesante, conocer otro país ¡'uta Imagínate! Ahí el único inconveniente, y eso como por decirlo de alguna manera, fue que tuvimos que *charolear* para cubrir la multa, porque perdimos el vuelo para salir de la Ciudad de México. Entonces, Julio tuvo que pagar la multa de todos y teníamos que pagarle. Pero fue muy, muy chida esa experiencia.

Luego fuimos al Festival Afromex, en Washington D.C. Y era muy interesante porque iban puros grupos buenos, *Los Cojolites*, *Son de Madera* y era chido que nos tomaran en cuenta. Me acuerdo que teníamos la cita para la visa el 20 de julio y el 14 de julio me da ***popocha***,[40] me dicen:

-No, pues no te van a dar la visa porque estás enfermo y es viral.

Entonces voy con tío y le digo:

-Oiga tío es que voy a ir a…

-¡Uy! No, ¿cómo crees?

Y sí me pasé esos días mal, muy mal porque ya tenía 26 años. Y entonces mi abuelita me manda unos remedios naturales que de hoja de borraja, palo mulato, y no me acuerdo qué más. Y yo le decía:

-¡Yo calculo que sí puedo alivianarme!

---

[39] **Al pie de la tarima:** expresión local que se refiere a los músicos que se encuentran ubicados en la primera fila alrededor de la tarima, que por lo general son los músicos de mayor rango, los que mejor tocan, los organizadores, los más viejos, etcétera.

[40] **Popocha o popoche:** término local para nombrar a la enfermedad provocada por el virus *human herpesvirus 3 varicellovirus.*

Y me tomaba todo y me ponía hasta de más. Total que para la fecha de la visa, ya tenía pocas costras en el cuerpo, pero tenía muchas en la cara. Entonces dice Julio:
-No, güey, que te maquillen pa' que sí te den la visa.
Y ahí estuvieron estos cabrones, el Gordo y Julio, maquillándome.
-Si te dicen algo, diles que tienes problemas de acné.
Y cuando me hacen la entrevista, la chava que me entrevista, me dice:
-¿Qué te pasó en la piel? ¿Qué tienes?
-¡Ah! problemas de acné.
-¡Ah! Okey
-¡Y que me la dan!

Y que viajo todo lleno de varicela y en la peor etapa porque era cuando se me estaban cayendo las costras. Y pues ya llegamos allá y pues padrísimo, nos hospedaron cerca de la Casa Blanca. Y ahí fue la anécdota de que el Gordo confundió una caja fuerte con un microondas. Justo cuando estábamos allá fue el primer día del mundial 2006, cuando jugó México contra Argentina y México mete gol México ¡Puta! ¡Gol! y enseguida los de la administración fueron a decirnos:
-Oigan es un hotel, por favor guarden silencio- porque nos habíamos salido al pasillo a correr y gritar y pues obviamente se quejaron los huéspedes.

Luego tocamos en el *Kenedy Center* que era un lugar padrísimo. Fue de los lugares que recuerdo mucho porque el escenario te impone ¡cabrón! Después fuimos a tocar en la embajada, también estuvo muy padre porque la gente nos recibió muy muy bien. Además pues nos pagaron bien, pudimos ahorrar, y sí ahorramos mucho. Y fue una experiencia muy padre en Estados Unidos, de ahí yo la sufrí.

Antes de ir con el grupo a Washington, había ido a San Antonio Texas, por parte de la Universidad Cristóbal Colón a la "Semana de la Educación", estuve una semana dando talleres. Hice unos amigos allá tocando en el Centro Cultural Guadalupe. Entonces, mi idea era, que una vez que me dieran la visa para ir a Washington, y puesto que la visa era para dos meses, regresar a México e irme dos semana después a dar taller a San Antonio. Se me hizo fácil.

Y pues que me voy, llego a Reynosa, sin lana, me fui solo con el pasaje de ida porque según iba ganar dinero de los cursos. Pero no conté con el desmadre de que en la frontera me dicen:
-No, no pasa
-Pero ¿Por qué?
-Porque aquí dice que vas al festival a Washington y ya saliste.
-Sí, pero tiene vigencia de dos meses.
-No. Así no funciona.

-¡'Uta!

Era justo el domingo de la elección del 2006. Yo no tenía ni el teléfono de estos cuates, ni nada. Yo me había ido muy confiado, había quedado con mis cuates de ellos que me iban a recoger en la terminal de San Antonio. Y que no, porque a los agentes de migración les valió madres y no me dejaron pasar. Regresé por el puente todo cabizbajo, no tengo dinero ¿cómo me le voy a hacer para regresarme?
Y en eso venía una chava:
-¿Te regresaron o qué te pasó güey?- y ahí comenzamos a platicar
-¡Sí!- pero así todo con tono de decepción y ya le platiqué toda la novela. Total que la chava se alivianó y me llevó con unos cuates a otro cruce, pero tampoco me dejaron pasar. La neta era un pinche riesgo, imagínate una chava *equis* que no conocía, en Reynosa, ya estaba la situación, me dice la chava:
-Afuera me están esperando dos amigos en una camioneta ¿vamos?
-Sí, vamos.

Pues que me trepo, y ya la chava les explicó y entre ella y sus amigos ¡'uta!, bien buena onda se cooperaron, me llevaron a comer a un lugar con hamburguesas y me dieron una lanita para llegar a Poza Rica. Llegué a Poza Rica a las tres de la mañana, sin comer más que esa hamburguesa que me dieron estos cuates. Con diez instrumentos que le había pedido a Julio para vender allá. Para entonces ya habían pasado tres noches y media sin dormir. Le hablé a mi mamá y le platiqué lo que me había pasado, le pedí que me depositara algo para llegar a Veracruz. Ya después les hablé a mis amigos de San Antonio y se alivianaron mandándome unos dólares.
-Te vamos a mandar lo del pasaje para que te alivianes- y sí me mandó como doscientos dólares y pues ya me alivié. Y sí, sigo en contacto con ellos, pero no he podido ir. Y ya, pues los instrumentos se los regresé a Julio.

Las Becas

Pues mira, primero empecé con la del FOESCA que te digo que ahora es PECDA. Tuve una buena relación con el IVEC, porque ahí hice mi Servicio Social en el 2002, desde ahí me quedé enamorado del asunto del IVEC. Entonces me tocó colaborar en el Festival Afrocaribeño, en el Foro de Presentaciones Editoriales de Las Fiestas de la Candelaria, etcétera. Y por el hecho de estar ahí, me tocó tener información de primera mano de las becas de CONACULTA y del IVEC. Después de hacer mi servicio social, metí un proyecto para el FOESCA en el 2004 y me dieron esa beca. Ese proyecto se llamaba " Fandango en la comunidad" y lo daba en Jamapa y Cardel.

Luego en el 2005 meto el proyecto de "Ríos de Son", me daban poco dinero, pero era muy bueno hacer el registro de *son* de *El Suchil*, de donde eran mis abuelos. Y que lo meto y también queda. Éste no lo pude terminar, se quedó a la mitad, porque a medio proyecto me dan chamba en el IVEC. Haz de cuenta, de 2002 a 2006 me contrataban eventualmente, pero en el 2006 me pudieron contratar formalmente. Entonces ya no podía ser beneficiario del PACMyC, porque era empleado del IVEC. Mandé una carta y quedó a medias. Sin embargo, de 2006 a 2012 seguí yendo a los ranchos haciendo registro de audio. No tenía lana para ir, pero sí podía sufragarme algunos viajes.

En 2012, en el Programa Sotavento había quedado un remanente como de 3 mil pesos, y entonces yo le dije a mi jefe:
-A mí no me los puedes dar porque yo trabajo aquí, pero con esos tres mil pesos podemos hacer un *Encuentro Rural de Jaraneros*-.

Fue cuando fueron los profes de la UCC[41], fueron Francisco Clavijo, Don Jimmie y llevaron a todos sus estudiantes para que grabaran un video en una práctica.

Y bueno, el punto es que después de que estuve yendo a los ranchos con Chava -el fotógrafo- y se hizo ese *Encuentro Rural*. Ya tenía contacto con los músicos, pues ya tenía armado un poco, sin querer, el proyecto que metía a la Convocatoria del FONCA de Músicos Tradicionales. Tenía una carpeta con entrevistas de varios años, de fotos, el video, todo eso. Cuando sale la convocatoria y no había restricciones para quienes trabajan a nivel estatal. Entonces pues meto el proyecto *Ríos de Son,* pero ya con un enfoque más regional y ya voy a terminar, en diciembre se cierra. Se armó una exposición fotográfica, todavía está en proceso una página web. Cuando empezamos nos esperaban para que nosotros fuéramos a hacer el fandango. Ahorita ya ellos hacen fandango a cada rato, bueno tampoco tan seguido, pero sí hacen sus fandangos. La idea del proyecto era que en los ranchos que se había dejado de hacer fandangos, los volverían a hacer. Y ahí sigue… y yo pienso el año que sigue, seguir buscando, seguir ampliando el proyecto, poder hacerlo en otros lugares. Pero ya con una base de datos más sólida y a partir de esto yo creo que sí se va a poder lograr.

Estanzuela **y la música**

La música ha sido, en efecto, el conducto para conocer mucha gente. Casi toda la gente que está alrededor de mi vida, mis amigos, los que

[41] Universidad Cristóbal Colón, institución privada de educación superior de gran prestigio en el sureste del país.

realmente sí considero que son amigos de toda la vida, los conocí a través de la música.

Entonces, creo que el universo social que me rodea, lo he conocido por la música, buenos amigos y gente muy interesante. Por ejemplo, recuerdo mucho a unos maestros de jarana mixes, gracias a ellos conocí su visión sobre la vida, esa ha sido una de las grandes experiencias que he tenido. Obviamente también he conocido a muchos músicos, pero en otros niveles, con los de *Estanzuela* (el Gordo y Julio principalmente) porque con ellos tengo mucha cercanía, hablo de una familiaridad en todos los sentidos. Con ellos he convivido más que con mucha de mi familia cercana (primos y de todo), al grado de saber (como que sobreentienden) muchas cosas con sólo escucharles el tono de voz por teléfono. Ya sabes, que algo anda bien o anda mal. Y eso realmente crea un vínculo familiar, porque al final de cuentas, crea una preocupación por saber cómo están los demás y andas ahí al pendiente.

Y pues el círculo todo acá, en Veracruz, por ejemplo, he tenido muchos buenos alumnos que ahora son mis amigos, a los cuales aprecio mucho. Creo que el hecho de poder compartir la música, en el sentido de enseñanza, ha sido de lo más interesante que me ha pasado. Por ejemplo, ha habido gente que sí le cambia la vida el hecho de aprender a tocar un instrumento y que uno ni se imagina. Y poderlo hacer de esa manera ha sido muy interesante.

Como músico, está el hecho de que te puedes entender con un montón de gente a través de un instrumento, aunque no puedas cruzar tan siquiera una palabra con ellos. El hecho de entenderte con ellos por la música, ha sido una de las grandes experiencias de mi vida.

Mis hijos

Tengo dos hijos, mi hija Natziely va a cumplir 12 años ahorita en marzo, vive en la Paz, Baja California con su mamá. Y ahorita, con mi actual matrimonio, tengo otro hijo que se llama Tlahui, apenas tiene cuatro años.

Cuando nació Natziely yo tenía 23 años, iba saliendo de la universidad. Cuando nació Tlahui pues habré tenido como 32 años, más o menos. Con la mamá de mi hija viví hasta que Natzy habrá tenido como tres años. La mamá de mi hija trabajaba en la Secretaría de Marina y tenía un horario súper complicado, en ese entonces yo sólo daba unas clases pero sólo eran dos horas al día, prácticamente estaba desempleado. Entonces, yo la cuidaba de bebé, me la llevaba a la escuela cuando me tocaba dar clases, pasaba mucho tiempo con ella. Después nos separamos su mamá y yo y se fueron a La Paz. Pero creo que esos tres años fueron fundamentales para Natziely, más de la mitad

> de su vida la ha pasado sin mí pero pues ella tiene como mucha vocación [sic] por nosotros. Ahorita con las ventajas del *whatsapp*, del *facebook* y todo eso estamos muy seguido en contacto. Tenemos una relación muy cercana. A mí la verdad me admira la vocación [sic] que ella tiene conmigo, con su abuelita, con sus tíos, nos tiene muy presentes. Ahorita, digamos que la relación es virtual, pero muy cercana. Te digo, yo siento que porque sus primeros tres años de vida estuve siempre con ella.
>
> Y pues Tlahui está creciendo, ha sido todo un proceso donde he madurando un poco más en la cuestión de la paternidad. Porque con Natzy, la verdad siento que le tocó muy *duro* el asunto, porque había una muy mala relación familiar entre su mamá y yo, había muchas carencias económicas. Además era primerizo y aparte en una relación complicada. Y ahora, no es que diga que tenemos todo bien hecho (porque seguimos aprendiendo), pero creo que hay un punto de madurez con Tlahui y ahorita es mucho más **asentado**.[42]
>
> Clau y yo lo vamos formando con ciertas reglas, con formas de ver, formas de pensar, todo eso. Siento que ahorita ya es como más maduro o al menos más consciente. Ahora sí hago valer las reglas, opciones, pues ahorita estamos viviendo una etapa de enseñanza tanto para él, como para nosotros como papás. Él es muy cariñoso con nosotros. Yo estoy consciente de que no fue lo mejor situación la que le tocó vivir a Natzy.

4.2 Juan Manuel Rodríguez Domínguez "El Gordo" o "Juan Varela"

Juan Manuel es un tipo alegre, simpático y dicharachero, muy relajado en su forma de ver y entender el mundo. Es un hombre noble y buen amigo que disfruta platicar. Además es un excelente conversador, hace pausas, actúa ciertos pasajes, se pregunta y se contesta, imita las voces de los personajes de sus relatos.

La entrevista de Juan Manuel la realicé en Tlacotalpan, un sábado en la mañana. Cuando llegué a su casa estaba desayunando y amistoso, como siempre, me invitó a pasar a casa de sus padres para que lo acompañara tomando un café. Después fuimos a su casa a continuar con la entrevista, casi al final de la entrevista llegaron su esposa e hijos.

---

[42] **Asentado o asentadito:** término local que se refiere a tocar o bailar de manera segura y armoniosa con la música.

En este caso Fallo utiliza el término "asentado" para enunciar que se siente más maduro y seguro, lo cual le permite llevar una vida más armoniosa con su familia.

Mi nombre completo es Juan Manuel Rodríguez Domínguez. En mi casa me dicen Juan y en el grupo me dicen el *Gordo*, el *Gordo* pa' arriba y el *Gordo* pa' abajo. Aquí en mi casa también me dicen Juanito. ¡Ah! Y mi papá me dice el pequeño Juan. Nací aquí en Tlacotalpan el 17 de octubre de 1979. En la casa de mi abuela materna, en el Barrio Abajo. Mi abuela se llamaba Julia Balderas Rodríguez.

Mi papá se llama José Guillermo Rodríguez Gil y mi mamá se llama Emilia Domínguez Balderas. Yo considero que tuve una buena relación con mis papás. No estoy traumado ni tengo ningún problema psicológico de mi infancia. Creo que sí hubo una buena comunicación, más en la infancia que en la adolescencia, pero pues creo que eso es normal ¿Qué no? Creo que no me consentían tanto… Bueno no sé, al último creo que se tendría que poner en una balanza. ¡No sé!

Nací con un un problema genético "el mal del píloro", a *grosso modo* decían que la tripa del estómago estaba cerrada. Entonces de recién nacido, yo no pasaba alimentos, alcanzaba a pasar un poco. Tanto así que llegue al grado hasta de la desnutrición. ¡Imagínate!

Mis papás lucharon mucho con eso, cuando era recién nacido, porque iban con los doctores y nadie le decía qué tenía. Iban con un médico y luego con otro y yo seguía malo, sin comer, hasta que un doctor me revisó y dijo "este cuate está malo del píloro, tienen que llevárselo de inmediato a Veracruz". Entonces me llevaron con un pediatra allá a Veracruz.
-¡No, este cuate, hay que operarlo hoy mismo!- porque sí estaba cerrado el paso, estaba cerrada la llave. Ya después, dijo mi mamá:
-¡Creo que la abrió de más!- porque comía yo mucho, siempre he sido gordito.
Y me operaron y me compuse.
No sé, yo no recuerdo, pero mi mamá dice que me dio la varicela "la **popoche**"[43] y otros dicen que no. Pero ella dice que sí. También tuve problemas con unos granos que me salieron en la piel, dieron mucha guerra, eran así como verrugas. Recuerdo que me salía en los dedos, me acuerdo que un doctor quería cortarlos con un bisturí así a lo **car'e perro**.[44] Entonces ya mi mamá dijo:
-¡No! ¿Qué vas a hacer?

[43] **Popocha o popoche:** término local para nombrar a la enfermedad provocada por el virus *human herpesvirus 3 varicellovirus.*

[44] **Car'e perro:** expresión local superlativa que se utiliza para referirse a una acción muy agresiva.

-No pues esto, hay que cortarlo- dijo el doctor.
-¡Cómo crees que lo vas a rebanar, si no es un animal!
Y mi mamá se peleó con el doctor y a la *chingada,* me sacaron de ahí. Y después otro médico me recetó unas pomadas y unas gotas, con eso se me quitaron las verrugas y nunca más volvieron a salir.

Recuerdo haber conocido a mis abuelas y haber conocido al papá de mi papá. Al papá de mi mamá no lo conocí, él murió cuando yo estaba muy pequeño. Y el papá de mi papá no crió a mi papá, solamente lo engendró. Ya al final del ciclo de vida, mi papá tuvo que ver por él y se lo trajo a vivir a la casa. Así fue como pude conocerlo un poco, pero te digo que no había así como un lazo fraternal.

Con mis abuelas sí, con ellas sí convivíamos. Mi abuela, la mamá de mi mamá, nos cuidó cuando éramos pequeños porque mi mamá se iba a clase de costura por las tardes. Entonces nosotros llegábamos de la escuela y comíamos y como a las cuatro nos llevaba mi mamá, ahí nos pasábamos toda la tarde en casa de mi abuela.

Tengo dos hermanos: Elideth Rodríguez Domínguez que es la mayor (me lleva dos años), y Guillermo de Jesús Rodríguez Domínguez que es el que me sigue, el más chiquito. ¡Uhm! Pues la relación con mi hermana creo que sí había como más comunicación, más entendimiento. Y con mi hermano, pues como le llevo ocho años, entonces cuando yo me iba a mis ondas pues él era un niño, entonces ahí hubo como menos relación para jugar y eso. Y luego, pues mi hermana es mujer y yo hombre, entonces ella jalaba más con las niñas y yo con los niños, ella traía otro rollo. No me acuerdo de muy niños, pero sí logramos convivir como a los diez, once años.

Me cuesta trabajo, acordarme si me peleaba mucho o me peleaba poco con mi hermana. No sé. Lo que sí había eran enfrentamientos bélicos, risas y demás. Había ocasiones en que te *encabronabas* con ella y te ibas a los *trancazos*, pocas son de las que me acuerdo, pero sí sucedió. Yo calculo que como cualquier relación de hermanos, hay ondas *chidas* y otra no tanto. Pero incluso hasta en la actualidad, ya de adulto, yo sufro cuando le pasa algo malo o no le va bien.

Tengo primos, pero crecimos alejados. Solamente convivíamos cuando había fiesta, así mero. Lo que mas se puede acercar a un primo era el hijo del hermano de pila (el hermano de crianza) de mi papá. Uno de los hijos de mi tío (que así le decíamos), mas o menos coincidía con mi edad y con él conviví. La neta nos decíamos primos, aunque realmente no hubiera un lazo de sangre o de apellidos. Con este cuate desde niños

convivíamos, jugábamos mucho. Era la onda así como más cercana a un hermano por la edad.

La familia de mi primo, tuvo un auge económico cuando éramos niños, entonces tenía muchos juguetes y ¡*puta*! yo me desplayaba con él. Jugaba y ya ni le pedía los juguetes, a veces él ni estaba y yo trepado en sus triciclos, y así. ¡No había problema! pues era su carnal. La relación era muy cercana, eso sí lo tengo muy presente. Los recuerdos con él los tengo muy grabados y me causan también tristeza, porque tiene dos años que murió y sí me dolió mucho su pérdida. Porque desde chamacos convivimos mucho tiempo. ¡Éramos carnales! Aquí nada más me **canteaba**[45] por la puerta y ahí estaba yo, dispuesto a jugar.

Este hermano de crianza de mi papá tenía su carpintería aquí en la parte de atrás de mi casa. Entonces, ahí yo me iba de chamaco a jugar, hacía de todo y de madera. Hacía barquitos, cuando venía la época de lluvias se llenaban los charcos de agua y ahí los echaba a navegar.

¡Ahora no! Ahora se escurre el agua y pasa, pero antes aquí en la calle había un caño, porque había que hacer caños para que el agua fluyera; entonces había un caño grande que atravesaba toda la calle. Yo hacía los barquitos, los veleros, de madera e incluso hasta de cartulina, y los echaba a ese caño. ¡No, pues ahí estaba el centro de navegación! Se divertía uno bastante chido.

Había amigos en el barrio, nada más que la jefa siempre ha sido un poco estricta, entonces me dejaba salir poco, pero me le escapaba y me iba a jugar. Nada más, al regreso, era el problema. Que yo me acuerde siempre he tenido el gusto por los carros, desde chico jugaba con los carritos e igual a la pelota, el futbol… Era como por temporadas, a veces el beisbol, a veces el futbol.

Cuando éramos chicos, mi papá nos llevaba a diferentes lados. Fíjate, mi papá todo el tiempo andaba trabajando y al último, no se cómo le hacía, pero él lograba crear los espacios para pasear en familia, ir a algunos lugares. Una vez fuimos a Puebla, a visitar a unos familiares en un rancho, también fuimos a la zona arqueológica de Cempoala. Sí *turistiamos* algo de niños con los papás.

También cuando se daba la fecha para ir a los balnearios, en el verano o en Semana Santa, mi papá nos llevaba a todos al río; nos llevó en varias ocasiones al mar, a los arroyos de la sierra de los

[45] **Canteaba:** término local que se utiliza para referirse a la acción de llamar la atención de alguien a través del silbido.

Tuxtlas. Todo eso lo visitamos en familia, mis hermanos y mi mamá, mi papá y yo.

Recuerdo que me la pasaba yo a todo dar, muy bien. Yo digo que sí me gustaban esos paseos porque tengo en la memoria esos recuerdos. Te voy a contar, una vez nos llevó mi papá al río y de repente salgo del agua y ¡la *chingada!* Escucho a mi papá que dice:
-Sí, ahorita nos vamos a ir a la cantina de no se quién-. Y empezó a jalar gente, y yo así de "¡no, papá! ¡no te vayas!". He de haber tenido como 6 años, 7 años y que me le **guindo**[46] del pantalón. Y él me agarraba con la mano y me apartaba. Y yo más me le **emperraba**[47] al pantalón: "¡No! ¿cómo que te vas a ir? ¡qué nos vas a dejar!". Y ahí estuve pegado a él, no sé, como unos cinco minutos, una cosa así. Él seguía hablando con la gente:
-¡Oye fulano! ¡ya dile que se venga!-. Y yo así de "¡no papá, que la *madre!"*. Entonces agarra y se voltea el señor:
-¡Bueno, chamaco! ¡*qué madre*, yo no soy tu papá!-.
Y agarro y me quedo mirando y mi papá a las risas. Era el señor que vendía los **volovanes**.[48] ¡Y que me pongo a chillar! Y desde ahí empieza la onda de que luego me equivoco y confundo a la gente con otras personas.

Desde que tengo uso de razón siempre he vivido en esta casa. ¡Ah! no, te miento, de bebé y niño mis papás rentaban. Y ya después nos pasamos para acá. Pero la historia de cómo obtuvimos este terreno (que era de mi abuela) es larga.

Cuenta la historia que pues dejaron de pagar el predial, un día le hablan a mi papá para decirle que ya iba a ser parte del municipio porque el gobierno se lo iba a adjudicar. Y pues mi papá les dijo -¡No! ¡Cómo crees! ¿cuánto se debe?- y ya pues fue a checar a catastro y le dijeron cuanto se debía. Mi papá trabajaba y le ayudó a mi abuela, quien se encargó de ir liquidando las contribuciones hasta que terminaron la deuda. Entonces, pues mi abuela le dejó el terreno a mi papá y a mi tía, la hermana de él. Era un terreno de 20m por 40m y pues lo dividieron a la mitad. Y aquí está la propiedad donde vivimos. Yo me casé e hice mi casa aquí mismo y de aquí no me voy. ¡Bueno, eso espero!

---

[46] "Me guindo" se refiere a que se colgó del pantalón del señor.

[47] Se refiere a que se aferraba.

[48] **Volován:** término local que se utiliza para referirse a un pan de pasta de hojaldre con relleno salado o dulce.

Mi esposa se llama Cindy Lilian Osorio Robles, mi hijo mayor Yeray Aramis Rodríguez Osorio tiene 9 años, y Guillermo Esaú Rodríguez Osorio tiene 2, es el más chiquito. ¿Mis hijos? ¡los tuvo mi esposa!

Yo tengo 36 y hace 9 años nació Yeray, estamos hablando de que tenía yo 26, 27 años más o menos cuando tuve a mi primer hijo. Yo creo que ya hasta se me estaba pasando la fecha para tener hijos. Cuando iba a tener a Yeray pues realmente no lo esperaba, cuando de repente viene la noticia: ¡Vamos a ser papás! A mí me vino bien la noticia, porque ya me consideraba una persona capaz de mantener a su familia. Hubo incertidumbre, nerviosismo en el momento, pero yo pienso que es normal. Dije ¡*Chingue* su madre! ¡Cómo *chingaos* no voy a poder!

Estaba yo cumpliendo con los cánones de la vida, crecer, reproducirse y morir. Y entonces, te digo, sí había sentimientos *encontradillos*, pero la decisión firme: "Sí, sí me late". Y en lo laboral pues sí era una persona productiva, independiente y dije "no pues sí" . Y afortunadamente, pues hemos sacado el barco a flote, la hemos pasado bien.

Como uno no nace sabiendo ser padre, va uno aprendiendo en el andar, en el andar de la vida. Y pues mi relación con mis hijos ha sido muy, muy padre, hay mucha comunicación. Pues es como una cuestión de continuidad, el hijo se vuelve padre, y el padre se vuelve hijo dijeran por ahí.

Y pues ya de 27 años, ya con esa madurez, pues he tenido la conciencia muy plena de tratar de llevarlos por el mejor camino y a la vez disfrutarlos. Porque realmente *¡'uta!* uno los disfruta mucho. Yo estoy contento con la vida por eso, por como se dieron las cosas por como se siguen dando, por como evoluciona todo y por como los disfruto.

Y tengo muy claro que una cosa es Yeray y otra es el chiquitín, totalmente diferentes. Con el grande platico -el poco tiempo que hay luego por la chamba-, con el pequeño juego, trato de dedicarles tiempo y convivir con ellos. Ahorita en semana santa todo el tiempo anduve trabajando, pero si en la tarde del domingo ya había terminado ¡Vámonos al río! Y nos fuimos al río, pasamos una tarde chida, nadando y eso.

Las ferias en Tlacotalpan

Recuerdo *La Feria de San Miguelito*, era como muy íntima. Era del barrio, se hacía por un señor que se llamó Melquiades. Él era el que organizaba, a mí ya no me tocó verlo pero sí me tocó la secuela de todo lo que hacía este señor. Todo era muy fresco, muy chido porque

lo organizaban entre los vecinos. Ibas y te la pasabas bien, te comías un *popo*, un tamal, había una feria, pero no así como con la Candelaria, no. La fiesta duraba un día o dos cuando mucho, estaba en la onda de ser muy íntima.

Recuerdo que mi mamá nos llevaba a mi hermana y a mí, se me hace ahora como nostálgico este recuerdo. En esas fechas empezaba la temporada de lluvias, entonces el trabajo de mi papá escaseaba, había como que limitarse un poco en el gasto. Yo creo que por eso aprendí a disfrutar las cosas que tenía, porque tenía que decidir qué mi iba a comprar. ¡Ah! ¡*Puta* me voy a comer este popo! Pero lo disfrutaba, me lo comía con calmita pa' que me aguantara.

Era muy padre porque no era tanta la aglomeración. Y *La Candelaria*, en la niñez, como que no la viví tanto: primero porque los toros (la onda eran los toros) a mí me daba ¡pavor! *¡uta madre*! ¡A mi me daba miedo! Mi papá salía con mi hermana, se iban a andar en ese **jelengue**[49] de los toros, pero a mí no me gustaba. ¡Les tenía un temor canijo!

En una ocasión, que no sé si me llevaron a fuerza o yo me animé, fui con mi mamá y mi hermana al *jelengue* de los toros. Mi papá estaba enfermo, creo le dio dengue, y cosas del destino ¡Nosotros nos vamos pa'allá y el toro vino pa'ca!

Antes era más canijo, no era como ahora, no había tanto cuidado, la gente traía paseando y toreando a los toros por las calles hasta que morían. Entonces, un toro vigoroso que andaban suelto, de repente se metió aquí a la casa. Aquí andaba en el patrio bailando y la gente arriba de la azotea. Me imagino que si eso hubiera sido en la actualidad, hubiera estado chido grabarlo con el celular. Total que cuando llegamos nos dice mi papá:

-Pues yo no fui a ver a los toros, pero el toro vino pa'ca.

-¡Cómo!

Todas las paredes estaban llenas de sangre porque se recostaba el toro, incluso hasta le arrancaron la cola. La cola, se la comió el perro que teníamos, el perro le ladraba al toro y el toro lo lastimó porque le daba de patadas, pues el perro siempre estaba amarrado.

Cuando regresamos vimos la escena del crimen, todo tirado, todo desordenado, y te digo, la suciedad del toro… la sangre…hasta los pelos de la cola del toro. Sí, es así como ¡agggg!¡todo trágico! Pero a mí, me vino bien, porque yo no estaba. ¡Te imaginas si hubiera estado! ¡No manches!

[49] **Jelengue:** término local que se refiere a un alboroto desastroso.

Ya a la feria de la Fiesta de la Candelaria la empecé a vivir como a los doce, diez años que comencé a ir al Encuentro de Jaraneros con don Cirilo; fue así como me empecé a relacionar en ese ambiente.

¡Me quitaban mi torta!

Estudié en el *Jardín de Niños Gonzalo Aguirre Beltrán*, después estudié la primaria en la *Escuela Miguel Z. Cházaro*, la secundaria en la *Escuela Héroes de Sotavento* y el bachillerato en el *CBTIS #35*. Y ya después en la universidad de la vida

Yo siempre he sido víctima del *bullying.* Y aprendí a vivir con eso toda mi vida, incluso en la actualidad sucede, pero ya es parte de la vida, de la cotidianidad. Tengo un recuerdo muy marcado que te voy a contar. Mi mamá, cuando yo estaba en el *kinder,* me hacía una torta de jamón para el lonche. Pero ya ves que siempre hay chamacos **castrosos**,[50] y había en la escuela dos chamacos que siempre andaban ahí noma' mirando a quién *chingar.* Yo era todo el tiempo muy calmado, y cuando llegaba la hora del recreo yo **les buscaba el aire**,[51] pero ¡Qué va! ¡Me andaban cazando!

-¡Dame tu torta!-me decía uno de ellos

-No, pero ¿cómo te voy a dar mi torta si es mi desayuno?

-¡A mí *me vale madre*! si no me das tu torta te voy a pinchar con este alfiler que traigo aquí.- Y siempre el *chingado* chamaco traía un alfiler o una aguja y ahí sí me daba miedo.

-¡Dame tu torta! o te voy a desinflar con este alfiler! y te pincho-repetía.

Y al último le daba yo la torta y me quedaba ahí chillando como menso. Al último no recuerdo en qué terminaba el *show*, o sea eso como que me lo guardé mucho, nunca lo expresé ni me manifesté en contra de eso, ni los acusé, ni nada. No armaba yo así como mucho **pancho**. Y te digo, ya se acostumbra uno a esa onda.

Ahora ya nada más es la onda **castrosa** con mis amigos, que realmente son los amigos del grupo, porque así como que tener otros amigos, pues no los hay. Entonces nada más queda que el *bullying* de los recuerdos.

-¡Ay! acuérdate de cuando al *Gordo* lo pinchaban con el alfiler, o cuando el Gordo se cayó, o cuando le pinchó las nalgas a otro *güey*- y ese tipo de **castre** o broma. Digo, tampoco es que sea una blanca paloma. Pero así empezamos a sacarle los trapitos al sol a todos y ahí nos la llevamos con el traca, traca.

---

[50] **Castroso:** término local que se refiere a una persona que molesta a alguien.

[51] **Buscar el aire:** expresión local que se refiere a huir de una situación.

Transformación del pueblo

Recuerdo cuando vino el auge de la pavimentación, aunque ya todo el centro de Tlacotalpan estaba pavimentado. Pero aquí en mi barrio, hubo un auge de recursos por medio del gobierno. Fue durante el mandato de la Profa. Rosa María Gamboa Martínez (que es hermana del presidente municipal actual), en ese entonces hubo muchos recursos para obra pública. Me tocó ver la transformación, que he de decirte fue un caos completamente, porque no había drenaje o estaban dañados, entonces para pavimentar había que entubar todas las calles.

Se puso la cosa fea, porque mucho tiempo, como dos, tres años, las calles estaban hechas un desastre, había hoyos por todos lados. Y demoró todo el tiempo que estuvo la señora como presidenta [sic], se pavimentaron muchos, muchos, muchos barrios, esto le cambió la forma a la ciudad misma. Para los que vivimos los atascaderos de los *lodaceros*, pues sí fue una ventaja. Pero pues también, por otro lado, hay más calor, está más *polvoso* el pueblo… ¡No sé! Tampoco me acuerdo en qué año fue, pero yo le calculo que ha de haber sido como en el 85. A partir de ese año se empezó a transformar el pueblo.

¡*A la'madre*! Pues ya de grande me tocó la remodelación del mercado, desde la entra hasta la de la salida. Yo viví mucho el mercado, para mí el mercado antiguo que la gente dice que es, no es.

En los días de vagancia iba yo todas las tardes por el mandado obligado: "ir a buscar la comida del perro". Teníamos un perro pastor alemán, era de mi papá. Todas las tardes había que ir al mercado a las carnicerías por la comida pa'l perro, la tripa, el bofe, el gañote, luego la picaban y me regresaba a mi casa. Le daba de comer al perro, a veces lo hervía o así cruda se la daba. De'so se alimentaba el *pinche* perro.

Para mí, ir a buscar diario la comida del perro era como mi desahogo del régimen con la jefa: ¡no salgas! ¡no juegues! ¡no…*puta*! Mi mamá era muy estricta, no dejaba salir. Y pues yo crecí con otra visión de lo que era el mercado. Yo viví el mercado viejo, para mí el mercado viejo fue el que destruyeron. Pero no, ellos dicen que no, que el mercado fue remodelado con la onda del patrimonio y la *chingada.* Según que encontraron los planos antiguos y lo reconstruyeron a como ahorita se encuentra.

Por eso para mí, el mercado antiguo fue el que tiraron, que a parte ya estaba en ruinas el ingrato. Pero a mí me tocó ver ese proceso de cambio, cuando destruyeron el mercado antiguo para construir este que tenemos ahora.

¡El clima! Siento que antes no hacía tanto frío, tampoco hacía tanto calor, tampoco había tanta lluvia. Ahora hay temporales que cuando se cierran llueve tres, cuatro, cinco hasta seis días. Yo recuerdo que de niño no pasaban, si se dejaban caer unos aguaceros así con madre, pero pasaban y se quitaba. Pero ahora, cuando viene la temporada de lluvias es como más intenso. Sí siento un cambio drástico de cuando era niño a como es en la actualidad el clima, o sea así como drástico.

¡La emigración! Este es otro de los cambio que ha sufrido Tlacotalpan. Mucha gente se fue, emigraron a los Estados Unidos a buscar la chamba. Personas que eran tus vecinos con quienes cotorreabas ¡la *chingada!* Eso desapareció. Siento que son los cambios más drásticos que han sucedido aquí, porque ya al último lo vive uno a diario, pues no lo sientes, no te das cuenta, siento que el pueblo sigue siendo muy, muy igual a cuando fui niño.

Mis tres pasiones

¿Extraoficialmente? ¡Uy! pues comencé a manejar desde que era niño. No sé, tendría 9 ú 8 años, pero empecé a manejar,siempre con mi papá al mero costado. Siempre me decía "haz esto, haz l'otro". Y yo movía el camión de allá para acá, pero mi papá siempre allí al pie.

Ahora sí que oficialmente, comencé en la secundaria. No sé, tendría 13 años y eso porque toda la vida me ha gustado el rol de vida de mi papá. Yo en la vida he tenido tres pasiones las que rigen mi vida: la carpintería, tocar y ser jaranero, y manejar o la pasión del negocio de los materiales.

Yo seguí con la tradición de darle continuidad a la chamba, había que seguirle. Primero que nada, porque me gusta y estaba (y estoy) consciente de que a lo último, uno debe de hacer lo que le gusta. Vivir haciendo lo que a uno le gusta para -sino la felicidad completa- sí un bienestar.

Yo creo que viene siendo un conjunto, el rol este de trabajar en el negocio de los materiales, pues ya también es una cosa de tradición, mi abuelo, o mi abuelastro y mi papá. Siempre me gustó, siempre me ha gustado estar con mi papá. Cuando era niño me gustaba andar arriba del carro con él y pasar el mayor tiempo posible juntos. Entonces, le agarré el amor a los camiones y a todo el proceso que lleva. Ahí aprendí a ser mecánico, a ser chofer, a ser cargador, a todo, porque no nada mas es subir y manejar el carro sino uno tiene que conseguir proveedores, buscar clientes, ofrecer el producto. Dar un buen trato para que te compren, porque entonces, vendes más, viajas más.

Este engranaje que lleva la labor, desde chico me ha gustado. Hay muchas anécdotas. En una ocasión, tendría yo como 8 años y mi

papá tenía que ir a buscar cemento a Veracruz, era la época de la *tiburomanía*[52] y yo venía en la parte atrás con mis tíos y unos amigos. De regreso, a Tlacotalpan, ya medio cansados de cargar el cemento e ir al partido paramos en la caseta de Alvarado, ya era tarde. En eso les digo a mis tíos "voy al baño", pero se me olvidó avisarle a mi papá que venía al volante. Se va mi papá a tomar un refresco en la tiendita, y yo me voy al baño. Ahí estaba yo cuando escucho que arrancan el carro. ¡Qué se va! Ya cuando salí, ya no estaba. ¡'*Uta madre!*

Pero ya desde chamaco todo el mundo me conocía:

-Oye Varela y ¿tu papá?

-¡Uy! mi papá se fue y ya me dejó aquí.

-Sí. Varela acaba de pasar, se fue y te dejó aquí-.

Ahí me quedé. Y entonces, el gerente de la oficina esperó, calculando el tiempo para que mi papá llegara, y me dice:

-¿Te sabes el número de tu casa?

-No, pero me sé el de mi abuela que es a dónde va a llegar-.

Le hablaron entonces y contestó mi tía:

-¡Bueno!

-¿Está Guillo Varela?

-No. ¿Por qué?

-Es que aquí está su hijo que lo dejó olvidado.

-¿Pero cómo? ¡Ah! No, espérese, viene llegando-.

Y ya cuando llega le dicen oye Guillo te hablan por teléfono y dice :

-¿Por teléfono a las tres de la mañana? ¿Quién me habla por teléfono?

-¡Juan!

-¿Juan? pues si Juan está ahí arriba del carro.

-A Juan lo dejaste olvidado allá atrás en el puente, ahí está en el teléfono te está hablando.

-¡No manches!-.

Pues a esa hora toda la familia se puso a descargar el camión pa' que mi papá me fuera a buscar allá a la caseta donde me dejó olvidado.

La escuela no era así como lo mío y no por ser tonto, sino por ser aventurero. Yo pensaba que eso de la escuela me quitaba tiempo para hacer otras cosas. Yo quería viajar con mi papá. Las vacaciones las pasaba con mi papá viajando, pero también él era un poco reservado. Decía: ¡No, pues este cabrón tiene que estudiar, tiene que hacer otras cosas! Hubo una etapa de rebeldía en que -ya para terminar el bachillerato- dejé de estudiar un rato. Yo decía:

-¡No pues la cosa está leve!-

Pero mi papá fue muy estricto en ese sentido y me dijo:

[52] Se refiere a la afición del equipo de futbol local que se llama "Tiburones rojos".

-¡No! ¡Analfabetas, no quiero en mi chamba!-
Y que me manda a trabajar a una carpintería. Comencé de soldado raso, lijando y con poco sueldo. ¡'*Uta, sí estaba cabrón*!

Ya después de dos meses ya sabía ma'o menos el oficio y me empezó a pagar mejor hasta que dije: "¡*la chingada*!". *Un día regresé muy cansado de la carpintería, y dije:* "¿cuál es la clave? pues terminar el bachillerato". Eso fue lo que dijo mi papá, y yo na'ma me faltaba un semestre pa' terminar. Entonces me inscribí al bachillerato abierto y me revalidaron algunas materias para terminar. Mi orgullo fue que lo pagué con mi propio sueldo.

Cuando terminé el CBTIS, le dije a mi papá que me acompañara a avisarle al señor de la carpintería que ya tenía mi certificado. Y le dije a mi papá:
-¡Ya está! Ahora ¿Qué vamos a hacer?- él me dijo -Órale, va-.
Fuimos a hablar con el señor. Ese momento quedó muy marcado en mi vida, porque el hombre movió la cabeza y dijo:
-Pues me da tristeza porque uno se encariña con la gente-.
Él era una persona dura, todavía cuando el bato vive le tengo afecto por ese lado, porque sí me trató duro al principio, pero sirvió. Uno se encariña con la gente pero ni modo, tienes que irte. Y ya le dije "muchas gracias". No me dio liquidación el ingrato, pero bueno.

Luego le pregunté a mi papá, "¿'ora que vamos a hacer, vamos al carro?" y dice mi papá -Si empezaste soldado raso allá, aquí también va a ser lo mismo- y que me pone a hacer *bloc*.

Esa era la chamba que había en ese momento. Entonces me empecé a involucrar con él, en el carro y en los negocios. Desde entonces aprendí el oficio, aprendí y luego la empresa de mi papá creció y terminé quedándome con la chamba. Ahora yo soy el administrador del negocio, es mío y del negocio vive la familia de mi papá y he podido mantener a la mía. Ya nos estamos haciendo viejos.

La Casa de la Cultura

Comencé a ir a la Casa de la Cultura a los 8 años, eso también lo tengo muy marcadito, a los 8 años llegué. Don Cirilo en esas fechas era un viejo con mucha energía, también estaba Varo Silva, eran como el duo dinámico.

Bueno, pues el caso es que yo me iba al mercado y en el trayecto me paraba en cualquier lado, sí conocía yo a la banda y nos íbamos a jugar allí junto al mercado, uno buscaba la manera de entretenerse. En esos recorridos, como a los 7 años pasando ahí por la Casa de la Cultura, escuché que estaban tocando. Recuerdo que iba con otro cuate, pero no me acuerdo quién era, el chiste es que entré y estaban los dos señores en el aula que está acá por los baños y me

acuerdo la escena: había pupitres de escuela y uno de los señores estaba sentado en un pupitre y el otro señor estaba parado, yo les dije "¡quihobo! ¡Qué onda! ¿Qué andan haciendo?" "No pos aquí viendo que *la chingada"* "¡Ah! Bueno", hablamos dos tres palabras y dice uno de ellos "no pues, para que vengan y aprendan, que esto que l'otro", ellos estaban la necesidad de jalar gente. Yo pienso que Julio ya tenía que haber estado allí, pero no llegó o andaba de vago o *la chingada*, no sé.

El chiste es que Julio llegó dos años antes que yo, los viejos no estaban completamente solos tenían algunos chamacos, pero en ese momento no había ninguno. Me acuerdo que Varo dijo "Vamos a tocarles a estos chamacos, un son para que vean que la *chingada*" y se pusieron a tocar el requinto y el pandero "papapapa pa". Pero tuvo que pasar año y medio para que llegara yo.

Pienso que ya todo estaba predestinado, mi papá ya le había comprado una jarana a *Taconazo,* Marco Gómez, quién era carpintero. Mi papá le dijo:

-Yo quiero que mi hijo aprenda- y Marco le dijo -¡Ah si!- y le hizo una jarana a mi papá. La jarana era de muy mala calidad. Y esta es otra parte del *buylling* que sufrí con los instrumentos. ¡No manches!

Total que compra la jarana mi papá y ahí se queda. Te digo, mi papá la debe haber comprado cuando yo tenía como 6 años. La jarana sufrió varias averías y *Taconazo* la arregló, pero ¡Nunca le quedó bien! Ya hasta después, don Cirilo la arregló cuando llegué con él.

Bueno, pues para ya no hacerte largo el cuento, yo me le desataba a mi mamá cuando iba por la comida del perro, haz de cuenta me iba a las 3 y regresaba a las 4 ó 5 de la tarde. Y ella decía: "A ver a dónde lo mando yo en las tardes para que se entretenga y no ande de vago" y pues me llevó a la Casa de la Cultura. Así fue como llegué.

El primer día en la Casa de la Cultura, don Cirilo me *tiende*[53] la jarana. Pero me la pone del lado derecho y yo por instinto me la paso pa'l otro lado, la invierto. Don Cirilo me dice:

-¡No! ¡cómo crees! Eso no es así- y que me la vuelve a voltear para el otro lado y agarro y le digo:

-Sí, pero es que no estoy cómodo, no me siento cómodo.

-¡Cómo no te vas a sentir cómodo! pues si ayer la agarraba pa'quel la'o.

-¿Ayer? ¡*puta,* yo vengo llegando!

-¡No! ¡que te la vuelvas! Así pa'ca. *¡Cómo madres no!* Si ayer la agarraste de este la'o y ahora la quieres agarrar del otro la'o- y el viejo terco.

[53] Se refiere a que don Cirilo le da la jarana.

El nieto de Don Cirilo se llama Amed Vidal Promotor, ese niño tenía la misma edad que yo y fuimos compañeros de la escuela en la primaria. Amed me conocía desde los 6 años. Entonces Amed estaba con él allí en la Casa de la Cultura y yo vi a Amed y Amed estaba a las carcajadas. Yo no sabía que Amed era su nieto hasta cuando lo vi allí y le dije:

-¡Ah! ¡También te mandó tu mamá!- y agarra y me dice

-¡No! A mí me trae mi abuelo.

Porque realmente don Cirilo lo llevaba a fuerza para allá, para que no anduviera en la misma onda de andar de vago. Entonces, Amed estaba a las risas y yo frustrado porque don Cirilo insistía en ponerme la jarana como derecho. Le dije a Amed:

-¡No sé! ¡*qué pedo!* ¿qué onda con este viejo? - cuando agarra y le dice Amed a don Cirilo:

-No papá- porque le decía papá- Éste no es el de ayer.

-¿Cómo?- le dice don Cirilo- y se queda pensando

-No, era otro *cabrón* chamaco- dice Amed.

El *chamaco* se llamaba o se llama Tino, bueno le decían Tino. Era un *cabrón* igualito a mí (nos parecíamos pero harto) así gordito, pelo así *ondiao.* Total que el *pinche* Tino había ido un día antes que yo a la clase a aprender ¡Cómo son las cosas!

-¡Pero cómo! ¿No es este? Entonces ¿tú eres zurdo?

-Sí, yo soy zurdo.

-¡Ah! Bueno, entonces a ti hay que cambiarte la jarana-.

Entonces la agarró y le cambió las cuerdas a la jarana, pero si me leyó la cartilla. Porque es era un *trabajal* cambiarle las cuerdas a la jarana, y yo le dije:

-No, pues mi mamá dice que tengo que venir, así que tengo que venir-.

Y sí, me cambió las cuerdas y *la madre,* ya luego llegó el Tino, pero no demoró mucho. Ya después ¡cómo nos reíamos mucho de eso! Pero sí quedó muy marcada mi llegada a la Casa de la Cultura.

Julio

A Julio lo conocía de vista, por coincidencias de la vida, él es dos años mayor que yo, es de la edad de mi hermana y habían coincidido en la escuela. Él nació un 16 de octubre y yo un 17 de octubre. Entonces ya lo conocía y cuando nos vimos me dijo: -¿Tú eres el hermano de Elideth?- nos conocíamos pero no éramos cuates, eso vino después.

Al principio no fue tan fluido porque yo era *bien cabrón*, en el sentido de que era un desobligado. Julio sí se aplicó, era más disciplinado, después se volvió un desmadre en la adolescencia. Pero en ese entonces era muy tranquilo, iba a su clase, la tomaba, aprendía y a mí me valía *madres.* Pero sí aprendí y todo, pero me aburría. Había

lapsos en que sí iba a clases y de repente todo a *la chingada,* no iba a la Casa de la Cultura me iba a jugar. Pero mi mamá ya me había recomendado con don Cirilo y el viejo, peor que un abuelo, que un papá, me iba a buscar. Me decía la flota: -¡Ahí viene el viejo por ti! ¡Escóndete!- y ahí me andaba escondiendo la flota pero ese viejo desde la banqueta me decía:
-¡Ya te vi que ahí estás! Le voy a decir a tu mamá que no vas.
-¡*Chingue su madre*! ¡ya me trabó el viejo!- y ya me iba atrás d'él.

Con Julio a veces tenía ciertos conflictos, recuerdo que para un Encuentro de Jaraneros ¡*puta* se la vivieron ensayando! Don Cirilo, Varo y Julio. Ellos tres ensayando "zas, zas za" más de un mes y resulta que entonces a finales de enero, me aparezco después de haber dejado de ir meses. Y Julio le dijo a don Cirilo:
-¡No le vayan a decir a ese *gordo*, que *la madre*! Uno se anda matando aquí para que las cosas salgan bien que *la chingada.*
-*¡No! no, no ¡Ni madres!* ¡cómo crees!- Pero en la cabalgata monté y don Cirilo tocó y me dice:
-¡Qué! ¿cómo estás? que *la madre*- y no sé, el hombre que sintió o tal vez pensó que servía yo p'a hacer bulto, porque na'mas eran ellos tres. Y que me dice:
-¿Oye, no quieres tocar en el encuentro?
-¡Noo don Cirilo, yo lo que usté diga!
-¡Ah! bueno, nos vemos entonces en la noche en Plaza Martha-.
Y entonces le dije a mi mamá y me alistaron mi ropa y todo, cuando llego en la noche a Plaza Martha ya estaba afinando, llega Julio y ¡*puta!* estaba ¡*emputadísimo*!
-¡Oye pero este bato! ¿Por qué lo trajeron? ¡Mi chamba que no vale! ¡Yo me estoy matando y este *güey* llega acá muy fresco!-. Pero como te digo que me "*bulinizaron*", pues yo también me volví burlón, y medio broza me burlaba y me reía. Entonces el otro se *emputó* que le doy la espalda y que me da un *patadón* en la espalda, tremendo *madrazo.* ¡*Puta!* y que me pongo a chillar, y ya don Cirilo ***bravo*** [54]también con Julio le dice:
-¡Oye! ¿Por qué tienes que pegarle? ¡Qué *la chingada!*- esa era la relación de chamacos.

Julio empezó a tocar la jarana igual que yo, comenzamos los dos éramos jaraneros. Él tenía una jarana que le hizo don Cirilo y yo tenía ¡*uta*! ¡cómo sufrí con esa *madre*! Te digo, era la jarana que me había

[54] Se refiere a que se enojó don Cirilo.
Ponerse bravo: término local que se refiere a enojarse.

hecho *Taconazo*, y luego mi papá tuvo la gran idea de comprarle a otro *güey* otra jarana que tampoco servía. ¡*Puta*! ¡*Cómo me chingaban con esa madre*! ¡Qué las **jaranas de lata**![55] Pero a lo último, hacemos un análisis y Julio me dice que reconoce la habilidad que tengo para tocar y que él piensa que *esa madre* la adquirí porque mis instrumentos eran limitantes. ¡Había que hacerlos sonar! Tenías que dar el extra para que sonara y, según él, eso facilitó que yo desarrollara la técnica para tocar.

Total, que cuando cumplí mis 15 años, me regalaron algo que yo quería: una jarana de don Cirilo. Era una jarana muy buena, muy sonora. ¡*Puta*! una jarana *chingona* que era la base del grupo. Así fue que me quedé con la estafeta de llevar el acompañamiento, porque cuando nos separamos de la Casa de Cultura, alguien tenía que tocar el requinto.

Llegan a la Casa de la Cultura, yo me acuerdo

Ya después, cuando llegó Cristóbal a la Casa de la Cultura, dicen que yo lo humillé, que lo opaqué, y pues yo si recuerdo esas cosas, pero no en ese sentido, pero pues así ellos lo ven. ¿Qué le vamos a hacer?

La verdad es que recuerdo cuando fueron llegando cada uno de ellos, todos porque primero llegamos Julio y yo. Cuando llegó Fallo yo ya lo conocía porque era hijo de doña Mica (conserje de la primaria donde yo iba). A él le decían Fallito y era así como el tierno, el niño, el hijo de doña Mica y *la chingada* pero cuando llegó a la Casa de la Cultura prácticamente estaba en la adolescencia. Me acuerdo cuando llevó su jarana, era una jarana así fea ***dada a la madre,***[56] *y* es que para nosotros si no era una jarana de don Cirilo, pues no servía, era chafa.

Lo que pasa es que cuando una jarana no está bien apuntada, pues no suena bien e incluso hasta la estética está *cucha.* Entonces la jarana de este *cabrón Fallo,* estaba como deforme porque era una jarana grande pero tenía una cabecita que parecía una *chingada* espada. Y cuándo me le quedo mirando le digo:

-¿Dónde recogiste, esta *madre*?- y el chamaco se me queda así mirando, él siempre fue así muy tranquilo y equivocaba a [sic] no meterse en problemas.

-No, pues me la compró mi mamá-

Fallo tenía familia que tocaban y creo que se la había comprado a un señor que la tenía allí arrumbada. Creo que era de su familiar. Total

[55] **Jarana de lata o jarana latosa:** término local para referirse a un sonido de la jarana feo y molesto.

[56] **Dada(s) a la madre o toda(s) de la madre:** expresión superlativa para referirse a algo muy feo y destartalado.

que así pasó, esa es la parte de cuando llega *Fallo* y yo le critico su jarana, ya después nos hicimos cuates.

Un día andábamos Julio y yo deambulando por el pueblo, estábamos en la onda de "¿Qué vamos a hacer con nuestras vidas? ¿Qué vamos a hacer con el bachillerato?". Para entonces ya no estaba yo en la carpintería, ya hacía bloc. En las mañanas trabajaba con mi papá y en las tardes tenía yo todo el tiempo del mundo. Y ése *cabrón* (Julio) estaba de flojo en su casa, apenas empezaba a ir con don Cirilo a aprender la laudería. Un día pasamos por la prepa y vemos al Fallo saliendo de la prepa.

-¡Quiobo frijol! ¿qué *pedo*? ¿Ya saliste?- y traía una mochila, sonriendo nos dice:

-¡No, ya me sacaron! ¡Cómo se armó el desmadre! ¡Ya me tocó!

-Ya, ya vente, vámonos a cotorrear- y ya nos fuimos…¡No sé! Nos juntamos los tres y nos fuimos por allí, es la anécdota que se queda en el colectivo.

Mi compadre, porque ahora Cristóbal y yo somos compadres, dice que cuando él llegó a la Casa de la Cultura yo lo humillé.

-No que tú llegaste a opacarnos, a tocar *El Cangrejito, El Cocuyito* y no se *que madre* y p'allá y p'acá con la *chingada* jarana*,* así como muy *castroso*-. Pero pues ya luego, la verdad es que el paso del tiempo (por la misma convivencia) logró cimentar lo que ahora somos.

Cada quien tiene sus cosas que hacer pero somos cuates y seguimos en la misma línea: nos gusta la música, nos gusta el *son jarocho* y eso es lo que entrelaza nuestra amistad. El *son* es lo que la cimenta, así mero, aunque seamos totalmente diferente y tengamos nuestros rollos, pero al último ahí estamos.

La Estanzuela

Haz de cuenta que *La Estanzuela* se formó en un segundo plano. ¿Por qué? porque nosotros ya estábamos en el bachillerato y nos tocó hacer el **servicio social**,[57] entonces don Cirilo nos "rentaba". En ese sentido, según estaba más relajado porque haces tu servicio en lo que te late, con lo que te gusta, está a *toda madre.* Pero el viejo se ensañaba, se desentendía de enseñarle a los chamacos. Nos decía a Julio y a mí:

-¡Miren, denle clases a ellos!- y nos trababa. Pienso que le vino a *toda madre* al viejo, porque hicimos los servicios con dos años de diferencia. Entonces primero "rentó" a Julio y ya luego me sangró[58] a

[57] En el bachillerato técnico del CBTIS, para obtener el certificado de estudios tienen que realizar un servicio social a la comunidad. A ese servicio social es al que se refiere Juan.

[58] **Sangrar a alguien:** expresión local que se refiere a la explotación laboral de una persona o, también se puede referir a una extorsión económica.

mí. Esto sucedía en el lapso en que llegaron Cristóbal, Xóchitl, Fallo, el Willi, el Pope el Quema'o.

Digamos que cuando se forma el grupo ¡Uuuhh! ¡Eran un *chingo*! y digo eran porque yo no estaba. ¿Tú crees? En serio, antes la caravana de chamacos tocábamos como "Alumnos del Taller de Casa de Cultura". Así anduvimos tocando un rato antes de que se le pusiera nombre al grupo. Te estoy hablando de hace como 18 años, 19, no sé, a lo mejor 20. Julio dice que este año son 20, pero pues realmente, no sé bien. Lo que sí te puedo decir es que hubo conflictos, por una parte conflictos y por otra la misma onda que te digo, coincide con que me voy a trabajar, a subordinarme allí a la carpintería y a esclavizarme.

Porque ya entonces entrabas a las 7 y salías a las 7 de la noche y si te *chutabas* horas extras pues salías más tarde. Entonces no te daba tiempo pa'nada y a mucha gente eso le pasa, los absorbe la necesidad de trabajar, de hacer cosas, de producir y entonces ya no siguen con ese gusto de la música y todo se pierde. Ahí se quedan y mucha gente que puede desarrollar su talento, pero pues ni modo tienen que buscar pa' la tortilla, y vivir de la música y del *son jarocho* pues está muy *cabrón.*

Entonces, por decir, un grupo, considero uno o dos podrán sobresalir en ese rubro, pero no hay como cabida pa' todos. Entonces, yo lo veo desde ese punto de vista y como funciona con nosotros en el grupo como tal.

Continuando con el cuento, sucede que me *abro* del grupo, me ausento de ellos. Y pues ya para entonces era Julio el que comandaba. El Julio desde un principio ha tenido como la onda de valorar los ensayos, la chamba del grupo y eso. Yo pues no podía, por la chamba, estar siempre al pendiente de los ensayos y *la madre*. Y bueno, además teníamos diferencias de la adolescencia, errores que comete uno…. ¡Qué te gusta la novia del otro *güey*!

Entonces, por ese tipo de recelos *yo me abrí.* Incluso llegó un tiempo en que nos dejamos de hablar Julio y yo. Y fue en ese tiempo cuando deciden ponerle el nombre. Fallo, y Julio recordaron una de las pláticas con el Arq. Humberto Aguirre Tinoco, que fue director de la Casa de la Cultura. En ese tiempo, de chamacos nos gustaba platicar con el señor. Y al señor le gustaba mucho la historia de Tlacotalpan. Y en una ocasión les platicó de la *Hacienda de La Estanzuela,* de todo lo que tenía que ver con la vaquería, con el entorno de la música.

Estábamos en la rebeldía, ya nos habíamos independizado de la Casa de la Cultura. ¿Por qué? porque don Cirilo tenía sus ideas que ya no coincidían con las de los adolescentes. Él estaba absorbido por el *son jarocho comercial* y tal. Cuando él sabía que realmente la onda era lo tradicional, pero pues ya más de 30 años de servicio al sistema pues

ya lo había absorbido. Y nosotros crecimos con ese rollo, pero cuando descubrimos todo lo que llevaba lo tradicional nos encantó. ¡Eso era lo nuestro!

Entonces ya no podíamos estar ahí, ya no cabíamos en su rollo y fue cuando buscamos los espacios para ensayar y ponernos a tocar. Ese espacio eran los corredores y cuando la gente se aburría de estarnos escuchando, nos corrían. Por eso empezamos a hacer los fandangos, que en ese entonces no había. La gente de aquí ni siquiera iba, pasó mucho rato para que comenzaran a ir, pero nosotros esperábamos los domingos para hacer el fandango. El fandango era *Estanzuela* y dos o tres viejillos allí y la gente nada más pasaba y miraba porque los domingos al último la gente poco sale. Ya después era obligado, todos los domingos a las 8, 9 de la noche ahí estábamos.

Entonces, ellos decidieron ponerle ese nombre: *La Estanzuela*. Todavía recuerdo la primera vez que tocaron. Yo venía saliendo del trabajo en bicicleta, en una fiesta de San Miguelito, cuando escucho: "¡Con ustedes, el grupo Estanzuela!". Coincidencias, y digo:

-¡Ah *chinga*! ¡Y quién es ese grupo! Hay que ver *¡qué pedo!*- y pasaba por atrás del escenario y que veo estos *cabrones* allá arriba. Yo venía en la bici lleno de polvo de la carpintería y digo:

-¡A*y, cabrones!* ¡ya hasta nombre le pusieron estos *culeros*!- y sí sentía medio *feillo*, porque una parte de mí estaba ahí. Ya le había agarrado cariño a todo el entorno, entonces me fui con esa espinita. Yo me llevaba bien con todos, el problema era Julio, no toda la banda.

El Campirano era mi amigo y el chiste es que él me venía a ayudar a hacer bloc y allí eran las pláticas. Él me decía que me hacía el paro con Julio y abogó por mí, total que un día me dice:

-¡Vamos a ir a tocar a tal lado! Ya le dije a ese güey que nos hace falta una jarana. Pero yo quiero que tú me digas si tú no tienes *pedo*.

-No güey, yo no tengo broncas, yo sí quiero ir y la *chingada*.-

-¡Sí, bueno pues vamos! ¡Oye, es qué vamos a tocar a no se dónde! ¡Vamos!-.

Y entonces ya empecé a ir con ellos, sin hablarme con Julio, así anduve como un mes. Y ya de repente, de él sale y se arrima y me dice:

-¡Oye fíjate que esto y que l'otro!- y yo dije, pues aquí hay de dos aguas, o le volteo la cara pa' otro lado acá como novia enojada, ofendida o ya. Pero no, y agarré y le contesté.

-No pues sí que *la chingada* y que quién sabe qué-.

Y a partir de ahí pues nos empezamos a hablar y ya empezamos a seguir caminando juntos.

Colocho llegó después, era amigo de Cristóbal y Xóchitl, y lo involucraron. *Colocho* llegó a aprender a tocar el requinto, porque según le gustaba. Pero ¡*alamadre*! Sí estaba *cabrón* porque él no tenía noción de nada y llegar de repente a querer tocar el requinto es como el triple grado de dificultad. Don Cirilo también era como muy drástico en esas cosas, y un día le dice:
-¡Sabes qué!- a lo mejor, le caía mal, no sé, le dijo -¡La neta, es que no la vas a armar! no te veo aptitud-. Entonces el *Colocho* dejó de tocar el requinto y empezó a tocar el pandero. En ese tiempo el Quema'o era el que tocaba el pandero. De repente empezó a dejar de ir y Colocho se quedó con el puesto de tocar el pandero y la quijada.

Ya después que se incorporó el marimbol, ya para entonces *Colocho* era parte del grupo, y pues él era el indicado para que tocara ese instrumento.

Hoy en día, *Estanzuela* lo forman los que tenían que estar. Yo calculo, porque en la actualidad están los que tenían que estar, te repito porque fuimos los que empezamos. Aunque Colocho llegó un poco después y Xóchitl ya no está. Pero ella vivió una etapa muy bonita, donde se sufrió y donde se vivieron muchas experiencias, muchas cosas. En cualquier lado nos juntamos y tocamos con mucho gusto y mucho disfrute, luego la gente viene y te dice "¡tocan *a toda madre*!". Pero siento que el grupo adquirió madurez gracias a todo lo que hemos vivido individualmente y colectivamente.

Julio y yo, los pilares de Estanzuela

Pienso que nos entendemos al tocar Julio y yo, y eso es así porque de otra manera tendríamos que haber sido hermanos o no sé algo que nos uniera, como la sangre. Y eso viene de compartir tanto tiempo, pienso. Pero esto viene de la misma continuidad y aparte porque tenemos la misma formación, venimos del mismo tronco. Don Cirilo no te enseña a ti de una manera y aquel de otra, sino es lo mismo, entonces es como muy afín que lo desarrollamos desde pequeños, yo a los 8 él a los 10. A partir de ahí fueron 8 años de tocar juntos y aparte pues ya llevamos con los chamacos más años tocando.

Entonces seguíamos la onda de que los dos íbamos en el mismo canal y cuando él cambia el requinto a tocar la jarana, él también sigue un patrón que era la forma. Él ya tenía la noción, cuando tú tienes la noción y todo lo empiezas a desarrollar. Pero fíjate, que yo, hablando en ese sentido yo critico mucho a la gente que dice "yo aprendí solo". Oye, yo aprendí solo, *ni madre* aprendiste solo, nunca vas a aprender solo, vas a escuchar a alguien y aprendiste de esa persona, aunque él no te diga: "es así, es así…una forma". Tú tuviste

que guiarte por un lineamiento, tuviste que guiarte por un patrón y ese patrón te lo tiene que dar alguna persona. En ese sentido, Julio tenía las formas, las ideas musicales de don Cirilo y yo tenía el escuchar a don Cirilo, o sea, yo a tocar para don Cirilo. Yo acompañaba a don Cirilo, pues ya na' mas fue darle continuidad a esas formas.

Por eso yo pienso que es el entendimiento que a veces es hasta asombroso, me cae, incluso uno mismo, después de tantos años dice: ¡*hijo de la chingada* cómo salen las cosas!. Y lo practicas y *la chingada*, pero ahí ya desarrollándolo nos entendemos. Esto es como agradable y *puta*, te puedes estar aquí toda la tarde, la bronca es luego el tiempo. Le atinaste al tiempo.

El extranjero

Las vivencias que he tenido al viajar por el extranjero, son experiencias muy gratas, como conocer gente de otros países, conocer las diferentes clases sociales, conocer y valorar verdaderamente lo que uno tiene o cómo se desenvuelve en el ámbito social. Digo, porque igual tú vas y convives con gente de otros países que valoran tu música, eso me encanta. Aunque luego pasan cosas gachas, una vez estábamos muy *chingones* tocando afuera del Museo de Arte Moderno en París, el *Pompidou,* y de repente un *cabrón* nos sorraja un tomatazo. Total que no nos pegó a nosotros, pero pegó en el piso y salpicó a un *güey* que andaba ahí *roleando*. ¡Gacho y medio!

Te digo, conoces gente de todo tipo, conoces la manera de pensar de gente de diferentes partes, e igual vas a tocar a un rancho o a una fiesta, o vas a tocar por el mero gusto y convives con gente que es totalmente diferente a ti. Pienso que la música me ha permitido abrir ese espectro de conocer la vida, la humanidad, la diversidad que existe en los seres humanos.

Pero bueno, en el primer viaje llegamos Francia y nos encerramos en un hostal, con árabes y con marroquíes… ¡*pa'su puta madre*! apestaba ese cuarto a humanidad pero *cabrón.* Y luego no les entendía lo que hablaban "brbrbrbrbrbrbr". Y luego con los italianos dije -¡a ver a qué hora me aprietan aquí mi *chingao* pescuezo!

A mí nunca me había tocado 'ora si que *charolear,* tocar para que te regalen unas monedas. Y allá tuve que tocar en la banqueta, en la calle para que nos dieran unos *chingaos* euros. Nos fuimos de aventureros.

Y nos pusimos a tocar en *Notre Dame* y fue nuestro primer encuentro en el extranjero con la policía. Resulta que estaba prohibido tocar ahí por no sé que *madres*. Total que nos fuimos al puente que está ahí sobre el Sena, porque ahí sí se podía tocar. Pero pues yo siempre he sido muy renuente, muy terco.

Total, que estábamos ahí tocando cuando llegó un pinche güey ahí a hacernos plática, llegó con unos panes y unas *chelas*, yo nunca había comido pan con cerveza. Y nos preguntó que si necesitabas algo o cualquier madre lo llamáramos. Y ahí se puso la *Estanzuela* a discutir "que si le pedíamos hospedaje, que si no sé qué", y que deciden decirle. Y yo con la misma *chingadera* 'onde vamos con este *pinche güey mariguano* que ni lo conocemos. ¡Q*ué la madre*! Y yo renegando, pero no había mucho pa' renegar, así como que no estaban tolerantes pa' soportar mis berrinches me dice Julio

-Aquí hay de dos moles, o te vas con nosotros o te queda ahí en el hostal con los iraquíes, jihadistas y cuanta *madre. Sólo hay* de dos o te vas o te vienes- y yo dije

-Pues vámonos, *chingue su madre* y ahí voy.

Pero iba a regañadientes, ya a lo último, nos fuimos con este cuate en casa de *la chingada* a las afueras de París. Nos ofreció su departamento y vivimos felices con él por más de dos meses. Y ahí comenzó una amistad, una hermandad muy padre con él. La verdad es que las experiencias y las anécdotas de ese viaje marcaron mi vida. Fue una etapa muy *chida* que nunca la voy a olvidar.

Años después fuimos a Estados Unidos ¡humm! Eso fue como muy rápido, se pasó muy rápido. O sea, estaba el compromiso de ir a la invitación de ese Festival y la neta no lo disfruté tanto como las dos ocasiones en que fuimos allá a Francia y a España. Ésto era como más *formalón*. Pienso que cuando las cosas te cuestan, les tomas más cariño y los viajes a Europa, sí que nos habían costado.

A este viaje íbamos en un plan de artistas, todo pagado y además te daban *lana* para las comidas. Pero bueno, igual salen anécdotas que contar. Me acuerdo que nos daban la lana y tú tenías que administrar el dinero para comer y cenar. Nosotros dijimos, si queremos podemos juntarlos y si no, que cada quién compre lo suyo. Yo llegué a mi cuarto en el hotel y de repente veo un horno micro-ondas. Dije ¡No pues! ¡qué *madres!* ¡De aquí soy! ¡Ya estuvo! Me dijeron -Oye vamos a ir al restorán- y yo dije -No, que restorán, yo me voy al súper y compro una pizza la meto al *micro* y voy a hacerle tremenda fiesta-. Porque yo quería ahorrar los dólares pa' traérmelos, el compañero de cuarto esa vez era Hueman o Fallo, no me acuerdo.

Porque siempre mi compañero es Fallo ¿Por qué? porque Julio y Colocho roncan de a *madres,* entonces a ellos los marginamos a un cuarto. Total que ellos se fueron a gastar la lana y yo me compré la pizza. Total que me dice Hueman:

-¿Dónde *madre* vas a calentar eso?-

-Pues en el micro.

-¡El micro! ¿cuál micro? -Pues en este- cuando abro el micro era una pinche caja fuerte. ¡No *mames*! parecía micro y era una caja fuerte. ¡A las carcajadas! ¡No *mames* es una pinche caja fuerte animal! ¡Ahora qué *madres!*. Yo dije no, yo ya me gasté el dinero del día, no voy a gastar más y pues así *chingue su madre* me comí la pizza cruda. Y ese *bato castrándome*, anda *pendejo* por querer ahorrarte el dinero ahora te vas a comer la pizza cruda. Pero pues ya ves, siempre los viajes dejan anécdotas pa' la posteridad.

Yo como jaranero

Yo como jaranero, ¡Arrogante y atrevido! ¿Qué te puedo decir?¿Qué quieres que te diga, que soy un *chingón* para tocar la jarana y que me creo mucho? Cuando la gente dice: "¡no, es que se cree!" pues yo les respondería "¡no me creo, lo soy!".

A estas alturas del camino, tengo veinte, veinticinco años de carrera artística, de ser músico, de ser jaranero, pues ya uno se la cree uno. Ya te das, 'ora si que tu taco, tus atributos. Si viene alguien con la humildad, con la sencillez a preguntarte, pues de la misma manera le respondes: "no pues es así es asa'o". Pero si llega un chamaco *pendejo* de esos que (a lo mejor no es su culpa, a lo mejor es la formación que llevaron como músicos) vienen y se te plantan y te dicen: "no, que yo soy Juan Camaney" ¡Pa! Ahí le dices: "¡Ay, papá, te aplacas o te aplaco! ¡Aquí los chicharrones truenan! ¡Y si no lo sabes, pregunta! ¡Así que bájale dos rayitas!".

La neta, sí me la creo. He desarrollado mi instrumento de una manera, sé que tengo la posibilidad de tocar y sé que soy parte ya del ambiente, que puede decirse que represento lo que es un buen jaranero dentro del son jarocho. Así lo tomo, pero también con la seriedad y con la mentalidad de que hay gente que está por encima de uno y que se le debe respeto. O sea, sí sé dónde estoy parado.

Sé que uno nunca termina de aprender, y vas y tratas de observar cómo la gente se conduce y tratas de tomar lo bueno de las personas para aplicarlo. ¡Claro! también admiro a varios jaraneros como Patricio Hidalgo, Tereso Vega, al propio Antonio García de León y por supuesto a Gilberto Gutiérrez. Para mí, Gilberto, ha sido como un plus en la formación musical, nunca voy a negar que don Cirilo fue mi mentor, pero no te puedo negar que he sido influenciado por diferentes músicos y grupos. Entonces Gilberto Gutiérrez y el grupo *Mono Blanco* han sido muy afín con toda su trayectoria, he adoptado muchas conductas de esos músicos.

También, hablando del respeto, yo siempre trato de ser respetuoso con la gente que sabe, como los viejos. Y no digo viejos en tono despectivo, sino lo digo para distinguir a la gente que tiene el

conocimiento de la música. A lo mejor dices tú, un viejo ya no desarrolla su instrumento, no tiene la destreza o la habilidad para ejecutar, pero tiene el conocimiento y te lo transmite, la neta eso te hace vivir. 'Ora sí que Julio y yo, los que iniciamos este proyecto, somos los pilares de *Estanzuela* y ahí seguimos.

El grupo se ha movido, ha tenido altas y bajas, se va gente, regresa, pero a lo último los dos que hemos estado ahí todo el tiempo. Entonces sí, mí participación es indispensable, o al menos es muy *aportable.* ¡Mucho!

Yo calculo que gracias a la formación que me dieron de chamaco, y ahora ya con la madurez, uno se da cuenta que la música es para disfrutarla, no para comercializarla, porque no vivo de eso. No niego que me ha dado muchas cosas y me ha ayudado económicamente, pero mi familia y yo no dependemos de la música para subsistir. Para mí la música está en otro plano, más de disfrute, de convivencia, por eso disfruto un fandango.

Después de un buen fandango ¡no manches! pasas muchos días con una sonrisa en la cara. La convivencia en fandango es lo mejor, la música indiscutiblemente pero más que eso, el ver a los amigos que no has visto. Convivir, cotorrear, esa *madre* te revive, te revitaliza. ¡'*Uta*! el encontrarte con toda la flota, con Camerino, con Tacho, con los *Utrera*, con los *Monos*; con los que son los sureños (*Cojolites*, los *Pájaros del Alba*). Tantos años de convivencia en presentaciones, en festivales, fandangos mismos, con toda esa gama de músicos te revive, te retroalimenta.

Pero regresando a lo que te contaba de grabar, pues la verdad no me emociona tanto. Yo siempre de renuente, siempre cuestiono, también es como se han dado las cosas, en diferentes etapas, para el primer disco no había tanto rollo.

-¿Grabamos?

-¡Grabamos! ¡no hay *pedo!*.

Ya para el segundo, ya implicaba más cosas: tiempo, gastar dinero. Yo sé que un disco a lo último le va a dar proyección al grupo, difusión y todo, pero no me va a mantener. Entonces, digo si se hace pero aguántame, tengo que administrar los tiempos. Ahora que una familia depende de mí y que estoy ocupado, si resulta un poco más difícil, tedioso. Pero igual lo hago con el mismo gusto, una vez que ya se planea y ya estamos embarcados, el asunto va.

Y sí, cuando el disco ya está por salir pues si te entusiasma así de "¡órale el nuevo disco y *la chingada*". Y lo presentas en un lado, lo presentas en otro, ya después de que lo presentas 30 ó 40 veces ya dices "¡*ala madre*!", pero bueno es parte del show.

Como jaranero he participado con otros grupos como el *Grupo Siquisirí,* algunas veces toqué con ellos por invitación de don Fallo Figueroa. Pero realmente fueron pocas, pero si participé con ellos. Luego con el grupo *Mono Blanco*, he tenido el gusto (que realmente sí es un gusto) y la fortuna de compartir escenario con ellos, que me invite el director (Gilberto Gutiérrez) a formar parte de ellos. Te platicaba que Gilberto es como un punto referencia y de admiración, y pues que me inviten a tocar y ser parte del grupo, es como completar esa parte de mi bienestar, de mi buen sentir, musicalmente hablando.

También he participado en otras grabaciones. Grabé un disco con don Cirilo y con Varo Silva. Hay que recordar que ellos siguieron su vida y con la formación de chamacos que llegaran a aprender a tocar. El taller de la Casa de la Cultura era su finalidad, ellos lo decidieron cuando dejaron de ser parte del *Conjunto Tlacotalpan* y se dedicaron a dar clases en la Casa de la Cultura. Coincidencias de la vida, era como hacer homenaje con la grabación a los maestros de *Estanzuela.*

Pasaron los años y Mario Cruz Terán, el dueño de este Café Cultural Luz de Noche, se da a la tarea de hacer testimonios de don Cirilo (que todavía puede tocar) y Varo Silva (que todavía tiene su buena voz). Surge el proyecto de tener fe de los testimonios de estos señores y me consideran para que los acompañe. Ya sin pensarlo mucho me llamaron.

Y pues ya, grabé el disco y resulta que cuando salió se quedó allí guardado por falta de recursos. Después el IVEC y el Fondo Cultural del Desarrollo del Sotavento "sacaron" la *lana* para editar y hacer el tiraje, el disco se llama *Pilares del Viejo Son*. Ese disco para mí fue muy bonito, porque era como cerrar el ciclo. Al poco tiempo de la grabación, a Varo le da un infarto y muere. Todavía le faltaba grabar, pero alcanzamos a grabar varios sones.

En este disco yo toqué para ellos y canté para ellos, para que se sintieran cómodos. Incluso hay videos de la grabación, ahí se ve que están disfrutando.

4.4 Julio César Corro Lara "El Patrón"

Julio César nació en la Av. 5 de Mayo casi donde termina el pueblo de Tlacotalpan. Su madre, Doña Alicia, una señora de carácter fuerte, lo educó para que fuera autosuficiente y siempre lo ha apoyado. Julio tenía 16-17 años cuando su padre, un maestro alarife sufriera un terrible accidente al caer desde un andamio. Desde

entonces se ha hecho de su porvenir, haciéndose cargo de la manutención de su madre y hermana de crianza.

La vida le ha sonreído y ha logrado establecer su negocio de laudería que le permite la comercialización de instrumentos a nivel internacional. Ha sido acreedor, en varias ocasiones, a premios de Arte Popular y de Laudería Tradicional, lo que le ha traído fama y prestigio como laudero. Sin embargo, este es un tema que poco se toca en la entrevista, pues en esta ocasión él no quizo hacer hincapié en este punto.

La entrevista con Julio duró dos horas, pero es muy breve. Julio como representante del grupo ya se ha formado un discurso para responder a las múltiples entrevistas que se le han hecho. Cuando comenzó la entrevista y las preguntas iban enfocadas para que él hablara de su vida personal, le costó trabajo estructurar las respuestas. Cabe recordar, que Julio y yo nos conocemos desde hace mucho. Sin embargo, Julio tenía ya un discurso armado en su cabeza que le costaba trabajo expresar respuestas *ad hoc*.

> Me llamo Julio César Corro Lara. Nací el 16 de octubre de 1977, aquí en la casa estaba por nacer, pero al último llevaron a mi mamá ***an'ca***[59] la partera; nací en la casa de doña Artemia, ya murió la señora, era partera. Me demoré mucho en nacer, dice mi mamá que fue todo un día, parto natural, que era muy llorón.
>
> En el grupo, me dicen el Patrón, pero yo no soy el patrón, nada más cuando les conviene que cobre y que me **bata**[60] por todos. Yo creo que todos aportamos cosas importantes, pero esa responsabilidad ellos me la dieron hace mucho tiempo porque teníamos muchos conflictos por quién iba a tomar las decisiones. Ya después, ellos me dieron esa tarea porque yo era el que estaba más metido en ese rollo del grupo, ya como una forma de vida.
>
> Mi papá se llama Mario Corro, pero en realidad se llama José Mariano Corro lo que pasa es que le gustaba mucho un jugador de beisbol que se llamaba Mario Variosa (Ariosa), era un jugador cubano. Pero se

[59] **An' ca:** expresión que se utiliza para referirse a la casa de una persona. Por ejemplo, an' ca tía Guadalupe. Es equivalente a decir "en casa de" o "a casa de".

[60] **Batir:** expresión local que se utiliza como verbo, que se refiere a realizar acciones en pro de una persona o un grupo de personas.

llama José Mariano como mi hermano y mi hijo. Todavía mucha gente lo conoce como Mario.

Mi mamá se llama Alicia Lara Aguirre. Mi mamá y yo teníamos una relación **dura**[61], yo me imagino que era porque estaba al frente de nosotros, era la que nos metía en cintura. Cuando uno no entiende y está chamaco, si tu mamá te regaña y te da una *chinga* uno dice:
-No, mi mamá no me quiere.
Lo mismo aplico a veces con mis hijos, les pego un **chancletazo**[62] y les digo:
-Te voy a pegar un *chancletazo* por esto y no vayas a decir luego "mi papá no me quiere". Es no más pa' que aprendas.-
Pero mi mamá no nos decía nada, ya después de que les pega uno y todo ese tormento, pues uno lo siente.
-Mira, a mí no me gusta hacerte esto, pero tú tienes que aprender a respetar y si te hago esto es porque te quiero-.

Entonces a mí me ha funcionado de manera diferente, yo sé que mis hijos hacen caso porque saben que sino hay consecuencias. La otra es que también saben que uno lo hace porque los quiere. Por mi parte, mi mamá era dura, ya después uno entiende cuando crece. Yo, por ejemplo, llegaba de la escuela con la camisa toda sucia, porque de chamaco uno juega a la pelota y los pelotazos quedan marcados en la espalda, esa era causa para que te *chigaran.* Te digo, ya después uno entiende que te pegaban porque esa era la única camisa. No había dinero para tener más, esa camisa era la del desfile, la del uniforme y si se lavaba diario pues se iba a desgastar.

Mi papá era lo contrario a mi mamá. Era así puro cariñito y todo, te hacía un cariñito y se iba. O sea, no era de "a ver, qué onda, qué te encargaron de tarea", al contrario hasta iba y te decía:
-¡No hagas la tarea!- o cuando uno no quería ir a la escuela le decía a la mamá:
-Anda, deja que se quede durmiendo.
-¡N'ombre! ¡A la *chingada*! ¡Qué se levante! ¡Órale, órale!.-
Esas eran las dos caras de la moneda.

A mí de niño me gustaba y aprendí a jugar futbol, pero ya un poco más grande porque mi mamá no me dejaba jugar con otros niños. En el barrio sólo había niños *cabrones* y no me dejaban salir a jugar con ellos. Entonces me gustaba ver jugar a los niños a las canicas, pero

[61] Se refiere al carácter recio y poco cariñoso.

[62] **Chancletazo:** término local que se refiere a la acción de golpear a alguien con una *chancla* o calzado de plástico.

no sabía jugar mucho y me **zapeaban**[63] o cuando me compraban canicas me las acababan los chamacos. Por eso mi mamá tampoco me dejaba salir. También me acuerdo que jugábamos los vecinos, mi hermano y yo un jueguito, en este corredor de aquí de doña Laya. Poníamos unos muñequitos de plástico (unos soldaditos) en diferentes lugares y tirábamos las canicas para irlos **botando**,[64] ese juego era muy bonito.

Había otro juego que se llamaba *la bolita*, había cuatro jugadores, a uno le tocaba salir corriendo y los demás chamacos, con una pelota de esponja, le pegaban de pelotazos. A mí me gustaba jugar y una vez salía corriendo mirando pa' atrás, porque vas volteando para que no te peguen, y me caí y me rompí la frente con la banqueta. Ya después mi mamá no me dejaba salir a jugar porque me **rajé** la cabeza como dos o tres veces.

Como a los ocho años, de chiquito, era muy de hacer cosas con las manos. Haz de cuenta, agarraba una plastilina y hacía réplicas de los muñecos de *Mazinger Z* y cosas así. Por ejemplo, me acuerdo de una caricatura de unos aviones que se transformaban en robots y que peleaban contra unos gigantes. Había otra donde los humanos peleaban contra extraterrestres, pero los extraterrestres eran gigantes con armaduras y los humanos habían adaptado los aviones para que se volvieran del tamaño del cristiano y tenían una bazuca que disparaba lumbre. Yo hacía las réplicas de esos muñecos y hacía mis adaptaciones de la bazuca; agarraba unas flores que teníamos aquí afuera de la casa, le quitaba el centro a la flor y quedaban sólo los pétalos donde metía cuatro cabezas de cerillo con una *mechita* y ya tenía la bazuca. Luego agarraba los muñequitos con su bazuca y prendía la *mechita*. Ese era como mi juego. La gente le decía a mi mamá -¡Ay! Alicia a este chamaco deberías de meterlo a escultura pa' que estudie para hacer estatuas- y también le decían -¿Por qué no lo mandas a la Casa de Cultura que están dando clases de piano?-. Y un día mi mamá me dice -¡Pues vete a la Casa de la Cultura!-y ya me fui yo solito. Esas son las cosas que recuerdo de niño.

Tengo un hermano que es sacerdote, se llama José Mariano Corro Lara, es mayor que yo cinco años. También tengo una hermana de crianza que se llama Clara Inés, ella aquí se crió con nosotros y pues ya tiene 25 años, es más chica.

---

[63] **Zapear**: término local que se refiere a la acción de golpear dando zapes.

[64] **Botar:** término local que se refiere a la acción de tirar cosas.
En este caso Julio se refiere a tirar los muñequitos con las canicas.

Yo recuerdo que no éramos muy allegados mi hermano y yo. Supongo que por la diferencia de edad, él tenía sus rollos, él iba en la secundaria y yo iba en la primaria, no teníamos mucha relación. Él quería ser militar y al último terminó de sacerdote. Yo creo que esto pasó porque tenía la encomienda de proteger a la gente, porque al último tomó el camino de dios. Él decidió irse a estudiar para sacerdote cuando entró al CBTIS a la prepa, entonces se salió del CBTIS para irse al Seminario. No tuvimos la oportunidad de relacionarnos más, porque pues él ya se había ido y yo comenzaba a ser adolescente. Teníamos una relación bastante distante, lo que nos unió fue el accidente de mi papá, fue cuando empezamos a ver la realidad de cómo iba a ser la situación familiar.

Tendría como 16, 17 años cuando mi papá se accidentó. Yo era joven y me quedó la responsabilidad de la casa. Mi hermano pues ya se había ido, te digo que yo era adolescente cuando él ya andaba en el Seminario.

Después de estudiar en el Seminario, mi hermano entró a la Diócesis y ya no sé que más, la *cosa*[65] es que doce años tuvo que estudiar para ser sacerdote. Entonces pues te digo, no teníamos mucha relación más que cuando venía, y para esas fechas, yo pues andaba tocando.

Fiesta de San Miguelito

Me acuerdo que las fiestas de San Miguelito me gustaban. Eran diferentes, había carreras de gatos, carreras de *encostalados*, cochino ensebado. Yo veía las carreras de gatos, ponían una estaca aquí y la otra allá y ponían una ***pita***[66], a los gatos los traían con un collar que tenía una argolla y que pasaban por la *pita*. Decía -En sus marcas, listos…- y les tiraban un cuete en la cola y salían ¡Zaz! Ganaba el gato que llegara primero, porque no se podían ir a otro lado porque estaban amarrados. También me gustaba ir a ver "el palo ensebado", era muy divertido, la gente salía casi *encuera'* porque se batían. ¡Eran muy bonitas esas fiestas! Pero también tenía que ver que los vecinos la organizaban.

Ahora es diferente, es como cuando organizo los "fandangos temáticos", que si tú no lo mueves y te bates, nadie hace nada. Antes pues había gente que organizaba las carreras de gatos, conseguían el cochino, los costales. Era una fiesta organizada por todo el barrio,

[65] Se refiere al hecho de que su hermano tuvo que estudiar doce años.

[66] **Pita:** término local que se refiere a una cuerda de mecate, hilo o *nylon* delgada.

ahora no, ya no es así. Era una fiesta bonita de pueblo y era la festividad más importante después de la Candelaria.

Mis estudios

Estudié aquí en *Jardín de Niños*, que ya no me acuerdo como se llamaba. Pero estaba muy cerca de aquí, en la calle principal en la mera esquina, que ahora es una casa familiar pero antes era un Jardín.

Me acuerdo que las primeras veces mi mamá me llevó, pero ya después me fui solito a la escuela. Después entré a primaria a la *Escuela Ciudad de Tlacotalpan* que está atrás de la Iglesia de San Miguelito. Ya después entré a la *Escuela Secundaria* que está allá por la casa de don Fallo Figueroa, allá por la Casa de la Cultura. Después la prepa la hice en el CBTIS. Y años después, regresé a estudiar en la escuela secundaria, pero para estudiar en la UPV (Universidad Popular Veracruzana) la licenciatura en Gestión y Administración Municipal.

Que déjame decirte, que para mí ha sido una experiencia muy interesante, porque te habla sobre las leyes, sobre la ley orgánica de un municipio, sobre la gestión de los recursos. Luego uno tiene la idea de que un ayuntamiento tiene dinero por el simple hecho de ser ayuntamiento; pero en la carrera te explican que los recursos se obtienen a través de las contribuciones de la sociedad. Entonces, después uno entiende porqué una fiesta de la Candelaria, que fue arrebatada por el gobierno del Estado, deja de ser una fiesta patronal. Antes la gente del pueblo se organizaba para hacer la fiesta. Ahora la organiza el Estado.

Pero bueno, para mí sí ha sido una experiencia difícil porque después de tantos años, ya tienes una vida, retomar la escuela es complicado, por decir cambiar la libertad de tu tiempo. Pero sí ha sido bastante provechosa y también era algo pendiente que tenía conmigo; en un tiempo ya estaba ahorrando para estudiar cuando pasó el accidente de mi papá. Mi idea era estudiar una carrera y ya había averiguado algo sobre Comunicación, pero mi mamá me quería mandar a la Escuela Normal. De hecho hasta presenté examen en la Escuela Normal ¡lo bueno que no quedé! ¡Imagínate Mariana! estaría ahorita de educador. Y digo no es que sea una cosa que no sea chida, pero no era lo mío.

La Casa de Cultura

Tendría como siete u ocho años cuando comencé a ir a la Casa de la Cultura. En un principio iba a ir las clases de piano que las daba el maestro Ponce Garduño, que ya está retirado. Pero cuando llegué ese día me dicen:

-¡No! Mi hijo, el maestro está enfermo, ahorita no da clases-. Entonces la señora doña Magali Herrera me dijo:
-Métete a jarana.
-Pues ¿qué cosa es una jarana?- y me tomó del hombro y me llevó al salón que estaba casi hasta el final. ¿Si ves donde están los baños de la Casa de la Cultura? Hasta allá me llevó.

Ahí estaba sentado don Cirilo en la ventana, yo no le podía ver la cara porque estaba a contra luz, pero ahí se veía el viejo y junto a él estaba otro señor sentado que en sus manos tenía un pandero, era Varo Silva. Doña Magali le dijo a don Cirilo:
-Mire Cirilo, aquí le traigo un alumno.
-¡Ah! A ver, pasa chamaco- y me dio una jarana. Esa jarana fue la que traje toda mi vida, todo el tiempo que estuve con don Cirilo. Era una jarana chiquita, una segundita.

Don Cirilo me empezó a enseñar en ese momento, me puso una posición y que empiezo ¡ta, ta, ta! Te digo, cuando la oí sonó ¡'uta! ¡Pa' mí sonó maravilloso! porque era un sonido que nunca había escuchado. Y me dice don Cirilo:
-Toma pues, es fácil.
Y sí, me puse a tocar y la neta pues sí le eché ganas. Al acabo de un año ya estaba tocando con ellos en el grupo de la Casa de la Cultura. Para entonces ya cantaba y todo ese rollo.

Me acuerdo que pasaban lista a cada rato y yo era el único. Yo no tenía problemas para ir a aprender, la clase comenzaba a las cuatro y yo estaba ahí al diez para las cuatro. Cuando llegó diciembre, el director Humberto Aguirre Tinoco (el historiador de aquí de Tlaco) me llamó y me dijo:
-Mira, yo veo que tú le echas muchas ganas ¿tienes jarana?
-No.
-Pues mañana dile a tu papá que venga.
-¡Pa' su! y ahora ¿qué hice para que llamen a mi papá?
-No, tú tráelo, anda.
Don Humberto ya conocía a mi papá. Mi papá era muy conocido por su trabajo, hacía casas y las reconstruía, toda su familia se había dedicado a restaurar casas antiguas. Y cuando llegó le dijo don Humberto:
-Mira, tu hijo le echa muchas ganas y no ha faltado ni un día.- Le enseñó la lista de asistencia y le dijo:
-Le quiero prestar una jarana para que se la lleve a su casa, pero quiero que te hagas responsable y le firmes aquí.
-¡Sí! ¡Claro!- y firmó el papel y así fue que me traje mi jarana, la verdad venía encantadísimo.

Salía todos los días de mi casa y me iba ¡Pa, pa, pa! ¡Tocando todo el camino hasta la Casa de Cultura! Por eso yo creo que la gente se ha de acordar de mí. El otro día una señora me dijo:
-¡Ay! ¡Cómo me acuerdo de ti!
-¿Pero de qué?
-Pues de cuando pasabas tocando con tu jarana, a mí me llamaba la atención que ahí ibas sin manejar- o sea, yo iba pedaleando y tocando la jarana. Ya de grande, tenía una moto e igual iba sin manejar tocando, pero ya era el requinto. La gente se acuerda, porque dice:
-¡N'ombre! Este cabrón desde niño ahí anda tocando- y luego mi hija me viene contando lo que le dicen la mamás de la escuela "la mamá de fulano dice que tú desde niño tocabas".

Y así fue, de niño iba con mi jarana y me gustaba mucho meterme a un baño que teníamos, era un bañito chiquito y me sentaba en la taza y ahí me ponía a tocar. Me gustaba tocar en el baño porque el sonido se amplificaba. Me gustaba mucho tocar los *sones* en menor porque a don Cirilo no le gustaban ***los menores***. Por intuición iba buscando las notas porque don Cirilo no tocaba nada en menor. Luego pues él afinaba la jarana como guitarra, hasta que ya después yo me le puse terco y me cambiaron la afinación *por cuatro*. Yo tendría como 14, 15 años cuando me cambiaron la afinación de la jarana.

Desde chiquito me ganaba mi dinerito porque, te digo, comencé a tocar con Varo y don Cirilo. Luego sacábamos la *Parranda* en diciembre y también me pagaban. Me daban mi dinerito y de ahí salía para mis pantalones, para mis zapatos, para la inscripción de la escuela. Es más, cuando chamaco, cuando tendría como nueve años (que ya tocaba) yo veía un juguete en específico y decía "pa' los Reyes" y preguntaba cuanto costaba y me decían que podía ir abonando. Entonces yo hacía mis ahorros y sacaba para mi juguete.

Creo que los encontré en un momento importante a don Cirilo y a Varo, llegué en el justo momento cuando estaban necesitado de alguien que le imprimiera frescura y ganas a lo que hacían. Porque se estaban quedando solos. Ya se había desintegrado el grupo donde ellos tocaban que se llamó *Conjunto Tlacotalpan*. El dueño del grupo, que así le decía don Cirilo "el dueño" era un señor que se llamaba Vizcola y tocaba el arpa. Cuando él murió quedó su hijo, pero era una persona oscura, negativa. Al hijo de Vizcola, no le gustaba enseñar el arpa y a mí todavía me tocó verlo. Don Cirilo le decía:
-¡Enséñale a tocar al chamaco!
-¡No! ¡Qué aprendan mis hijos! No cualquier pendejo- así decía el señor, era cabrón. Después ya no quizo tocar en la Casa de la Cultura porque decía que ganaba más tocando en las cantinas y se fue a tocar a

las cantinas. Todavía me acuerdo que después de un tiempo, don Vizcola llamó a don Cirilo para que tocara con él en las cantinas, y don Cirilo me llevó a mí; yo pienso que también eso fue como la prueba de fuego para mí, porque en ese momento me di cuenta de que yo no quería hacer eso. La verdad yo me sentí muy mal cuando esto pasó, pues estarle tocando a un borracho y que luego no te quisieran pagar, fue una experiencia horrible. A mí me aturdía[67] mucho esa parte de que don Cirilo, con todo lo que sabía tenía que estar pasando por todas esas *madres*.

Y ya cuando empezamos a trabajar la laudería, yo siento que eso le motivó, además se dio cuenta de que también podía vender jaranas y quedarse con una *lana*.

Cuando comenzó todo el resurgimiento del *son* y eso, pues uno no sabía cómo manifestar todo eso, todo lo que uno ya sabía. Porque, por ejemplo, cuando el *hit* de *Los Cojolites* de *El Conejo* que todos dijeron:
-¡No mames! Ese pinche *son* súper chido que lo grabaron estos cabrones y lo rescataron!-.

Yo ya me lo sabía de ida y vuelta porque ese *son* me lo había enseñado, desde niño, don Cirilo. Pero pues no se había grabado y no había habido una disquera ni todo ese rollo… Yo, por ejemplo, ya para ese entonces comenzaba a utilizar la afinación antigua, que aquí en Tlacotalpan no se usaba. Ni *Siquisirí* la usaba. ¡Vamos! Ellos usaban una jarana con afinación de guitarra. Y cuando comenzó a surgir el movimiento del resurgimiento del *son* y *la madre*, cambiaron de afinación y todo ese rollo.

Todos los años subíamos al Encuentro de Jaraneros y don Cirilo siempre trataba de que pusiéramos algún *son* antiguo. Después hicimos una grabación que era del PACMyC y de ahí salieron dos *cassettes* que después los sacó Fallo Figueroa así gandalla, porque no nos pidió autorización.

Explorando en la laudería

Ya te conté que yo empecé tocando la jarana. Cuando se abrió la Casa de la Cultura compraron instrumentos a un señor de Cosamaloapan; sonaban bonito las jaranas, pero eran de maquinaria. Una jarana de esas fue mi primer jarana, hasta que don Humberto me inscribió a los 16 años a una beca, acababan de salir las becas de Jóvenes Creadores. Hicieron el trámite con un proyecto que consistía en enseñarles *son*

[67] Se refiere a que a él le desconcertaba esa actitud de don Cirilo.

jarocho a más niños. Me dieron la beca cuando tenía 16 años y lo primero que hice fue comprarle una jarana a don Cirilo. Se la mandé a hacer, le dije:
-Mire quiero que lleve clavijas de madera, que aquí lleve un huesito, pero también quiero venir a ayudarlo- y me fui ahí a hacer la jarana, que nunca sirvió, fue sorda[68] toda la vida, pero era muy bonita. Ya después, la vendí. Luego comencé a hacer mis jaranas ¡**todas de la madre**!,[69] pero las vendía. Y después hubo como cierto celo del maestro, me mandó a la chingada.

Cuando don Cirilo me dijo que ya no íbamos a trabajar, me encontré a don Fallo Figueroa, que me quería jalar para su grupo *Siquisirí*, y me dijo:
-Joven ¿a dónde va?
-No, pues a ver dónde termino mi jarana
-¡Venga!- y fui a su casa y me enseñó toda su herramienta. Yo me decía "¡no mames!" ¡Imagínate todo lo que tenía! Me di cuenta que la herramienta que tenía don Fallo era la que yo necesitaba. Don Fallo me invitó a trabajar a su taller y me prestó su herramienta, yo lo veía y experimentaba, de hecho un día hasta me corté. Después fui vendiendo mis instrumentos y haciendo mis ahorritos, un día fui al taller y agarré un papel y comencé a hacer una lista de todo lo que necesitaba. Y fui comprando mis cosas y ahí en el patio de mi casa, donde mi papá tenía todas las maderas que antes utilizaba, fui instalando mi taller.

Me acuerdo que comencé en una fiesta de la Candelaria poniendo mis tendederos de jaranas. Fui el primerito que llevó jaranas para la venta al encuentro, ahí en el zacate ¡Pum! Las puse y ¡Qué me me *vuelan* todas en un día![70] y yo dije -¡Chin! ¿por qué no hice más?-

Habré tenido como 17, 18 años, porque a los 17 fue cuando mi papá tuvo el *desmadre* ese. Creo que el hacerme cargo de la casa fue lo que me obligó, fue el empujón, que me hacía falta para echarle más ganas a la laudería. Porque todavía estaba como que sí, como que no, que si salía una chamba pues me iba a esa chamba, como que todavía no sabía bien a bien que onda iba a hacer de mi vida.

---

[68] Se refiere a que el instrumento no sonaba bien, a que no tenía una buena resonancia que le permitiera emitir un buen sonido.

[69] **Dada(s) a la madre o toda(s) de la madre:** expresión superlativa para referirse a algo muy feo y destartalado.

[70] Se refiere a que todas las jaranas se le vendieron en un sólo día.

Estanzuela

Bueno, pues a la Casa de la Cultura llegó Juan, después llegó Fallo, después llegó Xóchitl, después entró Cristóbal y el último fue Colocho (que había entrado a clases de requinto, él tocó el requinto antes que yo). Por eso yo luego le digo -¡Tú me enseñaste a mí!-. Para ese entonces, yo ya tenía la beca y don Cirilo me dejaba enseñarles, entonces pues yo les empecé a enseñar. Pero ya el Gordo ya tocaba, pues el Gordo entró también muy chiquillo y era la novedad porque era zurdo. Luego fue Cristóbal, porque también es zurdo. Y así comenzamos a tocar juntos, después formamos una ***banda regular*** [71]para hacer fandangos los domingos en ***los bajos del Palacio***. Y primero la gente nos veía como "¡'ches chamacos locos!", ya después empezaron a arrimarse más chamacos y cuando venimos a ver éramos como una banda de 10 chamacos.

Pero don Cirilo se comenzó a molestar, decía que nosotros nos estábamos yendo por nuestro lado y después ya no nos quería afinar las jaranas. Eso también fue un envión, pues imagínate Mariana, íbamos a que nos afinara la jarana para ir a un encuentro a Santiago. Se las llevábamos y nos las afinaba, nos las llevábamos abrazadas para que no se desafinaran. Y cuando fui y me dijo:

-¡No! ¡A la chingada! ya no te voy a afinar nada-.

¡Imagínate!¡Se nos cayó el mundo! Y yo comencé a buscarle por aquí por allá hasta que las pude afinar, fui el que comenzó a afinar las jaranas. Y eso lo hago hasta la fecha, ya ves que luego les digo:

-¡No! checa esa jarana que está desafinada- y se las afino. Eso me sirvió mucho para entrenar el oído, después me di cuenta que los grupos grandes, de la talla de *Mono Blanco,* llevaban una *madrecita*[72] que hacía ¡pin! y todos se afinaban de oído. Yo decía "-¿pero cómo se acoplan todos?". Después yo me compré un aparato de esos y anduve *chingue* y *chingue* hasta que le encontré el modo. Y hasta la fecha ahí lo tengo y a veces me pongo a afinar con él.

Después cuando me di cuenta que los grupos como *Mono Blanco* tenían grabaciones, compramos los *cassettes* y yo me ponía unos audífonos y afinaba al tono del cassette. Lo malo era cuando se ponían viejos los *cassettes* y se empezaba a aflojar la cinta, el tono era diferente. Y decíamos -¡Ah! pues no estamos a tono-. Y así fue, así es como el grupo empieza.

---

[71] **Banda regular:** expresión local que se refiere a la cantidad de personas que forman un grupo.

[72] Se refiere a una cosa pequeña, en este caso se refiere a un diapasón que es una barra metálica en forma de U que produce un determinado sonido.

Me acuerdo que un día empezó la *alegata* porque íbamos a subir a tocar, nos tenían que presentar con un nombre y yo dije:
-¡Nos vamos a llamar *Los Agustinos*! porque somos de la Casa de la Cultura Agustín Lara.

Ya después, tuve una plática con don Humberto y él me empezó a platicar la historia de la Hacienda de la Estanzuela, la historia de Tlacotalpan y de los fandangos que se hacían en la hacienda. Se me quedó muy grabada la historia de la Hacienda de la Estanzuela. Y un día estábamos comiendo unos tacos después de fandanguear, porque esa era nuestra vida todos lo días tocábamos, nos reuníamos a tocar y los fines de semana los esperábamos con ansias para hacer fandangos y terminábamos como a las dos de la mañana y una vez que terminábamos los fandangos nos íbamos a comer tacos. Los comíamos en un lugar que abría toda la noche. Y ahí juntábamos las mesas y *cotorreábamos*.

En los fandangos se hacía bulla, porque la gente que tenía sus puestos alrededor del parque, ya sabía de los fandangos y a veces iban y nos regalaban cien pesos o cincuenta pesos y pues nos íbamos a cenar tacos. Y en una plática de esas sale el nombre de *Estanzuela* y les digo:
-Pues hay que ponernos un nombre ¿qué les parece que nos llamemos *Grupo Estanzuela*?
-¡Sí! está chido- y entonces así nos pusimos. Eso fue como a los 17 años y ya tengo 38.

Fíjate que a mí siempre me gustó desde chamaco ver bailar y yo no bailaba porque sentía que no era lo mío, que no tenía así como un facilidad. Porque por ejemplo, yo veía bailar a Felipe Corro y veía que se movía de manera natural y yo pensaba que lo natural para mí era tocar y cantar, y eso es lo mío pues. Ya después sí he tenido como la necesidad de aprender a bailar porque ya es casi, casi como que necesario echarte una, dos o tres patadas y todo ese rollo. Pero realmente yo era muy observador, me gustaba sentarme a ver y hasta la fecha. Ya ves que el Gordo toca y toca y yo siempre me siento a ver y a oír. Por ejemplo, yo disfrutaba mucho cuando hacíamos fandangos y nos agarraba la ***surada***[73]***,*** pero yo iba a dejar una novia que vivía hasta la Alameda pero por el viento yo escuchaba cuando el Gordo cantaba ¡Ay, ay! y estaba así como queriendo que ella ya se metiera a dormir pero ella quería seguir platicando y mí me urgía que se metiera para regresar al fandango. Mi mamá me decía:

[73] **Surada:** término local que se refiere al viento cálido que sopla del sur.

-¡Chamaco! te vas a desmadrar la garganta que hasta acá te oyes- mi mamá venía llegando a la casa, después de la misa, y hasta acá se escuchaba mi canto.

El extranjero

Pues mis experiencias en el extranjero han sido básicamente que te abre un panorama de la vida. Luego, uno pues no sabe cómo es la vida en las grandes ciudades y el hecho de viajar, pues también te hace conocer cómo se vive y además apreciar lo que tienes. Para mí la experiencia que he tenido en esos lugares me ha servido para traer nuevas ideas de cosas y aplicarlas en lo que te puedan servir en la vida.

Me parece maravilloso encontrarte gente que toque otros instrumentos, también que haya instrumentos que tengan relación con lo que tú tocas. Te sientes hasta chiquito porque crees que ya eres un *cabrón* y pues hay gente que tiene ya muchos años tocando.

También siento que viajar, te ayuda a entender de mejor manera dónde está uno parado. Como que te ubica bien en lo que pretendes hacer, en lo que se pueden mejorar, tanto para ejecutar tu instrumento como para construirlo. Porque es fácil decir "no pues, yo ya toco", pero en realidad estás en pañales comparado con otros cabrones que se dedican a estudiar y a tocar y música que ni idea tenías de su existencia. Esta experiencia de compartir, creo que es un privilegio y que además, no todos tienen.

Recuerdo una anécdota de cuando fuimos a España en el 2005. Antes de irnos de viaje, un día vino una señora a buscar a mi mamá y le pidió que si algún día yo me encontraba la música de su papá, don Chico Ponce, le hiciera el favor de traérsela. Yo ya había escuchado hablar de ese señor que tocaba el pandero, pero no lo conocí. Para entonces, ya me había escrito con un fulano que se llama José María, decía que nos iba a ir a ver tocar porque era amante de la música mexicana. Hasta nos ofreció quedáramos en su casa. Cuando llegamos a España nos fue a ver y le *caímos*[74] todos en su casa. Nos invitó a pasar a su estudio, que era así un cuarto chiquito, pero lleno de discos de acetato y no sé porqué razón, veo uno en particular y me llama la atención porque tenía un arpa en la portada. Lo jalo para verlo y era un disco francés que decía *La Musique de Mexique* y decía Veracruz. Que veo la foto de un tipo tocando el pandero y leo que decía "Chico Ponce".

Le conté la historia a José María y le sacamos una copia a la portada y quemamos un Cd con la música, no más era una rola la de él. Se lo traje a la señora y a un maestro que se llamaba Manuel Santos

[74] Se refiere a que llegaron todos a casa del señor José María.

(que le había dado un paro cardiaco), yo me llevaba con su hijo Manuel y don Manuel Santos era jaranero. También le traje una copia a él porque don Manuel y Flavio Santos (su hermano) tocaban con Chico Ponce y Felipe Corro bailaba. Me acuerdo que hasta lloraron viendo la imagen del disco.

También he viajado a Estados Unidos, a Colombia y en el país. He perdido otros viajes, me habían invitado a ir a Korea pero no me daban la visa para hacer la escala en Estados Unidos. También perdí otro viaje para ir a la India con *Mono Blanco,* no me daban la visa y se llevaron a Julio Mizzumi.

Ya después de perder esos viajes hice los trámites. Me acuerdo que teníamos que ir a Estados Unidos y el IVEC nos apoyó para que nos dieran permiso de entrar a Estados Unidos. Pero ese permiso sólo duraba tres meses y cuando me llamaron para ir a Estados Unidos pues ya no podía yo entrar al país. Dije "peor es no hacer la lucha" y mis cuentas estaban ***hasta la madre***[75] de dinero. Junté todo el papeleo que tenía que llevar y me fui. Estando formado en la embajada, veía que había una chava en especial bateaba a todos los que pasaban con ella. Pensé, no creo tener tanta mala suerte para que toque con ella, y que me toca. Desde que le dije -Buenas tardes- y no me contestó pensé ¡'Uta!. Era una negra así guapetona. Me pidió mis documentos y me pregunta:

-A ¿qué vas a Estados Unidos?
-No, pues no voy.
-Entonces ¿por qué vienes a solicitar la visa?
-Pues porque me invitan a tocar.
-Y ¿quién te invita?
-Pues la embajada y cosas así.
-Pues usted debe tener dinero porque para viajar hay que tener dinero.
-Pues no, yo no tengo mucho dinero porque cuando me invita la embajada, me invita con todos los gastos pagados.
-Y ¿qué no llevas dinero entonces?
-Pues no porque me invitan.
-¡Uy! Pues la neta no me convences
-¡Bueno! pues ¿qué quiere que haga? Ya todos los documentos que usted me pidió ya se los di.
-Pues anótame en este papelito cuando entraste y cuando saliste de cada país a los que has ido.
-¡Pues ahí dicen los pasaportes!
-¡Qué te digo que lo anotes!

[75] Se refiere a que en sus cuentas bancarias había mucho dinero.

Y que me salgo de la fila para anotar y dije ¡pues chingue su madre! Y cuando se lo di lo vio, lo agarró, lo rompió y lo tiró a la basura.
-Pues me sigues sin convencer- me dijo.
La verdad, me enojé y pensé ¡ya está de dios! y le dije:
-Pues ya dígame si me la va a dar o no.
-¡No! Tampoco te pongas en ese plan.
-Pues es que yo necesito ese documento porque luego tengo giras y tengo que hacer escalas en Estados Unidos, pero mire a final de cuentas si no la convenzo y no me la quiere dar pues ¿yo qué puedo hacer?
-¡Pague en la paquetería!-.
Todavía me regreso y le digo:
-Y ¿para qué voy a pagar si no me va a dar la visa?- y que me grita
-¡Qué pague!- pero me acordé que me había dicho un güey que cuando pagas la paquetería es porque te la van a dar. Ya fui y pagué. ¡Se demoró un año en llegar!

Me mandaron un correo que decía que tenían problemas administrativos pero que en breve me llegaría ¡Mentira! ¡Tardó un año en llegar! Y no podía salir del país porque tenían mi pasaporte. Y ahí fue cuando se me fue lo de la India y Korea. Ya cuando de repente me llega un mensaje que decía "Pase a la paquetería Pegaso a recoger su visa". Era un lugar de mala muerte, me llevó Gustavo a recogerla y cuando veo que ya se estaba por vencer el pasaporte dije ¡'Uta! Entonces fui a sacar otro y pues viajaba con los dos pasaportes. Porque el viejo tenía la visa y el nuevo no.

Los fonogramas

¡Uy! La primera vez que grabamos fue muy novedoso todo el asunto. Grabamos un *cassette* y pues tratábamos de hacerlo lo mejor posible. Cuando hicimos el disco de los *Sones en el Cielo*, la grabación fue súper tediosa porque grabamos de uno en uno, fue muy largo ese proceso. Entonces como cada uno empezó a enrolarse en su chamba y sabíamos que para volver a grabar pues había que dedicarle mucho tiempo. Pero recuerdo que ese disco llamó mucho la atención, porque era un grupo que tocaba bonito, ***asentadito***.[76]

Pero la experiencia ha sido muy buena, hace un tiempo estaba pensando que el grupo debería de grabar otra cosa. O el Gordo debería hacer un disco de sus décimas, solo él y que el grupo acompañándolo, yo creo que eso hasta le beneficiaría, para el ejercicio de escribir, pero quisiera que fueran buenas décimas, no puras payasadas.

[76] **Asentado o asentadito:** término local que se refiere a estar tocar o bailar de manera segura y armoniosa con la música.

Carmen, Aroma y Mariano

Estoy casado, mi esposa se llama María del Carmen Rodríguez. Tengo dos hijos, una niña y un niño. Yo tenía 27 años cuando tuve a Aroma, el lunes va cumplir 11 años y Mariano apenas tiene 8 años. Cuando nacieron yo ya me sentía preparado para eso y cuando me casé también. ¡Se me fue muy rápido el tiempo! Ayer estaba pensado justo en eso cuando venía manejando, pensaba que hace no tanto tiempo yo me decía "algún día cuando yo tenga a mis hijos". Entonces ¡'uta madre! ¿cómo pasó tan rápido el tiempo? Venía pensando en Aroma, en cuando la fui a buscar al hospital y ahorita ya tiene 11 años, ya una señorita. Ha sido bonito, ha sido una bonita experiencia tener hijos. Uno trata de redoblar los esfuerzos para hacerles la vida más fácil, darles consejos. La verdad es que son chamacos inocentes Mariano y Aroma, chamacos de bien, pero pues tienen que aprender que la vida no es inocente y tienen que aprender a cuidarse.

Ahora, pues uno trata de ser ejemplo de ellos, uno se enfoca en ellos, ahora mi misión es tratar de que ellos sean gente de bien y combinarlo con el trabajo. Es difícil, porque yo trato de no perder la pasión por lo que hago y además el son jarocho para mí es mi vida, es lo que hago para vivir, es mi forma de entender, de expresar, de crear, de recrear mis sentimientos, es mi forma de pensar. Entonces sí me resulta difícil porque los hijos te absorben. Pero pues a mí me da un chingo de gusto ver a Aroma bailando, Mariano el otro día me dijo:

-Papá y ¿si me llevas a la Casa de la Cultura a aprender el arpa?

-Pues yo te llevo, pero ojalá y sí aprendas.

Yo he notado es que él si tiene talento para tocar y ojalá y mi mamá y mi papá se hubieran dado cuenta de que yo tenía esa talento. Yo sí me doy cuenta del talento de Mariano y sé que si se pone a tocar puede tocar mucho, pero pues ya es cuestión de que él quiera, porque a fuerzas no.

Te contaba que cuando éramos chamacos mi mamá no me dejaba salir a jugar con más niños, yo veía que eran chamacos cabrones. Ahora, yo hago lo contrario, o sea hago que Mariano vaya a jugar con con los chamacos cabrones (claro yo voy con él y lo superviso). El otro día estaba aquí un chamaco grandulón como 12 años, 13 y Mariano estaba jugando con otro niño, el grandote le decía a Mariano:

-¡Ponte de portero!- ¡Pra! ¡Pra! ¡Pra! le tiraba, yo oía los pelotazos, y cuando salí vi al chamaco mala leche y le dije:

-Yo no tengo ningún *pedo* de que juegues con los chamacos, pero nada más que eres un grandulón que no te fijas y le puedes romper la cara, o la mano, o el dedo por tus chingaderas. Entonces ¿Qué te parece que te

pones ahorita tú ahí y yo te agarro a balonazos?- y el chamaco callado -Agarra la onda viejo que los chamacos jueguen contigo pero juega bien cabrón, son chamacos del barrio ¡hombre!-. Ya ahora el chamaco se puso a jugar bien con ellos. Pero te digo, mi mamá era lo contrario.

El barrio se llama el Retiro, los Cocos. Antes llevaba a mi hijo a jugar futbol con un equipito ***fresa***.[77] Pero la verdad estaban bastante mal ubicados los hijos y los papás. Ya se sentían equipo profesional. Eso no lo veía yo bien, porque imagínate ya con los papás confundidos. ¡Dónde iba a parar! Por eso lo llevé a jugar futbol a uno de los barrios más pobres de acá de Tlacotalpan, El Retiro o Los Cocos.

Antes era un barrio hasta peligroso. Ya ahora se ha compuesto, pero antes era un barrio donde había mucha drogadicción, mucho alcoholismo y pues los chamacos veían todo eso. Son niños de escasos recursos, son chamacos *duros* pa' jugar y todo ese rollo, por la misma circunstancia de su entorno.

Entonces, estaba pensando que ahora vamos a trabajar con los chamacos del barrio. Para que aprendan a tocar con la jarana ¿no? Porque son 19 chamacos, entonces si le dejas la jarana un rato, ya después van a tocar algo. Y pues eso puede funcionar, porque imagínate son chamacos que ya *pintan*[78] para ser cabrones.

De repente, como que los puedes encarrilar en otra cosa. Digo, no pienso que vayan a ser jaraneros de toda la vida, pero sí les puede servir porque la música es algo bonito que te ayuda a ser más sensible, a tener más sensibilidad con la gente. Y al final yo pienso que esa sensibilidad que te aporta la música es importante. Por esta razón, llevamos el "fandango temático" este año ahí. El "temático"[79] es un fandango, se traen músicos de diferentes partes de Veracruz para que hagan un fandango en los barrios de aquí de Tlacotalpan. Hacemos que la gente del barrio se involucre, que venda toritos y comida y que los chamacos también vean cómo se participa. También creo que hay que ir formando a las nuevas generaciones, para que ellos sean el relevo.

---

[77] Se refiere a un equipo de futbol al que asistían niños pertenecientes a un estrato social alto.

[78] Se refiere a que los niños tienen un perfil que les favorecerá dedicarse a la delincuencia, a la drogadicción, a ser mal vivientes. Por esa razón, la preocupación de Julio de re-orientar ese perfil a través de la música.

[79] "Fandango temático" es el nombre de un proyecto de Julio, dicho proyecto consiste en llevar a Tlacotalpan músicos de diversas partes de Sotavento para que se encarguen de llevar el fandango y se noten así las diferencias de la música ejecutada por músicos de diferentes subregiones.

4.5 Cristóbal Cuitláhuac Torres Herrera "Campirano"

Llegué a Tlacotalpan un sábado en la mañana, después de ir a casa de Juan, ya por la tarde pasé a visitar a Cristóbal con la intención de entrevistarlo. Cuando salió a recibirme me dijo: -Perdón por no responder rápido el celular, estaba ocupado, mientras *mis flores* hacen sus cosas, yo aprovecho para estudiar-. Cristóbal se refiere a su mujer e hija como sus flores, un término muy campirano que expresa la belleza y amor que le profesa a su familia.

Cristóbal es un tipo reservado, pero con mucho entusiasmo me empieza a platicar su historia de inmediato me transporta al mundo campirano, al rancho de sus abuelos, a la vida vaquera, campirana y tropical. Su lenguaje, rico en expresiones locales y referentes a la vaquería deja ver cómo se vive la vida campesina de la cual forma parte.

> Mi nombre es Cristóbal Cuitláhuac Torres Herrera, pero en el grupo me dicen *Campirano* o *Campi.* Nací aquí en la ciudad de Tlacotalpan el 2 de septiembre, en el año de 1977. Nací en una casa que está en la calle Miguel Z. Cházaro, que es la que está junto al río. Esa casa está muy cerca del CECATI,[80] muy cercana del parque principal y toda esa zona del centro.
>
> Mis padres se llaman Cristóbal Torres Aguirre y Luz Elena Herrera Comi, ambos tienen ancestros campesinos. Mis abuelos paternos siempre vivieron en un rancho que está a tres kilómetros hacia Cosamaloapan que se llama *La Guadalupe*. Se llama así porque siempre hacen una adoración a la virgen de Guadalupe -el 12 de diciembre- y una peregrinación hasta el templo católico, la iglesia. Mi padre fue criado por las personas que me trajeron al mundo en la casa que te comenté; él vivió siempre aquí en Tlacotalpan, pero sus padres y sus ancestros siempre vivieron en *La Guadalupe.*
>
> Mi madre vino de grande a vivir a Tlacotalpan, ella vivió en el rancho de sus papás, en *La Gallarda*, muchos años. Vino a Tlacotalpan con sus hermanos, primero se fue a Saltabarranca a estudiar la primaria y luego vino a Tlacotalpan a estudiar la secundaria y la escuela técnica comercial.

[80] Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial

De niño, pocas veces vi a mi padre porque era profesionista. Él estudió ingeniería industrial, cuando yo abrí los ojos, mi papá trabajaba en el Ingenio San Cristóbal. Mi padre se llevó a mi madre sin estar casado con ella, no podía casarse porque ya había estado casado con la mamá de mi media hermana. Mi padre trabajaba en el ingenio, pero la mamá de la niña le embargó su sueldo cuando él se llevó a mi mamá. Entonces él renunció al ingenio y regresó a Tlacotalpan, regresó a trabajar con su familia en *La Guadalupe*. Compró una parcela de 20 hectáreas con su mamá, la dividieron y él se quedó la mitad. Finalmente, trabajó muy poquito tiempo porque le dieron trabajo en una constructora y se fue a Salina Cruz, Oaxaca.

Mi papá regreso hace poco tiempo de la Ciudad de México (también anduvo por allá) y apenas me contó todo este rollo. Entonces, durante mi infancia, casi no vi a mi papá porque siempre estuvo trabajando fuera.

Mi madre estaba a cargo de nosotros, mi relación con ella siempre fue muy buena y con su familia extraordinaria, principalmente con su padre, mi abuelo. Y pues mi mamá siempre estaba al pendiente de mis calificaciones. Yo fui un niño muy destacado en la escuela, mi mamá no permitía que hiciera las tareas muy tarde, me ponía a hacer la tarea saliendo de la escuela, esa era la norma. Pero bueno, siempre hubo una relación muy cercana, muy buena.

Con mi padre la relación vino después, cuando regresó y comenzó a atender el rancho de La Guadalupe, porque me empezó a llevar a trabajar con él. Iba todas las tardes en la bicicleta y aprendí todos los menesteres del campo. Primero con mi abuelo materno en le rancho y luego con mi papá, aprendí a ordeñar, a lazar, a poner cercas. Yo sé trabajar en el campo como cualquier persona que vive allá.

Mis hermanas

Tengo tres hermanas, dos de padre y madre y la otra que es hija sólo de mi padre, ella es tres años mayor que yo, se llama Erika. Las otras se llaman Xóchitl y Citlali. Xóchitl es once meses menor que yo y Citlali es nueve años menor. Yo soy el mayor de los tres.

Mi relación con Xóchitl siempre fue muy buena, muy apegada. Mi mamá cuenta que una vez estaba lavando en el patio nos dejó solitos en el cuarto y de repente escuchó un llanto y dijo:

-¡Éste canijo ya le pegó a su hermana!- y entra corriendo al cuarto y se da cuenta que en realidad mi hermana me había pegado a mí. Xóchitl desde chiquita fue recia de carácter, me buscaba mucho, me cuidaba.

La diferencia entre ella y yo es el temperamento. Yo era de un temperamento muy pasivo, introvertido y ella era extrovertida. Yo

tenía muy buenas calificaciones, era destacado en la escuela, ella no era muy destacada, quizás se le complicaba un poquito y necesitaba dedicarle más tiempo en esa época. Y pues bueno, yo fui de los primeros niños que aprendió a leer y me gané el primer lugar en aprovechamiento en la escuela. Entonces mi mamá empezó a exigirme mucho y eso hizo que me recluyera. No aprendí a jugar futbol, ni aprendí a jugar muchas cosas porque en las tardes, que yo tenía la oportunidad de aprender esas cosas y volverme habilidoso con el balón, me iba a La Casa de Artesanías a aprender a bailar. Desde que teníamos cinco años nos íbamos los dos, mi hermana y yo a las clases de danza.

Xóchitl y yo jugábamos mucho, ella aprendió cosas de niño por mí y yo juegos de niña por ella. Cuando ella tenía sus *Barbies* yo jugaba con mi *Hi man* y los *Hi man* se subían al carro de la *Barbie,* eran novios, cosas así. Lo que más nos unió fue que íbamos juntos a la clase de danza.

Citla fue para mí, casi como una hija porque le llevo nueve años y porque mis papás se separaron cuando ella era muy chiquita. Ella, por ejemplo, no fue a clases de zapateado como Xóchitl y yo, aprendió a bailar con nosotros.

Mi infancia en el rancho de mi abuelo

Durante la temporada de vacaciones de verano mi mamá nos lleva al rancho de sus papás. Todo el verano nos la pasábamos ahí. Y regresábamos al pueblo un día antes del regreso a clases.

En ese entonces se le daba prioridad a la navegación fluvial, nos íbamos por el río. Los viernes tomábamos una **lancha pasajera**,[81] de esas lanchitas que tenían toldo, que eran de pasaje pero también para comercializar. La gente salía de los ranchos como a las cinco o seis de la mañana y llegaba a Tlacotalpan como a las nueve de la mañana. Compraban todas sus provisiones, enseres, ropa, etcétera y además traían productos para vender. Recuerdo que había veces que la lancha venía llena de cochinos, gallinas, pescado, productos del campo que traían de los ranchos.

A las tres de la tarde la lancha salía para regresar a los ranchos, a esa hora nos embarcábamos mi familia y yo para ir de visita al rancho. El embarcadero estaba cerca del **almendro**[82] (que le llamaban

[81] **Lancha pasajera:** con este mote se denomina a las lanchas que suben río arriba por el río San Juan transportando personas y mercaderías entre las comunidades ribereñas y Tlacotalpan.

[82] **Almendro:** término coloquial local que se utiliza para nombrar a un tipo de árbol de gran follaje, cuyo nombre científico es *terminalia catappa.*

el almendrito) donde ahora sueltan a los toros en las fiestas de la Candelaria.

Recuerdo que hacíamos ese viaje el mismo viernes que salíamos de vacaciones, a las tres de la tarde. La lancha subía por el Río San Juan hasta un lugar que se llama *Las* Bodeguitas, donde tomaba otro brazo del Río San Juan, que lleva al *6 de enero*, a *La Gallarda*, *San Isidro* y lugares así.

Tuve la fortuna de ser uno de los nietos más socorridos por mi abuelo materno, él me decía *Pipe* y me encantaba estar con él para arriba y para abajo. Me gustaban mucho las vacas ¡Me encantaban los sementales! Desde chiquito vi unas cajas que tenían un toro dibujado, recuerdo que era un toro raza *Brahman*. Mi abuelo tenía muchos sementales y cuando nacían los becerritos estaban bien bonitos con su morrito, sus orejas largas y todo. Me acuerdo que me empezaron a gustar mucho los animales, las vacas, los toros, los becerros.
Salía siempre con mi abuelo y le decía:
-Abuelito cuando yo tenga dinero, ese animal te lo voy a comprar.
-Sí hijo, te lo voy a vender-.
En las mañanas, haz de cuenta, me levantaba tempranito para ir al corral, para llegar a la ordeña con mi vaso con azúcar. Mis tíos me servían la leche recién salida de la ubre, calientita. En ese entonces se oía poco sobre las enfermedades de los animales y mi abuelo tenía recursos para ser un buen ganadero, tenía a su ganado en excelentes condiciones.

Después de que entregábamos la leche a la **lechera**[83], mi abuelo se iba a la casa a desayunar y yo desayunaba con él. Luego se ponía a afilar sus instrumentos, generalmente la *tarpala* o la *coa* que se parecen, pero que son un tanto diferentes. La *tarpala* es una hoja ancha como en media luna y la *coa* es recta y más angosta. La *tarpala* se utiliza para escarbar sobre la tierra y la *coa* para escarbar hacia el fondo y sacar cepas[84] más grandes. Pocas veces vi a mi abuelo afilar machete, él trabajaba mucho con la *coa* porque decía que si quería quitar una mata, se tenía que sacar con todo y raíces.

Luego ensillaba su bestia,[85] él tenía una familia de caballos y yeguas, decía que eran muy buenas para el trabajo. Recuerdo que eran alazanas[86] con la cara blanca y el distintivo de *caretas*, como les

[83] Se refiere a la camioneta que transporta y vende la leche de la ordeña.

[84] Se refiere a maleza o plantas que dañan los cultivos.

[85] Se refiere a su caballo.

[86] Un tipo de caballo, caballo alazán de dos colores, con una mancha blanca en la cabeza.

llamaba él. Nos íbamos al monte, a veces yo iba en *ancas*[87] y a veces me ensillaba una bestia. A la una de la tarde regresábamos.

Mi abuelo tenía mucho conocimiento del campo y la vida, él nada más con mirar el sol sabía la hora, independientemente de la estación del año en que estuviéramos. Cuando llegábamos a la casa, a la una de la tarde, era hora de encerrar a las vacas para que los becerros mamaran. Después de comer él se echaba una siesta, recuerdo que todas las tardes tenía su siesta, obligada para él. Ya como a las cuatro de la tarde regresaba otra vez a su chamba.[88] Se iba a continuar trabajando en el campo o a pasear el ganado. Mi abuelo tenía como 130 hectáreas y cerca de 150 cabezas de ganado, entonces en la tarde se dedicaba a darle vueltas al terreno para ver que estuviera el ganado completo. En la tarde ya no lo acompañaba porque me quedaba a jugar con los amigos y mi hermana.

Me acuerdo que de chiquillos, nos íbamos juntos a explorar Xóchitl y yo, nos encantaba explorar en el monte. Dice mi mamá que nos metíamos unos cuchillos en los calzones y nos poníamos unas botas de hule. A veces regresábamos con tortugas o culebras que nosotros matábamos en el monte. Mi mamá ahora se sorprende de esas cosas y dice -¡Cómo los dejaba yo irse allá al monte a dar la vuelta!-. La verdad es que conocíamos perfectamente el rancho de mi abuelo. Creo que eso hizo que tuviera una relación muy intensa con mi hermana.

Mi infancia, entre el campo y la ciudad

Cuando éramos niños vivíamos aquí en Tlacotalpan, yo tenía amigos del barrio. O sea, yo nací en la calle del río, pero cuando crecí nos fuimos a vivir a la calle Zamora, una calle que está entre San Miguelito y el Mercado Municipal. En esa calle había muchos niños de mi edad, jugábamos muchas cosas ahí en el barrio.

En Tlacotalpan, de niño tuve muchas experiencias, pero en el rancho también tuve muchos amigos. Mi madre, como te comentaba, siempre fue muy apegada a sus raíces maternas y paternas, en cuanto llegaban las vacaciones nos íbamos al rancho.

Te comento esto porque tuve pocas oportunidades de socializar con los amigos de la ciudad porque mi mamá desde muy chiquito me envió a aprender a bailar. Yo fui bailador desde muy niño, a los cinco años mi mamá me mandó a la *Casa de Artesanías* (ahora es el

[87] Se refiere a que iba montado en las ancas de caballo, o sea detrás de su abuelo y tomándolo de la cintura.

[88] Su trabajo.

CECATI). Ahí la maestra Milagros Gamboa, que es vecina de Julio César, era la maestra de danza.

Desde los cinco años me manda mi mamá porque a ella, aunque no sabe bailar, le gustaba mucho el baile. Ya luego vine a descubrir porqué… pero haz de cuenta que yo llegaba de la escuela, hacía mi tarea inmediatamente como marcaba la norma. Veía que los niños salían a jugar como a las tres de la tarde, pero justo la clase de danza era a las tres. Empezaba a socializar con mis compañeros varones, a querer jugar futbol y mi mamá salía y me gritaba:

-¡La clase!-.

Me acuerdo que pasaban las amigas de mi hermana con sus faldas largas para la práctica y mis amigos se burlaban mucho de mí porque salía yo en *shores* y botitas. Y se mofaban, se burlaban porque decían que eso era para niñas.

Regresaba a mi casa hasta como las cinco de la tarde y ya a esa hora estaba queriendo caer la noche, a esa hora salían las niñas y las amigas de mi hermana y nos poníamos a jugar al escondite. Recuerdo jugar mucho al escondite, jugábamos policías y ladrones, encantados, me acuerdo que mi mamá nos metía como a las siete y media de la noche. A lo mejor jugábamos un espacio de dos horas, dos horas y media y nos metíamos para darnos un baño antes de dormir, porque la tarea ya la habíamos hecho llegando de la escuela.

Esos eran los juegos aquí y en el rancho yo tenía a mis otros compañeros que eran chavos del rancho, primos míos que todavía viven allá. Y con ellos jugábamos otras cosas como beisbol, en los ranchos se juega mucho beis. Y el corral de mi abuelo era un corral grande, estaba siempre empastado con un *sacatito* que se llama pelo de conejo, muy bueno para los niños. El pelo de conejo es un *pastito* que no crece tan alto, es delicado y no tiene hoja ancha sino muy delgadita.

Y ese *pastito* como no crece tanto, no hay que podarlo; además las vacas llegan en la mañana al corral, le comen las puntas y el *sacatito* queda como si estuviera recién rasurado por una podadora. Entonces jugábamos ahí en el corral toda la tarde, después de que encerraban a los becerros jugábamos beisbol con mis primos.

En el corral, mi abuelo tenía dos divisiones una era donde ordeñaba a las vacas y tenía tres *pósteles* de pega -que le llaman

bramaderos[89]-, donde amarraban las vacas; la otra parte era para inyectar o bañar a las vacas. El juego consistía en que si pasabas una de las divisiones metías *homerun*. Me acuerdo que nuestros bates eran trozos de madera, mi abuelo *leñaba* y escogíamos palos de leña para jugar al beis. Eso jugábamos antes de *bañarnos*[90] porque ahí había un arroyo cristalino, es el mismo que pasa por *Boca de San Miguel* y *Boca de la Sierra*.

Haz de cuenta, que el río entra por *Las Bodeguillas* (el Río San Juan) y sube hasta un lugar que se llama *Tecolapilla,* que es un sistema lagunario muy grande que desemboca al mar. Entonces jugábamos en el agua, como a las tres y media, ya que el sol no estaba tan fuerte. Nos íbamos a bañar ahí y jugábamos a los caballitos y a las luchitas. También hacíamos carreras a ver quién llegaba más rápido al otro lado, o a ver quién aguantaba más zambullido en el agua. Esos eran nuestros juegos de niños en el rancho.

Jugábamos con las canicas ¡Era fascinante jugar en la tierra canicas!. Y jugábamos también con otros niños a jalarles caña a los carros cañeros. Y como iban muy despacio los camiones porque era terracería ¡les jalábamos la caña! Entonces a eso me refiero con la dualidad: la ciudad y el campo. La verdad en ese tiempo no había en el rancho juguetes para los niños y a mí y a mi hermana, nos gustaba más jugar en el rancho.

Luego mi papá me comenzó a llevar con su familia a La Guadalupe*,* jugaba ahí con otros niños que también vivían como yo, entre la ciudad y el rancho. Ellos eran *chavillos* que tenían más experiencias en la ciudad pero que vivían en el rancho porque se ubicaba en la periferia de la ciudad. Básicamente esos fueron mis juegos de la infancia.

La Casa de la Cultura

Yo llegué a la Casa de la Cultura porque quería aprender a tocar la guitarra, yo era fan de los *Beatles*. Me encantaba la vida de John Lennon, había leído un libro de Jordi Sierra I Fabra *La vida del joven John Lennon*.

---

89 El *bramadero* son una serie de postes de madera (firmes, fuertes, de donde) que se siembran en los corrales de ordeña para sujetar a las reses con un lazo con el fin de facilitar al ganadero el manejo del animal.
Consultar:
Barragán, Esteban. *Con un pie en el estribo. Formación y deslizamientos de las sociedades rancheras en la construcción del México moderno*. Zamora: COLMICH, 1997 p. 224
Filigrana, Diego. *Adecuación de instalaciones para vacas de ordeño*. Colombia: Universidad del Valle, 2007 p.40

90 Bañarse se refiere a nadar y jugar en el río.

Entré como a los catorce años, pero sólo iba al ballet de la Casa de la Cultura. Bailábamos bailes regionales, cuando tocaba *Veracruz* iban don Cirilo, con Varo, Julio y Juan a tocar. Desde ahí los conocía, ya con un acercamiento más cercano al *son*, pero yo era poco interesado en eso. Te digo que yo les pedí una guitarra a mis papás porque quería ser como John Lennon. Mis planes eran ir a tocar la guitarra y en la tarde iba al ballet.

Ya como a los 16, 17 años me acerqué con Julio, que ya lo conocía desde la primaria. Y él me jaló para aprender a tocar la jarana. Me acuerdo que estaba becado y tenía el compromiso de hacer un grupito. La presentación de su proyecto era formar un grupo que se llamara los *Chaquistes,* algo así.
Entonces le digo a Julio:
-¡Soy zurdo!
-¡Ah! ¡Mire don Cirilo!Este cuate es zurdo como Juan.
Pero yo no había visto a Juan que estaba con Varo, como yo estaba con Julio, Xóchitl y Fallo, no lo había visto. Y ahí estaba este sujeto, Juan, que yo no lo conocía. Yo no conocía a Juan, era muy gordito y más chico que nosotros. Y estaba ahí con Varo *cotorreando*. Y entonces me dice don Cirilo:
-¡Ah! ¡qué también es zurdo!- y ¡pum! ¡pum! que me afina la jarana. Esta cuestión es importante porque, como Juan y yo éramos zurdos, los derechos aprendieron a tocar jarana afinada para zurdos y los zurdos aprendimos a tocar jarana derecha. Cuando no había jarana para zurdos, Juan y yo nos poníamos a tocar las jaranas al revés. Julio, por ejemplo, aprendió a afinarnos las jaranas para zurdos.
Yo apenas estaba queriendo agarrar el vuelo con el rasgueo, y Julio le dice a Juan:
-Ven, ven, vamos a tocar para que vea Cristóbal la jarana.- Y empiezan a tocar ¡traca ta! ¡traca ta!. Y ya ves lo habilidoso que es Juan, pero lo es desde chavito. Desde muy chavito se le dio el tocar y agarrar el rollo de ser virtuoso con la jarana. Y me acuerdo que **me puso pero azul**[91] con tanto rasgueo. Y ya Julio le dijo:
-No, no hagas eso, este chamaco viene llegando- y esa ha sido mi experiencia con la jarana y Juan, o sea Juan ha sido *opacador* desde todos los tiempos.

Y con el grupo, pues en primer lugar fueron las experiencias individuales. Yo creo que también, en un primer momento, fue que Julio era novio de Xóchitl y tenían sus problemas. Y yo como hermano

[91] **Ponerse azul:** expresión local que se refiere a enojarse.

metichón, en ese asunto de involucrarme en esos asunto sentimentales de ellos… Porque ya salíamos a muchos lugares, fuimos a muchos lugares del país. Y ellos eran novios. Y eso de tenerlos tan cerca… yo creo que sí me afectó.

También la diferencia de caracteres, porque yo siempre he sido un chavo muy introvertido, muy consentido y muy caprichoso… Recuerdo que una vez, y eso fue un pleito eterno, que Julio hizo una tresera[92] como la jarana que trae Gilberto y me dijo:
-¡Tú vas a tocar este instrumento!
-Sí, yo lo toco.

Me acuerdo que Julio ya se sabía todas las posturas para tocar la tresera y me las enseñó. Pero a mí no me gustaba ese instrumento y tuve que aprender a tocarlo. Era un problema. En ese momento Julio estaba experimentando los sonidos de diferentes instrumentos. Pero yo detestaba tocar esa tresera, por ahí tengo una foto con esa jarana.

Cuando agarré la música fue un aliciente para mí porque yo fui alcohólico de chavo. Cuando tenía 17 años estaba metido en el alcoholismo, así pero muy fuerte. Antes de entrar a la Casa de Cultura, el parte aguas fue la Casa de Cultura, la que a mí me permite cambiar de amigos. Yo tenía amigos que andaban conmigo ahí en el campo, que tomaban mucho en la rudeza. Y cuando conozco a Julio y estas cuestiones… Yo recuerdo que iba a los antros y como no sabía bailar, me ponía a tomar y salía yo bien borracho. Me encantaban las broncas, los golpes, los pleitos. Y conozco la Casa de Cultura y me empiezo a apasionar porque me doy cuenta que mis ratos libres los dedicaba yo a aprender algo ¿no?

Mis primeros encuentros con el son

Cuando en los primeros *Encuentros de Jaraneros,* que nosotros tuvimos ya como *Estanzuela* conozco a don Andrés Vega y a todos ellos. Y un día mi mamá fue a vernos al *Encuentro* y cuando veo que se encuentra a don Andrés Vega y Vega le dice :
-¡Prima!- yo pensé "¿qué fue?" y le digo a mi mamá:
-¡A su'! ¿soy sobrino de Andrés Vega? A ver ¿cómo está este rollo?- y ya ella me explica "es mí primo segundo". Resulta que el papá de don Andrés era Vega Naranjo y mi abuelo era Herrera Naranjo. Y don Andrés Vega se dice nacido en *Boca de la Sierra* y lo que divide a *Boca de la Sierra* y *La Gallarda* es un río. El cerro de *La Gallarda* está no más cruzando el río y mi familia vive a medio kilómetro de ahí.

[92] Consultar "Capítulo 3. El *son* jarocho y el fandango" el apartado "3.2.6 Los cordófonos".

Entonces, prácticamente, si no hubiera el río sería *La Gallarda* o viceversa porque nada más nos divide un río, donde hay un puente.

Luego los Vega se van y se asientan en *Boca de San Miguel*, pero nosotros estamos al paso, mi familia vive en medio de las dos grandes familias *soneras*: Palacios y Vega.

Cuando empiezo a tocar la jarana, me entero de que mi abuelo (el papá de mi mamá) era bailador de fandango, que mi tío fulano canta, que mi tío Cristóbal canta. Ahí es cuando me entero de que mi familia materna es *sonera*. Le digo a mi mamá "ya sé porqué tú te empeñaste en que aprendiéramos a bailar". Y ella me cuenta, que ella siempre quizo aprender pero mi abuelo en el rancho no la dejaba salir.

Mi abuelo veía a la gente de campo como inferior, como mi abuelo hizo un poquito de dinero, él no quería que sus hijas terminaran con gente de ese lugar. Entonces por eso las manda a estudiar, de hecho si por mi abuelo hubiera sido, no hubieran conocido a ningún hombre.

Todo empezó como un sueño

Como bien lo dice la décima de Juan Varela
La amistad, la fantasía,
todo empezó como un juego
que calentó lento el fuego
en llamas de canturía.

Entonces pues sí fue como un juego. Nosotros llegamos a la Casa de la Cultura. Empezamos así varios chavos con la inquietud de empezar a tocar. Y creo que algo que compartíamos, era el asunto materno. Nuestras madres tenían un perfil muy parecido, eran mujeres muy duras, drásticas, mujeres que querían un tipo de vida para nosotros y tenían objetivos muy similares. Julio me cuenta que su mamá le exigía mucho en la escuela y que también era feroz con él. Mi mamá también feroz con nosotros; y doña Mica también era feroz con Fallo, muy estricta; y también la mamá de Juan Varela, doña Emilia de la misma manera; también la abuelita de *Colocho*, doña Dulce, era muy dura también. Colocho se quedó sin mamá desde muy chico, cuando llega a la Casa de la Cultura él a cargo de su abuelita, y su abuelita era así como nuestras mamás.

Entonces no teníamos otro quehacer más que ir a la Casa de la Cultura, por eso creamos ahí nuestro círculo social. Salíamos de la Casa de la Cultura y pues nos quedábamos juntos, íbamos al corredor de alguna casa, al parque, tuvimos muchos centros de operaciones.

Entonces, todo empezó como un juego, nos reuníamos, platicábamos y siempre terminábamos tocando. Julio y Juan ya eran muy conocidos y los invitaban a tocar siempre:
-Oigan ¿no quieren ir a tocar a tal lado?
Al principio cuando subimos al Encuentro de Jaraneros (hay una foto ahí muy bonita), cuando bajamos don Cirilo nos dijo:
-¡A' su'! Yo nunca había podido subir con un grupo tan grande aquí a tocar.

Éramos varios y don Cirilo estaba muy contento porque nunca había podido subir con tantos chavos. Así comenzó todo.

En mi caso, yo estuve entrando y saliendo del grupo por distintas razones, yo creo que en el fondo estaba esa amistad, que desde los 16, 17 años que llegué a la Casa de la Cultura comencé a cultivar con mayor profundidad con Julio. Repito yo a Julio lo conocí desde que estábamos en la primaria.

Convencíamos a don Cirilo y a Varo, que ya estaban bastante cansados, de irnos al parque a hacer fandangos. Y entonces como varios veijillos se arrimaban pues nos veían ahí los chavos y nos decían -¡Ay! ¡cómo andan ahí con gente adulta!-.

Estábamos ahí solitos, nomás compartiendo la tarima con los viejos y los que nos daban unos centavos para el refresco. Y poco a poco a la gente le comenzó a llamar la atención.

Mi esposa Lupita

Mi esposa se llama María Guadalupe López Jiménez, nos conocimos en la Escuela Normal, cuando ella estudiaba la licenciatura, y yo daba clases ahí en la escuela. Cuando Lupita estudió, estuvimos llenos de músicos profesionales en la escuela. O sea, estaba Adrián (el de *Pájaros del Alba* ahora *sonero* de Tesechoacán), Diego (de *Yacatecutli*), Citlali (mi hermana), Guillermo (hermano de Juan Varela que ya tocaba la jarana) y un chavo de Veracruz que toca el arpa, Cuauhtémoc,se llama.

Entonces llegan todos estos músicos a la Escuela Normal y de repente nos encontramos. Imagínate, Xóchitl que había pertenecido a *Estanzuela*, yo que estaba en el grupo ocasionalmente y el *Pájaro del Alba*, Diego y el chavo del arpa hicimos un grupazo.

En ese entonces, Xóchitl tenía a su cargo los talleres de danza. Lupita tomó el taller de danza, pero yo ya la conocía porque nos habíamos conocido en el círculo de lectura, que era el taller que yo tenía a cargo. Entonces cuando Lupita llegó al taller de Xóchitl, yo frecuentaba el taller para apoyar a mi hermana con la coreografía.

Me acuerdo que Lupita fue seleccionada para ser modelo de la "jarocha campesina", por ahí tengo una foto con el traje. Xóchitl experimentó algo distinto porque, por ejemplo, en el ballet de la Casa de la Cultura primero ensayábamos y luego venía el taller de jarana y don Cirilo y tocaban. Pero nosotros ensayábamos con el taller de danza desde el principio, ellas batallaban con las cosas coreográficas de la bailada y nosotros con la música. Fuimos a muchos lugares en intercambios artísticos con otras escuelas Normales.

Lupita interviene en la entrevista:
¡Sí! fuimos a muchos lugares del país. Yo no sabía bailar nada, absolutamente nada. Era totalmente arrítmica, batallaron mucho conmigo y en el montaje solo bailaba los *sones* más sencillos porque no bailaba absolutamente nada. Empecé a bailar cuando me hice novia de él por Xóchitl y Citlali. Me dijeron:
- ¡No! ¡Tienes que aprender a bailar!
Me fueron enseñando en el fandango, me daba pena pero él me decía:
-Pues solamente aquí vas a aprender, si no te subes no la vas a hacer.
Después de algunos intentos y varios años, aprendí a bailar. ¡Y hasta eso solamente los de mujer! De los de pareja pues… *El Colás* a veces. Pero ahí vamos.

Fíjate, no sabía bailar y eso que soy de Minatitlán. Llegué aquí a Tlaco por la escuela y aquí me quedé. Ahora tenemos una hija, Natalia. Este año cumple seis añitos ya.

Mi hija Natalia
Pues la relación con Nati, creo que ha mejorado. Nati es una niña muy ensimismada, ella vive en su mundo con sus proyectos, es como yo. Nati heredó el ser ensimismada de mí, de ser muy enfocada en sus cosas. Y es así. Ahora yo soy el lastimado porque le digo -¡Nati te amo!- y ella no más me dice -Yo también-.

A veces pienso, le digo a Lupita, que Nati no me quiere lo suficiente, pero yo creo que es porque es muy ensimismada. Creo que la relación se ha fortalecido y ha ido creciendo, antes creía que no le iba a gustar la onda esta del *son* pero ¡ya aprendió!. Ha dado pasos agigantados en la tarima bailando, ya le compré con Julio una jaranita y tiene un buen rasgueo, pero se le dificulta todavía el paso de los dedos sobre las cuerdas, para hacer los tonos. Pero sí tiene inclinaciones hacia el fandango y eso me gusta.

Yo creo que lo que ha sido el son para mí con *Estanzuela*, para ella ha sido el campo conmigo. Llevarla al campo ha sido estupendo porque la pasión de ella son los caballos. Hace unos días la llevamos al rancho, yo iba con el temor de que no le fuera a gustar o se fuera a

aburrir, porque allá no hay luz eléctrica ni televisión. Un día se tuvieron que quedar Lupita y Nati solas en la casa, yo me fui a darle la vuelta al ganando. Le dije a Lupita -Espero que no se aburra- y me fui.

Perdí en el monte la señal del celular y no les puede llamar, cuando llegué me dice Lupita:
-Estuvo perfecta, no se aburrió ni nada-.

La verdad es que verla subir a la tarima… con eso me basta. Ya el día de mañana ella decidirá lo que quiere hacer, si quiere aprender a bailar más o no. La estuve mandando un rato al taller de Colocho y estamos pensando en mandarla otra vez. Yo creo que ella necesita esa disciplina: que aprenda a bailar con la esposa de Juan y que aprenda a tocar con Colocho.

Nati dice que quiere ser jinete y bailarina. Yo quiero apoyar a Nati en lo que ella quiera ser, porque yo quise ser médico veterinario y no me apoyaron, entonces yo sí voy a apoyar a mi hija. Si se quiere ir a estudiar a Europa y tengo los recursos, pues que se vaya, si quiere vagar por el mundo, pues apoyarla. Porque yo no tuve esos apoyos y quiero que ella los tenga.

A veces me pongo a tocar terminando de comer y quiero grabarme -suelo grabarme- tocando solo y cuando oigo ahí viene Nati ¡raca, raca, raca! con su jaranita o agarra sus zapatos y se los pone. Y me ha dado mucho gusto que ahora en los fandangos se acerca, como ya sabe cantar *El Colás,* se acerca a cantar. Lo más bonito es que los demás músicos le repiten el estribillo. Yo espero que siga avanzando en eso.

Ella dice que quiere aprender a tocar el arpa, ella sabe y te ubica bien de que tocas el arpa. Ella dice que le gustaría tocar el arpa y yo le he dicho que el arpa es un instrumento muy complejo.

También compartimos vicios los perros, la bicicleta, los programas de animales. Ahora tenemos unos perros de raza boxer. Y a los dos nos gustan los documentales de naturaleza. A mí siempre me han gustado mucho los animales y a ella al parecer también le gustan. Nos gustan, nos encantan las serpientes, los tiburones, las águilas. Hace poco fuimos al rancho porque un señor agarró una nutria muy pequeña y fuimos a que la conociera Nati. Cuando era chiquita la llevamos al herpetario a que conociera las serpientes en Veracruz, en el parque Viveros tienen unas serpientes venenosas.

Yo le platicaba del tiburón tigre y la llevamos al Acuario a que lo conociera. Son cosas que yo quiero que aprenda y que se relacione con este mundo rústico que yo conocí de niño con mis abuelos. Y ojalá, ahora mi papá sea para Nati lo que fue mi abuelo materno para

mí. Y pues a mi papá parece gustarle ese rollo de ser abuelo, la incluye mi papá en sus proyectos del rancho.

Mis estudios

Estudié en el *Jardín de Niños Miguel Z. Cházaro*, la primaria la hice en la *Escuela Federal Ciudad de Tlacotalpan* ahí me encontré con Julio Corro, la secundaria la estudié en la *Escuela Héroes de Sotavento*, ahí creo que estudiamos la gran mayoría excepto Fallo. Y luego el CBTIS, ahí fue cuando yo me los encuentro nuevamente. Yo iba en *Electromecánica* y ellos iban en *Contabilidad*, hacíamos nuestras retas de fut: todos los de *Mecánica* contra los de *Contabilidad*. Y luego pues también nos encontrábamos en los exámenes extraordinarios.

Me acuerdo que me fui a México porque mi papá tenía la ilusión de que yo fuera militar. Me fui a prepararme con él a la Ciudad de México para entrar a la escuela militar de ingenieros. Pero no quedé, salí muy deficiente en matemáticas y con un promedio muy bajo, entonces me quedé a trabajar allá. Estuve lavando trastes en un lugar que tenía en el logo una vaca, ya sabes con la promesa de que me iban a dar trabajo de mesero. Mi papá rentaba con una señora que tenía muchos hermanos y que nos quisieron mucho desde que llegamos, siempre nos decían:

-¡Ey! ¡Jarochos!

Mi papá andaba en ese entonces de microbusero, quizo ir a México a encontrar trabajo con su perfil de ingeniero, pero ya estaba muy grande de edad. Y resulta que la señora que nos rentaba el cuarto le dijo que su hermano iba a abrir una chatarrería, donde ellos compraban el fierro viejo, y le dijo:

-¿Por qué no mandas a tu hijo? Le va a pagar bien, le va a dar el desayuno, la comida y le va a dar tanto.

-Pues bueno, que pruebe.

Pero era en Ciudad Azteca y nosotros vivíamos casi en Tlalnepantla. Y pues el señor me pagaba súper bien, yo creo que porque era conocido e hice muy buena amistad con ellos. En ese entonces me acuerdo que tenía 17 años.

Regreso en diciembre a Tlacotalpan, porque sólo estuve allá tres meses, y en marzo-abril abren la convocatoria para sacar ficha aquí en la Normal (ya mis papás separados) y voy con Julio, pero me acuerdo que no nos quisieron dar las fichas porque teníamos bajas calificaciones. Ese fue uno de los pocos años que la Normal no bajó el promedio para el ingreso. Y me acuerdo que Julio estaba adelante de mí y llega y le dicen:

-No joven, usted no puede porque el promedio mínimo es ocho y usted tiene siete punto uno.

-Pero mi amigo el de acá atrás tiene siete punto tres ¿por qué no lo reciben?- yo recuerdo eso.
-No, tiene que tener mínimo ocho de promedio-
Me acuerdo que lloramos juntos ahí en el *Parque de las Madres* preguntándonos ¿Qué vamos a hacer con nuestra vida?
-Ya ves por andar de desordenados ahí en el CBTIS?
Me acuerdo que ese día me dijo:

-Yo me voy a dedicar a eso de la laudería- y ahí fue cuando Julio se decidió a meterse de lleno en la laudería. Él ya conocía algunas técnicas, que había aprendido con don Cirilo, de escarbado de instrumentos con puro formón.

Ahí empieza mi vida fundamental con Juan Varela, donde lo conozco más. Porque Juan tenía, o tiene más bien, un negocio de venta de materiales para construcción y empiezo a aprender a hacer blocs de cemento. Yo aprendí a hacer blocs con él, a cargar ladrillo, fue una experiencia muy interesante.

Y entonces me fui a la estudiar la licenciatura a Tuxtepec, estudié Pedagogía, soy pedagogo. Y bueno, afortunadamente mantuve esta relación con el grupo, donde más o menos podía seguir tocando con ellos en fandangos y cosas así. Yo recuerdo los fines de semana, encantado tocando *son* aquí con ellos.

El "patrimonio"
Tengo todavía entre mis imágenes muchas calles **empastadas**.[93] De las obras así importantes, te puedo comentar de la reconstrucción del Centro Histórico, yo la viví. Porque, por ejemplo, todo lo que ahora son los cafecitos no tenían arcos, eran construcciones distintas y creo que llegó un recurso para construcción por lo del patrimonio. Cuando Tlacotalpan emergió como patrimonio se hizo toda esa remodelación e incluso, lo que era el cine que ahora es la tienda "Neto", tampoco tenía esos arcos. Todo eso es prácticamente nuevo.

El mercado tenía otra estructura, creo que esa fue de las obras más importantes. Nosotros queríamos mucho a nuestro mercado e incluso hay unos videos de *Mono Blanco* tocando en el salón "blanco y negro". Desde que empecé a ver el video, dije "¡Están en el mercado!", porque se veía el mosaico que era negro y blanco. En ese espacio había muchos vendedores, pero lo desocupaban para las fiestas de la Candelaria. ¡Quién sabe que hacían con tantos vendedores! Yo estaba

[93] **Empastada(s):** término local que se utiliza para referirse a las calles que en lugar de tierra, asfalto o cemento tienen pasto.

muy niño. Me acuerdo se hacían bailes de música popular, vino *Chico Ché* y grupos que había aquí, que tocaban música popular. Cuando estaba feo el tiempo, que llovía, ahí hacían el *Encuentro de Jaraneros.* Entonces, nos dio mucha nostalgia cuando cambiaron el mercado. Creo que el mercado funcionaba mejor de la otra manera.

Porque ahorita hay abandono ahí, tal vez sí influyó un poco que lo reconstruyeran. Lo quisieron hacer como el que existió hace mucho tiempo, habrá sido a principio del siglo XX o finales de 1800. Y con lo del "patrimonio" ¡Pum! dijeron:

-¡Vamos a ponerlo así como estaba antes!

Tenía una estructura que ahora lo extrañamos. Esto fue en los noventas, aunque no te puedo decir exactamente la fecha.

Después se hicieron todos los cambios del centro, lo de poner arcos en todas partes y adoquinaron algunas calles. Pero yo tengo la teoría de que el adoquín no funciona en estas tierras, vivimos en un pueblo donde nos inundamos, aunque no sea siempre como en el 2010, sí nos inundamos. Y yo creo que ese mismo asunto de la precipitación fluvial, hace que la arena como que se vaya desgastando.

¡Las casas! ¿Qué te puedo decir? yo como tlacotalpeño. O sea, nosotros adquirimos esta casa hace tres años y fue horroroso encontrarnos con este asunto del "patrimonio", porque no te permiten hacer nada. La casa estaba que no se podía habitar. Y tienes que hacer un resto de trámites. Recuerdo que la casa estaba abierta y estaban trabajando aquí adentro y pasaron los del ayuntamiento y vieron los arquitos que están aquí adentro, porque nosotros quisimos darle ese matiz tlacotalpeño -sugerencia del albañil-. Y me dicen:

-¿Qué estás haciendo? ¡Eso no se puede!- y me mandan un citatorio y ahí voy al palacio.

-Tienes que pedir permiso para construir y hacer cambios.- me dicen.

-¡No! hasta donde sé, se pide permiso pero para afuera, no para adentro.

-¡No! también para adentro y hasta para poner tu piso compadre, porque…

Entonces sí es como una lata esto del "patrimonio", porque no funciona. Recuerdo una chica vino a platicar con nosotros porque estaba haciendo su tesis sobre el patrimonio. Me acuerdo que platicamos mucho con ella de estas cosas.

Creo que esto del patrimonio podría funcionar, pero si los tlacotalpeños nos viéramos beneficiados en algo. Porque no hay ningún beneficio, pero te exigen que tus ventanas sean así, que tu casa esté de una forma. Y al final no hay ningún beneficio, nada. Uno esperaría que al menos te dieran, no sé, una cubeta de pintura o que

hiciera el municipio obras para igualar, al menos, el frente de las casas. Muchos tlacotalpeños no creemos que no haya apoyos. A lo mejor los hay y quién sabe qué les pasa a esos apoyos.

También recuerdo cosas muy feas, cuando el derribamiento de árboles. Luego supimos que los árboles son parte del patrimonio de Tlacotalpan. Un maestro, muy renombrado de aquí, estuvo protestando mucho por las obras que hicieron. Él se llama Marco Antonio Pérez Vázquez y junto con Mario Cruz decían que los árboles eran un patrimonio invaluable. Pero en una administración, los tiraron. Detrás del palacio municipal había una cancha de basquetbol y la tiraron, porque ahí estaban unos cañones históricos, pero al final los removieron y quitaron la cancha.

Tlacotalpan antes de las obras de infraestructura

Donde vivíamos con mi abuela había un árbol de guanábana, también arbolitos de limón, de naranjas y de guayabas. Acá donde nosotros vivimos había dos árboles de naranja, recuerdo. Ahora que en casa de mi tía, había árboles de mango, de aguacate y de jobo.

En el verano, en la temporada de jobo y mango, recogíamos bastante fruta. Y en los ranchos ¡Ni te digo! ¡Había un montón de árboles frutales! Recordando con mi papá hace poquito, nos acordábamos de que había en el rancho árboles de zapote chico y de zapote prieto. A mí me encantaba treparme al árbol de zapote chico para cortarlos, me encantaba porque era muy dulce. Pero esos árboles desaparecieron, ya cada vez veo menos árboles de zapote aquí en Tlacotalpan.

En casa de mi mamá había varios árboles de guayaba, árboles que tenían tunas. ¡Ah! ¡No! Eran pitayas, ya ves que la pitaya. Algunos árboles tenían pitayas, y las cortábamos. En casa de mi mamá había palmeras de coco y tamarindos.

Y en el rancho de mi papá había palmeras de coco. También veo que ya se están acabando las palmeras. En el rancho de mi papá y en el de mi abuelo había palmeras de coco pero **a morir**.[94] Y ahora hay muy pocas. Luego en los *sones* se habla mucho de las palmeras, en los *sones* comerciales:

Iremos a Tlacotalpan
a beber agua de coco
veremos a las jarochas,
al compás del zapateado,
bailar "El Jarabe Loco".

[94] **A morir:** expresión superlativa que se refiere a una enorme cantidad.

También había palma real que era con la que techaba mi familia en los ranchos. El otro día le platicaba a unas personas que esta es una actividad que parece indígena. Porque alguien decía ¡Vamos a techar mi casa! (con palma real, que ya es muy rara en esta zona) y me acuerdo que iba toda la gente a techar y no se les pagaba, más bien se les daba mucha comida y mucho licor. Entonces, si tú techabas tu casa no tenías que preocuparte por pagarles sino nada más por tener una bandeja de comida y de algo de tomar. Me acuerdo que a mí me tocaron como tres techadas en la casa de mi abuelita, porque se techan cada diez años. Y fue muy interesante ver eso.

También las matanzas de los cochinos… Platicando con don Cirilo, porque una vez intenté hacerle una biografía, conversábamos sobre los cochinos, de la matanza de cochinos. Entonces por ejemplo, mi familia cuando mataba un cochino, te ponían a hacer los itacates para las familias. Y nos ponían a los nietos a repartirlos con los vecinos. Pero era interesante cuando los vecinos mataban cochino, nos daban a nosotros nuestro itacate. Y entonces decías: "¡'uta! Ya no voy a hacer comida ni hoy ni mañana porque ya nos mandaron, los vecinos, nuestro itacate". Y yo recuerdo mucho esas cuestiones.

Fonogramas

Lo primero que grabamos fue un *cassette*, porque era una inquietud de nosotros. Me acuerdo que Julio estaba como en transición de cambiar de entre escarbar los instrumentos a mano con un formón (como le había enseñado don Cirilo) a escarbarlos con maquinaria, porque también había ido a trabajar al taller de don Fallo y él tenía maquinaria.

Si no mal recuerdo, la sugerencia del *cassette* fue del hijo de don Fallo. Ese *cassette* lo grabamos en casa de don Fallo. Y recuerdo que Julio se encargó de todo eso, yo no recuerdo cuál habrá sido el trato en aquel momento pero ya éramos *Estanzuela*. Fue la primera vez que nos sometieron a grabación y cosas así, bastante inexpertos todavía.

Ya luego en el 99 grabamos el disco de *Sones en el Cielo*[95] con Rodolfo Espinoza. Y bueno, esta última vez que grabamos con el apoyo de Gustavo Maldonado.

Y bueno, primero con don Fallo, siento que grabamos a lo rústico. En cambio, con Fito Espinoza, él nos dedicó mucho tiempo. Nos apoyó mucho en el sentido del tiempo, si una pieza no quedaba bien se repetía y se repetía hasta que quedara. A él no le preocupaba

[95] Corro, Julio. *Grupo Estanzuela. Los sones en el cielo y en la tarima el fandango* [CD]. Alas y raíces: 1998.

mucho el tiempo sino que quedara bien la grabación. Me acuerdo que Colocho quería cantar en *El Perro*, pero está en el disco grabado en *re* menor. Y me acuerdo que Colocho tenía ganas de cantar, pero imagínate el tono. Y me acuerdo que Julio me dijo:
-Tú vas a cantar con Colocho en *El Perro*, pero Colocho no pudo.
Lo repetimos y lo repetimos hasta que se me cansó la voz y Fito dijo:
-No, creo que Colocho no va a cantar porque definitivamente no queda, hay partes que no afina.

Creo que Juan y Fallo fueron los que más evolucionaron en esa grabación, porque Fallo deja de ser jaranero y se convierte en *leonero* e incluso aprende a tocar el marimbol. Obviamente si escuchas el disco y lo comparas con el *cassette*, vas e ver que nuestras voces están más trabajadas, más cuidadas. Recuerdo que le dedicamos mucho tiempo a ese disco.

Al extranjero yo no he ido
No, no he tenido la oportunidad. Honestamente tampoco es uno de mis deseos. Tampoco ha sido uno de mis deseos salir y andar conociendo el país, por ejemplo. Creo que si no se da, pues tampoco me afecta. Yo lo que quiero es permanecer y tener esta aportación hacia mi pueblo, principalmente. Quedarme como un *sonero* de mi pueblo y a lo mejor en la vejez sienta bonito que me digan:
-¡Ah! ¡Éste siempre ha estado aquí en los fandangos!- como le hacen a Felipe Corro o a María Elena. Que a lo mejor digan, o se pueda decir que además de Julio y todos ellos, Campirano también ha estado aquí en los fandangos.

Julio y Juan no se equivocan al decirme que uno crece cuando viaja, cuando conoce y conoce a otros músicos, a otra gente, pero yo con lo que tengo soy feliz. Y yo les he dicho, pues sean ustedes los excelentes músicos, viajen por todo el mundo, yo me quedo casado aquí con la parte más rudimentaria. Yo aquí me voy a quedar, gozando esta parte así como más tradicional.

Pero mi pretensión es otra, honestamente. Me doy cuenta, que realmente me gusta hacer actividades más apegadas a mi familia. Prefiero buscar espacios de tranquilidad. Si en vacaciones me dice:
-Hay que ir al rancho.

Pues voy, o si me dice de algún fandango, algo así… La verdad prefiero eso. Prefiero irme a esos sitios a andar recorriendo el país… buscando… ¡No sé! La verdad no soy muy afecto a eso. Y bueno, tengo una esposa que me acompaña en esas cuestiones, que es mi cómplice y que tampoco me exige eso.

Para nosotros no es importante decir "vamos a ahorrar para ir a Baja California, o a los Cabos". No. La verdad no. No es algo que nos llene mucho. No sé, para mí… y yo creo que a ellas tampoco. Pero en cambio, si les digo:
-¡Vamos al rancho!
¡Uy! Eso sí les encanta.

Mi rancho

Y ahora, por ejemplo, me llevo a mi hija. Porque yo a su edad aprendí esa vida campirana. Le digo a Lupita que difícilmente la gente puede saber que yo aprendí todo eso del oficio del campo. Y llevo a Naty porque quiero que a ella también le guste.

Por ejemplo, ahorita para el 2017 queremos que Natalia monte en las Fiestas. Yo quiero que Natalia cabalgue en la cabalgata, pero autosuficiente aunque tenga seis años pero que vaya solita en su caballo. Que ella lo pueda manejar para aquí, para allá, eso quiero. Y que ella se sienta con destreza para que la gente diga "¡Ah! ¡Mira esa niña ya monta!". Nada que haya que andarla jalando, que ella sea autosuficiente. Y pues a esto le hemos apostado. En vacaciones vamos al rancho. Y nos vamos todas las vacaciones. Preferimos ahorrar para esas cosas.

Hace poco, tuve la oportunidad de tener un ranchito. Tenemos unos animalitos ahí con mi papá, un pequeño negocio que ahí va floreciendo. Es un rancho que heredamos de un familiar. Está por aquí por el Río San Juan. El dueño era tío de mi papá, mi tío abuelo. El rancho tiene una extensión de tierra de 127 hectáreas. Cuando fallece mi tío abuelo le deja a mi papá el rancho junto con 90 cabezas de ganando; y mi papá me invita a mí a formar parte de la herencia, a cuidar y trabajar el rancho. Creo que sabe que a mí me encanta eso, además él me enseñó y sabe que mi abuelo materno también era gente de rancho.

El rancho está aquí a 10 minutos en lancha se llama *La Barranca de San Luis*. Está junto a un lugar famoso que se llama *El Jobo.* Mi tío tenía posibilidades económicas y tenía este rancho, estaba en muy mal estado, tenía mucho monte. Ahora pues le estamos echando muchas ganas, ya tenemos como 100 cabezas de ganado, ha crecido el número de animalitos y compramos unos caballos.

Yo sentí un cambio muy grande cuando murió mi abuelo materno. Las cosas cambiaron en el rancho, luego murió mi abuelita y terminaron los motivos para ir a *La Gallarda*. Cuando Fallo me cuenta de sus

proyectos, me dice que lo lleve a *La Gallarda* y la verdad lo hice muy feliz, por regresar a mi tierra.

Cuando mi papá me invita me encanta la idea y además le digo a Lupita "pues son intereses nuestros". Se vuelve una prospectiva, entre mi prospectiva está vivir de eso cuando yo me jubile. O a lo mejor antes si el negocio se vuelve próspero.

Le digo a Lupita, vamos a poner atención en este proyecto, para tener ahí nuestros caballos, nuestras vacas, que empiecen a florecer… Y mi papá ahora se está beneficiando de eso, porque las vacas yo se las compro. Pero al fin de cuentas, son mías, se están reproduciendo… Y pues para mí este proyecto significó un retorno al rancho.

Ahora tuve que aprender a conocer el río, las corriente, a manejar la lancha. Y la verdad es diferente porque el Río ese San Juan es muy grande, por eso es que hice el verso de *El Ahualulco* porque mi familia vivía acá en el Río San Juan.

No debemos olvidar
también el San Juan Michapan
trajo versos que cantar
del Sur hasta Tlacotalpan.

Tengo una colección de libros que trata sobre los viajeros, ahí se dice que los viajeros llegaban por el Río Coatzacoalcos, agarran unas mulas y se iban a San Juan Evangelista para embarcarse por el Río San Juan a Tlacotalpan.

Mis ancestros fueron habitantes de ahí del Río San Juan, de este rancho que heredamos nosotros. Y ahí mi abuelita conoce, en sus venidas al pueblo, a mi abuelito de aquí de La Guadalupe, y ahí se asientan ellos y ahí nace mi papá. Pero toda la raíz viene de acá del Río San Juan. Por eso, te digo que todos mis ancestros fueron campesinos, tanto de mi mamá como de mi papá.

Antes eran Caminos Reales, no había la carretera que lleva ahora a Boca de San Miguel, los viajes eran a caballo, no había ni luz. A mí me tocó que en las vacaciones nos teníamos que alumbrar con las lámparas de petróleo, los quinqués. Mi abuelo fue de los primeros propietarios que pudo comprar luz solar cuando llegan los páneles

solares. Tampoco había agua potable que llegara por tubería, nos bañamos con una jarra que se llama **bomba de jarra**.[96]

Regresando al tema del rancho que heredamos, le contaba a mi papá la relación entre la versada del *son* y el campo. Hay un verso del Toro que dice:
Vengo de pasto hasta el cincho
y de aguas a la barbada.

El **cincho**[97] es el ventril del caballo de la silla pa' montar, para nosotros es cincho. Con ese aprietas la silla. Nosotros acá en la casa utilizamos el lenguaje campirano.

Vengo del pasto hasta el cincho: quiere decir que el pasto roza el ventril del caballo.

y de aguas a la barbada: pues es un lugar donde hay mucha agua, y la barbada es la cadena que lleva el freno del caballo, entonces quiere decir que el caballo viene con el agua hasta acá [y señala su mentón], con mucho pasto y mucha agua. Y el verso completo dice:
Vengo del pasto hasta el cincho
y de aguas a la barbada.
Que si me aprietas relincho
como rejón en yeguada.

El *rejón* es un equino muy raro, porque generalmente es nombrado caballo. Pero el caballo no es rejón. El caballo es capón, no tiene testículos, se le retiran. Y el rejón es el caballo con testículos. En los ranchos es común el caballo porque es capón. Ésto es lo que ahora les he enseñado a Lupita y a mi hija.
También hay un verso, de un tío mío, que aprendió por ahí por el campo, que dice:
Las mujeres no son bobas
tiene de más un sentido.
Cuando salen a sus drogas
dejan al pobre marido,

---

[96] "La bomba de jarra se puede utilizar para bombear el agua del subsuelo o para uso doméstico donde no hay electricidad, teniendo como altura máxima de succión hasta 7 mts". Evans(R). *Bomba de jarra y puyón. Manual del propietario*. México: Power Equipment S.A. de C.V, s/año edit., p.2

[97] El cincho es un cinturón de cuerdas de seda, aunque también puede ser de cuero, pero al mojarse puede lastimar el vientre del caballo.

como macho a la persoga,
al pedo y el relinchido.

Las *drogas*,[98] pues son los intereses de las mujeres, el macho es una especie de entre caballo y rejón porque cuando lo amarras brincotea, relincha y se echa de gases porque no quiere estar amarrado. Entonces el verso se refiere a que dejan al pobre marido como inconforme ¿no? Como macho… Entonces luego aviento ese verso y la gente como que no lo comprende, por el lenguaje. Y por ejemplo, en algunas cosas de *El Toro Zacamadú*, como eso del mesteño.[99] Hay una versada de Gilberto, que es un leguaje que nosotros sí entendemos que dice:
Ganado mesteño,
orgulloso cimarrón.
Bravo como un león
al embestir su empeño.
Ese que dice Gilberto en el Toro:
Aquí traigo un cuento
de la vaquería
que no es un invento,
lo juro a fé mía…

En esa parte que dice:
Ganado mesteño
Me dice mi papá el otro día, vamos a agarrar los becerros porque los tengo mesteños. El ganado mesteño es el que no tiene **fierro**,[100] que no sabe de esas cosas. El fierro es el tatuaje. Entonces, pues el lenguaje de los versos, poca gente lo conoce. Por ahí tengo otros, muchos, que tienen que ver con ese tipo de cosas, con un lenguaje muy campesino.
Por ejemplo, hablan de los animales ¿no? De la garza grulla, en los versos dice de la garza grulla, de la garza mora, que son animales propios de la zona. Cosas así, no sé, quisiera ahorita que se me viniera a la mente algún otro verso con estas cuestiones. Como el sereno, el cañamazo, hay un verso que dice:
De la flor del cañamazo
mandé a hacerte una corona.

---

[98] **Drogas:** término local que se refiere a las ocupaciones o deberes de una persona.

[99] El ganado mesteño es un ganado montaraz o salvaje.
Consultar: Gómez-Pantoja, Joaquín. *Los rebaños de Gerón. Pastores y trashumancia en Iberia antigua y medieval.* España: Casa de Velázquez, 2001, p.87

[100] **Fierro:** término local que se refiere al sello con que se tatúa al ganado para identificarlo.

Y luego la gente dice ¡el cañamazo qué! ¡ Y es que luego en el campo, pasa algo y me recuerda un verso. Pero luego hay mucha gente que no le entiende.

El verso dice:
De la flor del cañamazo
mandé a hacerte una corona.
Aunque me den de balazos
no me he de rendir paloma
hasta no verme en tus brazos
porque tu amor me apasiona.

El cañamazo es de donde se hace el fuste de la silla de montar, el fuste es la parte de madera, que es lo recio de la silla. De donde tú tiras un lazo y te da vuelta la cabeza de la silla. Las sillas buenas están hechas de esta madera dura que se llama cañamazo. Por eso dice el verso:
De la flor del cañamazo : o sea de una madera fuerte.

Aunque honestamente, yo no conozco ese árbol, no sé si sea de esta zona. Sé que las sillas de montar están hechas de esa madera. Hay otro versos que dice:
Cuando yo lazo un toruno
al llegar a una matilla
hasta me gusta que eche lumbre
la cabeza de la silla.

Cuando hablan de **echar lumbre**,[101] es porque sale humo cuando le pegas el lazo al animal y le das vuelta al caballo, cuando le das vuelta en la cabeza de la silla la reata se escurre y echa humo. Porque se está quemando la madera de cañamazo, se está quemando la madera y pareciera que sale candela por el roce de la reata de lazar con la cabeza de la silla.

Me acordé de ese verso y me acordé antier que dice:
Al sonido de la espuela
*y al golpe del **guatimé*** *(*el guatimé[102] es una especie de bejuco)

---

[101] **Echar lumbre:** expresión local con la cuál se describe la acción, una vez que se termina de lazar a la vaca o al toro, se hace el amarre y salen chispas de fuego por la fricción de la cuerda para lazar con la madera de la silla de montar.

[102] **Guatimé o Guantiné:** término local que se utiliza para nombrar a la planta *cissus verticillata*, nombrada coloquialmente bejuco.

*abrió la boca **el gatia'o*** (el gatia'o[103] es el color del caballo)
como queriendo comer
zacate del otro la'o..

Andaba yo en el monte y le digo:
-¡Aurelio! no seas malo, córteme una varita para pegarle al caballo.
-¡Ah! ¡Sí! ahorita te corto el bejuco del guatimé.
Como yo estoy regresando apenas al campo, había yo olvidado que el bejuco que se da en la zona se llama guatimé. Y es un bejuco un poco regio. Muy presente en la zona, ya tú estuviste ahí, tuviste la oportunidad de ver como se dan los bejucos. Ese bejuco te sirve para golpear. Por eso dice el verso: *al sonido de la espuela y al golpe del guatimé*. Cuando eres campesino entiendes todo. Por ejemplo, el color del caballo es el gatia'o, es como un color muy claro, como amarillo, como la madera blanca. El caballo gatia'o es amarillento y tiene una línea que va desde arriba, desde la crín y hace una línea oscura que le llega hasta la cola. Entonces el caballo gatia'o es amarillo y tiene una línea sobre el lomo que es más oscura.

Como el caballo moro[104], el caballo moro nace negro. Si tú le quitas el pelo a un caballo moro, es negro por abajo. Su piel es negra. Por ejemplo, de los caballos hay rosillo y moro. El rosillo es blanco pero tiene como manchas muy pequeñas como cafesitas, pero se ve blanco. El moro en realidad es negro, pero el pelo le sale blanco; pero cuando es chico es negro, así azabache.[105] Pero de repente muda el pelo en algún momento de su vida y se vuelve moro. Se ve blanco, pero si le quieres pelar vas a encontrarte con que es negro. Son los colores del caballo por eso Naty aprende esos nombres con los caballos. También hay barrozos, el caballo barrozo es porque es color barro. Por ejemplo, el bermejo[106] es colorado.

El mayoral en el rancho ayuda a mi papá a ordeñar y todo eso, nos divertimos mucho en el rancho. Por ejemplo, se acaba de dar hace dos, o tres días, que tuvo Aurelio que ayudar a parir a una vaca. Porque luego, no sabemos el porqué, porque no somos veterinarios, pero yo tengo la teoría de que luego las vacas tienen muy estrecho el conducto

---

[103] **Gatia'o:** término local que se utiliza para referirse al color del pelaje del caballo "gateado".
Solanet, Emilio. *Pelajes criollos*. Buenos Aires: Letemendia, 2001, p.54

[104] Se refiere al color del pelaje del caballo.

[105] *Ídem*

[106] *Ídem*

por donde nacen sus becerritos. Entonces eso no les permite parir, hay una vaca que dice el mayoral que ya tuvo que ayudarla a parir dos veces. Esa es una, la otra probablemente sea que los animalitos vienen mal posicionados.

También hay que cuidar al ganando de los coyotes porque pueden matar a los animalitos principalmente si nace algún cuatito. Cuando las vacas están recién paridas, luego hay que enseñar a los becerritos a pegarlas al palo, hay que **maniarlas**[107] y enseñar al becerro a que tome de la misma chiche de la vaca. Y en el otro caso, los cuates; si nace un cuatito la vaca no se ordeña porque no le queda leche. Incluso ni le va a alcanzar para los dos becerros. Ha habido ocasiones en que han nacido cuates y si a la vaca se le acaba la leche se alimenta a alguno de los cuatitos con mamila. Y se han criado con éxito.

Sabes, también Tío Guillo Cházaro vivió mucho esto de la vida campirana. Que si tú le investigas tiene mucha palabrería muy buena porque el rancho de los Cházaro, que era vecino con el rancho de mis tíos. Y Guillo tiene unas décimas del arreo donde describe cosas que no las puedes describir si no las vives. Como estas cosas del ganado que se quema.

Yo conozco a Pancho Garrita, excelente amigo de mi papá, y Moncho Aguilera que ahora hace negocios con mi papá, y Juan y yo un día nos pusimos a platicar:
-Oye Juan ¿te acuerdas de la inundación?
-Sí, claro…

Yo recuerdo que nosotros estábamos recién casados cuando nos dijeron que se habían quemado unos animales, durante la inundación de 2010. Y como había escasa comida en Tlacotalpan, me dice el vecino: "vamos a buscar comida". Y nos fuimos pa' agarrar comida y una señora que venía con su cubeta llena me dijo:
-Ya ni te muevas, ya toda la gente se llevó la carne.
Entonces, un día que fuimos a Acayucan yo le conté esta historia a Juan y ya después él hizo una versada muy buena para El Toro que grabamos en el último disco.

Y bueno, regresando al tema de los versos con lenguaje campirano, recuerdo que desde chavo escuchaba unos versos de Arcadio Amador que decían:

[107] **Maniarlas:** expresión local que se refiere a atar a las vacas a un póstel de madera llamado bramadero para que no pateen al ordeñarlas o para enseñarlas a amamantar a los becerros.

Arcadio Amador
como acreditado
salió de postor
para ese ganado.
Chucho puso el precio
y se han arreglado…

De hecho este estribillo lo canta mucho Antonio García de León, y yo le digo a mi papá:
-Tenemos mucha tela para hacer versada de mucha gente. Por ejemplo, yo recuerdo a mi tío como excelente manganeador[108] ahí en el rancho.

Y luego, oigo una grabación (de un Jarabe) de don Guillermo Cházaro con el Negro Ojeda y ahí hace, Tío Guillo, una descripción de los lugares de la Cuenca de Papaloapan. Y hay una décima al final donde dice:
No te olvido Tierra Blanca
hermano trovar llanero…

Y ahí es donde yo empiezo a investigar sobre Arcadio Amador porque tío Guillo Cházaro lo ubica en Tierra Blanca como un excelente lazador, dice la décima:
No te olvido Tierra Blanca
hermano trovar llanero,
donde el caballo cerrero
retoza con la potranca.
Libre de lazo y de trancas,
tierra de Arcadio Amador,
legendario lazador
que nunca erró una mangana,
fuera en corral o sabana,
lo remachó con honor.

Y digo, cuando tú hablas de remachar es cuando tú le pones fin, es decir, tiras del lazo y le das vuelta en la cabeza de la silla, le haces una especie de nudo-flor a la cabeza de la silla y eso se llama remachar. Te digo, yo tenía un tío que era muy bueno, tenía mucha habilidad para remachar y manganear.

Por ejemplo, luego el mayoral me ponen a hacer lazos para que vaya practicando, porque hay amarres que no aprendí a practicarlos. Hay un amarre que se llama jáquima que le haces a un caballo. Yo

[108] Se refiere a una persona que echa manganas.

perdí la práctica y este cuate pues me pongo con él [a practicar]. Yo aprendí de un modo poco funcional. Y es que la gasa permite que la reata pase por en medio y puedas hacer el lazo para que corra.

Entonces todas estas cosas… como cerrar una puerta de alambre, que le llamamos nosotros puerta de reja, para esto el mejor amarre es la ballestrinca.[109] Que la ballestrinca es esto por ejemplo.

Hay un verso que dice:
Me mandastes avisar
que me mantuviera fuerte,
como la reata de lazar
cuando la amarran a muerte.

Y este verso es por estos amarres que ya no se pueden desatar o desanudar. Y Wendy hace algunas cosas así en los versos de *El Buscapiés* que grabaron ellos en un disco verde. Donde ella habla de un nudo ciego:
…sujeto a sus dos puntales
tú y yo como dos finales
de un amor correspondido.
La vida es un sin sentido,
desanudo el nudo ciego
que se ha formado entre el ruego,
y el amor que compartimos
habrá que abrir los caminos
para florecer de nuevo.

Campirano me dicen en el grupo

Me dicen el Campirano. Todo fue porque a Julio y a todos ellos les gustaba la música de *Mono Blanco* y a mí me gustaba más la música de los Utrera porque yo la sentía como más campesina. Siempre que llegaban a tocar, yo me moría por escuchar a los Utrera. Y me pregunta Julio que porqué me gustaban más los Utrera y ya le dije que era porque se escuchaban más autóctonos, más campesinos.

Probablemente, yo quiero pensar Mariana, que por ahí la música que yo escuchaba de niño pues era música de campo. Y tal vez esas jaranas, a lo mejor un tanto desafinadas, a lo mejor un tanto feo, mal hecho y todo, pues como yo crecí acostumbrado a ese tipo de cosas pues me gusta.

Pero he de confesarte que ese gusto mío por lo campirano sí me sirvió para otras cosas. Cuando yo escuché a Arcadio Hidalgo,

[109] Tipo de nudo para hacer una cerca de metal.

cantando el Aguanieve… me acuerdo que descubrí la grabación y dije ¡A su! ¡Qué bonito canta y toca este hombre! Oigo la grabación y se la pongo a Xóchitl y le digo:
-¡Oye!
-Esa porquería, ese chinga'o viejo canta bien feo.-
Pues Xóchitl ya estaba acostumbrada a escuchar a *Son de Madera* y cosas así, me decía:
- ¡Se le salen hasta gallos!
-¡Nombre! pero ¿no escuchas?
No sé, yo percibí una esencia que seguramente Xóchitl no percibió. Ya después supimos quién era Arcadio Hidalgo. Y entonces le dije:
-¡Ya viste! no estaba yo tan errado.

Entonces, siempre me gustó ese estilo de música imperfecta. Yo creo que eso fue lo que más me gustó y lo que me sigue gustando. Ahora, por ejemplo, que hay otros grupos como los *Cojolites* que han evolucionado a otra cosa… Yo ahora soy fan del *Mono*. Me declaro fan 100% del *Mono*. Ahora que se ha quedado más en esta parte tradicional. Prefiero escuchar a *Mono Blanco, Orquesta Jarocha* me parece increíble. También escucho *Stone Lips* y me parece una excelente producción. Soy fan del *Mono*, por el tipo de música que ellos tocan. Y pues de ahí viene lo de Campirano, porque yo siempre he sido reacio a aceptar todo eso.

A veces subo a los fandangos **enhuarachado**.[110] También es que la historia te cuenta, que antes en los ranchos la gente se subía a los fandangos hasta descalzo. A ver si ahora me consigo otros. Lupita los consigue en Mina en el mercado, cerca de su casa. Porque a mí me gusta ese sonido particular para bailar. Y es que una vez me encontré a Camerino Utrera y me dijo:
-¡El buen bailador no necesita clavos en los zapatos!
Y a partir del comentario de Camerino, pues empiezo a buscar zapatos sonoros.

La *leona* y el marimbol

Recuerdo que cuando estábamos grabando el primer disco nos hacía falta el marimbol y la *leona*. Y Fallo era muy habilidoso para tocar la leona, tenía mucha versatilidad para ese instrumento. El Gordo tocaba la jarana igual que yo, Xóchitl también la tocaba y Julio pues tocaba el requinto, entonces pues Fallo agarró la *leona* y Colocho el marimbol.

[110] **Enhuarachado:** término local que se refiere a calzar huaraches.

Ya después, Colocho tocaba el pandero y la quijada y a Julio se le ocurrió que el percusionista debía hacer la función de tocar el marimbol. Primero se le preguntó a Colocho si se animaba a tocar el marimbol, porque Colocho estaba aprendiendo a tocar el requinto con don Cirilo y ya se sabía algunos *sones*. Pero cuando Julio le preguntó, él aceptó. Yo creo que ese momento fue clave para que cada quién desarrollara su instrumento.

Recuerdo que también por ese tiempo *Los Cojolites* comenzaron a dar el taller ese que dan[111] y teníamos *chance* de meter a alguien al taller, decidimos meter a Colocho. Me parece que al final se fueron Colocho y Xóchitl. Y ahí es donde Colocho hace esta amistad con Octavio Rebolledo. Colocho ahí perfecciona el rollo del marimbol, porque hasta donde yo recuerdo, Fallo ya le había dado unos primeros tips. Pero pues Fallo ya estaba inclinado por la *leona*. Fallo tiene esa habilidad de tocar los instrumentos bajos.

Por otra parte, Colocho ha tenido una amistad cercana con Octavio, pienso que por esa razón ha desarrollado más su instrumento. Además Colocho fue de los primeros alumnos que tuvieron los dos grandes ejecutantes: Leopoldo y Octavio. Cuando Colocho empezó eran muy pocos los que tocaban ese instrumento.

Mi familia, *Estanzuela*

Estanzuela es para mí como mi familia. Yo le digo a Lupita que en el grupo hay cosas que Julio genera, que a lo mejor ella como pareja no comprende. Y esto se da porque los conozco desde que tenía 17 años.

Y sé cómo se manejan las cosas en el grupo y sé qué cosas son importantes para Julio, por ejemplo. También se que no tenemos, entre nosotros, una relación seca de compañeros de grupo, sino que hemos cultivado la amistad.

Yo, por ejemplo, no me considero músico, porque sé que ser músico es algo muy complejo. Pero bueno, como grupo, hay una parte que no sé si nuestras parejas la conozcan o la comprendan, pero para nosotros es muy importante estar ahí. Por ejemplo, salimos y convivimos, para nosotros una salida a tocar es ir agarrándonos de tontos, platicar nuestras anécdotas, de mujeres, de cosas así que nos han pasado en la vida y a veces regresamos a esta páginas que vivimos juntos, a los recuerdos. A veces vamos en la camioneta y ellos se embarcan en pláticas de cuando fueron a Francia, a otros lugares donde apareces tú o aparece Hueman. Yo con Hueman conviví más porque los dos somos tlacotalpeños. Y bueno contigo también, recuerdo

[111] Se refiere al *Seminario* de *son* jarocho que organizan *Los Cojolites*, durante semana santa, en la isla de Tacamichapa en el sur del estado de Veracruz.

algunas ocasiones en que nos encontrábamos en México cuando tú tocabas con nosotros. Me acuerdo que hubo dos o tres ocasiones en las que tocamos juntos, que tú tocaste con el arpa. Igual con Hueman, en algún momento coincidimos y tocamos juntos.

Y pues nos vamos embarcando en la camioneta en pláticas y en el recuerdo, en algunas páginas aparezco yo, en otras aparecen ustedes y vamos recordando anécdotas. Por ejemplo, el rollo de "a quién le vamos a aceptar la cena", "a quién le vamos a aceptar el desayuno" son cosas que mantienen esta amistad tan profunda.

Yo le digo a Lupita que la parte más profunda de este vínculo es la amistad que hay entre nosotros, que se creó antes de siquiera conocerla, y sé que hay mucha gente -alrededor de nosotros- que no comprende este vínculo. Por ejemplo, el *Mono* a mí nunca me aceptó, siempre le decía a Julio:

-Ya recogiste otra vez a este. Ya lo traes otra vez-.

Entonces, mucha gente no comprende esta amistad, no sabe que fuimos compañeros y cuates desde muy chicos en la escuela. Muchos me preguntan luego que yo de donde aprendí a tocar y les cuento que estoy con ellos desde que fundamos el grupo y se sorprenden. Y bueno pues también es que a mí me apasiona la música y el fandango y eso lo saben ellos. Y Julio lo sabe, él lo sabe.

Julio y Juan

Pues con Julio la relación musical, entre nosotros dos, ha sido muy difícil. Y ésto es así porque ahora, por ejemplo, yo tengo un trabajo donde no soy dueño de mi tiempo y tengo obligaciones que cumplir. A veces le digo:

-Yo no puedo por esto, o esto…-.

Por ejemplo, el último problema que tuvimos fue porque me dijo:

-Hay una tocada en tal lado ¿vamos o no?- y yo no pude ir.

Entonces yo siento que los demás le escriben y titubean porque andan en su rollo y luego me pregunta a mí:

-Y ¿tú qué opinas?

-Pues no puedo, o tengo este trabajo que hacer…-

Y pues Julio como que no lo comprende, yo creo que lo entiende así como "¡Ay! es que él no tiene ganas" o "Me va a fallar como integrante de *Estanzuela*". Y pues ya ha sucedido que a veces no me invita y yo le digo:

-Oye, pero ¿por qué?

-No, pues dijiste que no ¿no?

Y pues, no sé, como que no hay comprensión… o a lo mejor a mí también me falta esa percepción de que para él son importantes ese tipo de cosas y que él no comprende que yo no soy dueño de mi

tiempo, como él. Creo que de parte de él no hay esa sensibilidad hacia las tareas del otro.

Hace poco me dejó fuera de una tocada y luego me enteré por el grupo de *wathsapp.* Les escribí: "Creo que quedé fuera". Nadie me contestó, y pues sí, me habían dejado fuera. Y bueno, pues ya después se olvidan estos encuentros, al rato ya pasa Julio por aquí y me chifla o me pita el claxon de la moto y me saluda. Y la verdad es que hemos cambiado, yo ya no soy el mismo *rebeldón* de antes.

Ahora lo tomo con más calma. Le comenté a Lupita que sí me dolió lo que pasó, pero nada más. Y pues si ahora no me quiere seguir invitando a tocar, pues ni modo, tampoco quiero que piense Julio que yo soy el mismo de antes.

Luego, ya ni siquiera hablamos del tema ni nada, ahí queda. Yo creo que andamos bien. Yo creo que a él le interesa mucho esta otra parte de la amistad y la convivencia, él siempre nos junta y nos invita, nos trae comida. Yo creo que esa parte él la siente como una cuestión familiar. Él siempre genera pretextos para que nos encontremos en su casa o en algún otro sitio.

Ahora Juan y yo compartimos, otra parte de la amistad, el compadrazgo. Nos vemos seguido en algún sitio para platicar. Y yo creo que es por esta cuestión de ser compadres, por eso se ha sido solidificando la cuestión de la amistad. Yo creo que la amistad es el recuerdo de los años pasados, por eso el fandango ha sido lo que nos mantiene unidos.

En mi caso, con Julio si me ha unido el fandango. Un vínculo muy fuerte es que a mí me apasiona el fandango y aunque él pueda molestarse conmigo o yo con él, él sabe que yo voy a llegar a ese fandango y yo sé que él va a estar ahí. El fandango es lo que nos permite hablar, platicar un poco y al rato como si nada hubiera pasados. El fandango es curativo, es un bálsamo para nosotros.

Yo siento que en el fondo han quedado vestigios de nuestras cosas malas en nuestra relación, entre Julio y yo. Yo creo que los problemas han sido más visibles con él, porque él es el líder. Con los demás no, porque no son los líderes. Pero yo creo que un bálsamo ha sido el fandango. Yo no me considero músico, me considero un enamorado del fandango.

4.6 José Fidencio Aguirre Fierro "Colocho"

La calor agobiante del mes de mayo en Tlacotalpan, hace parecer que la vida transcurre lento, muy lento. Me encuentro a Colocho en un pequeño restaurante, ya sabe que le voy a entrevistar. Llega como siempre amable y sonriente. Porque aunque la vida lo ha puesto en una situación económica difícil, Colocho siempre le sonríe a la vida. A partir de su incorporación a Estanzuela, Colocho aprendió a construir instrumentos musicales de la dotación jarocha: jaranas y marimboles. Hoy, este oficio es parte de su actividad y de su ingreso diario. Además de la venta o los encargos que le hacen, Colocho construye instrumentos para sus alumnos. El proyecto al que llama "Colectivo Son Barrio Abajo" busca ofrecerle a los niños "de escasos recursos" -como él mismo los llama- la oportunidad de esparcimiento, de juego, disciplina y goce de las artes que todos los niños necesitan. Este proyecto, Colocho lo lleva a cabo sin fines de lucro, porque los niños para él son una preocupación primordial.

> Me llamo Fidencio, José Fidencio Aguirre Fierro, pero todo el mundo me dice Colocho. ¡Hasta mi laudería se llama Col8! Nací aquí en Tlacotalpan el 4 de junio de 1977. Mi abuela decía que veníamos de Tuxtepec, me imagino que han de ser sus bisabuelos porque ya ves que la gente migraba mucho; y es que la familia está muy regada. Pero mi mamá y yo sí nacimos aquí en Tlacotalpan. Y hasta donde yo conozco la historia, mi papá nació en una ranchería que se llama El Súchil. Sé que está por el Río San Juan y que se entra por carretera. No sé si era originario de El Súchil I o de El Súchil II. Creo que mi mamá nace y conoce aquí a mi papá.
>
> Yo soy el segundo al mando, tengo tres hermanos, dos varones y una mujer. El mayor está en Veracruz; le sigue mi hermana que también está allá y el más chico está en Oklahoma. El más chico salió aventurero, es quien me manda el material para los flejes. Y ahorita no me ha mandando porque que lo agarró la *migra* dos veces, o tres, bueno hizo destrozos. Ahorita me mandó unas herramientas, usadas de las que ocupa él, pero ¡No manches! ¡Están ***perrísimas***![112]
>
> ¡A su'! Mariana, eso está difícil porque de niño no salía a la calle. En ese entonces, en los patios todavía se veían árboles frutales de jobo, de mango, de guayaba. No era como en la actualidad que ya no hay

[112] **Perrísimo(a):** expresión local superlativa que se refiere a una cosa que está en excelente estado de conservación y que funciona muy bien.

árboles en los patios, sino sólo piso de concreto. A mí me tocó una etapa de jugar en la tierra con los carritos y con los cayucos con mi hermano.

Vivía con mi abuelita, mi mamá se iba a trabajar y nos quedábamos con mi abuela todo el tiempo. Yo jugué más con mi hermano el mayor, con los chicos casi no jugaba. Mi hermano y yo le hacíamos destrozos a mi abuela donde estaban las plantas, hacíamos pozas, todo lo jugábamos en el patio.

Yo no tuve una niñez de andar en la calle, no se me permitía. Jugaba en mi casa hasta como a los nueve años, ya después mi mamá compró un terreno y nos cambiamos, fue un destrampe grande. Porque hicieron una *canchita* de futbol y yo me la pasaba todas las tardes jugando. Entonces todo el tiempo futbol, futbol, esa fue mi niñez desde los once años. Pero cuando mi mamá se iba a trabajar regresábamos con mi abuela.

Con mi abuela llevaba una relación rara, porque los dos chocábamos. De niño me tocó una generación de mucha disciplina, teníamos que andar como los soldados: derechitos. O sea, que si es verde, es verde. Aunque no lo sea. Y sí, era mucha disciplina, no como ahorita que andan destrampados los chamacos.

Mi abuela, pues siguió esa línea de crianza, la manera en que la criaron a ella ¡Pa' su! ¡**De a pechito**![113] Pero, fuimos los únicos nietos que crió, entonces nos crió así. No salíamos a la calle, no nos daba permiso de ir a las dichosas tardeadas, como las que hay ahorita en la escuela. Para hacer tareas, nos sentaba y al costado tenía siempre una varita de madera, cuando no sabías algo o no querías hacer la tarea nada más volaban los reglazos a las manos.

-¡Anda chamaco!

Y uno decía, digo aunque se oiga feo:

-¡Desgraciada!

Porque uno de niño no ve lo que se nos están ofreciendo, sólo ve uno lo malo. Yo la verdad, se lo agradezco porque sino la verdad fuéramos unos chamacos hijos de la chingada. Yo creo que si mi abuela viviera y se encontrara con un chamaco de la actualidad, se la llevarían presa porque le pegaría una tunda… ¡Imagínate!

Yo les platico esto a mis sobrinos para que vean como fue diferente nuestra infancia. Todavía a uno de ellos le tocó la disciplina de mi abuela. ¡N'ombre! ¡Lo traía mi abuela a raya!

Ya de grande me llevaba regular con mi abuela, un poco mejor. Yo soy huérfano desde los 14 años, recién enterraron a mi mamá mi abuela nos dijo:

---

[113] Expresión local que se refiere al sentido estricto de la educación de su abuela.

-Yo me voy a hacer cargo de ustedes. Yo les voy a ofrecer comida, casa, dónde dormir, todo, pero de amor…- era una persona muy seca.
Nos decía:
-No me pidan lo que yo no les puedo dar.

Yo creo que sí nos quería a su manera. Pero no era de hacernos mimos y decirnos "¡Ay! ¡Mi amor, mi vida!". El día que lo hizo nosotros nos quedamos así de "¡Qué onda!", porque no lo hacía. Pero eso sí, nos defendía a capa y espada, no nos podían tocar.

Ya cuando empecé a tocar, como todo el tiempo andaba yo en la calle, no sabía ella dónde me metía. En ese tiempo ensayábamos con Julio, yo me perdía, a veces me iba a tocar y ella no sabía ni dónde andaba yo. Hasta que después supo que yo andaba tocando y todo.
-¡Ay bueno, por lo menos!- decía ella.

Siento que nuestra relación fue rara porque teníamos el mismo carácter, por eso nos respetábamos. Yo respetaba sus cosas y ella lo mío. Y sí coincidimos con algo, ella criaba cerdos y yo era el único nieto que le ayudaba. Los lavaba, iba a buscar la comida en el triciclo. Andaba en un triciclo amarillo buscando comida para los cochinos y andaba *en chinga.* Creo que le gustaba que fuera el que le ayudaba.

Fui el único, junto con mis hermanos, que nos *chutamos* la enfermedad de mi abuela cuando le dio cáncer. De los demás nietos… ¡Nada! Nosotros acompañamos a mi abuelita todo el rato. En ese tiempo dejé de tocar con Julio, bastante tiempo, como seis meses. Todo ese tiempo ella estuvo internada en el Hospital Regional, después en el ISSSTE[114] y ya después la trasladamos para acá. Yo me encerraba ahí con ella toda la noche y Toña en el día, y mi hermana era la que trabajaba todo el rato para aportar dinero. Y así nos la pasamos. Pero po' nunca quisimos decirle lo que tenía, porque eso psicológicamente la hubiera ¡pum! destruido. Pero ella se lo imaginaba
-¡Ya díganme la verdad! ¿tengo cáncer, verdad?-

Fue cáncer pulmonar. Y estoy pensando que es hereditario porque su papá también murió de cáncer en el estómago. Pero ella nos había pedido que la sacáramos del hospital para no vivir su enfermedad en el hospital. No quiso estar en el hospital. Ella dijo:
-Si me muero, voy a morir en mi casa - y así fue, nos ***chutamos*** su agonía en la casa. Fue bastante agotador ¡Déjate lo agotador! ¡Uno no puede hacer nada! De eso justamente me estaba acordando ayer porque falleció la abuelita de uno de mis alumnos.

Estaba recordando también que en esos momentos como que uno se cierra, el mismo sufrimiento, el dolor, no te permite ver a la gente que está contigo. Estaba recordando que al funeral de mi abuela

[114] Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

> vinieron bien poquitas personas.
> -¿Te acuerdas cuando enterramos a mi abuela?-

Le recordé a Colocho que al funeral de su abuela habían asistido a acompañarlo muchas personas. Al otro día, el día del entierro fuimos muchos de sus amigos tocando desde la Iglesia de San Miguelito hasta el panteón. Acompañamos a la peregrinación tocando desde la salida de la iglesia, cuando terminó la misa.

> La verdad… lo que pasa es que el dolido siempre va adelante, por eso no me acuerdo. Lo que nos dolió mucho fue en la cuestión familiar, de por sí nunca estuvimos unidos y la muerte de mi abuela nos destrozó. Ni con su enfermedad pudo reunir a sus hijos. A su hija que vive en la Ciudad de México le hablaron y ella dijo:
> -A mí háblenme cuando esté muerta- y yo quería desgreñarla si se me ponía enfrente. Pero mira, todo se paga se paga aquí en este mundo. El karma se acordará. ¡Triste realidad!
>
> Cuando tenía 17 años trabajaba con Cristóbal en el rancho de su papá. Nos llevaban en la mañana y regresábamos en la tarde, el rancho estaba por La Guadalupe, como a 500 metros antes de la segunda curva yendo para Cosamaloapan. Pero en ese tiempo po' no teníamos tantas responsabilidades como ahorita, jugábamos toda la tarde. Apostábamos, ya sabes, si nos tocaba comprar los chicles o refresco para atracarnos de la risa toda la tarde.
>
> En el rancho hacía la jornada de todo buen trabajador, limpieza de terreno con machete, en la mañana ordeñar a las vacas. En la tardes me subía a las palmeras para bajar los cocos, sin escalera. Ahorita, si me subo, yo creo que con una escalera porque ¡Uf! Ahorita ya no podría. Esa fue una experiencia bonita (trabajar en el rancho). Porque aprendí muchas cosas, a ordeña por ejemplo.
>
> No que mira, ahorita traigo ampollas solo de andar haciendo las clavijas. Antes ¡qué iba yo a tener ampollas! Tenía las manos *calludas* por el trabajo, por el machete, por la ordeña. Ahorita tengo fuerza, pero no la de una persona trabajadora, ni callos ni ampollas tengo. Me acuerdo que desde las cinco de la mañana nos íbamos a *ordeñar la leche* [sic], después en la tarde faena o arrear el ganado. Aprendí a montar a caballo. Te digo, fue una bonita experiencia, nunca se deja de aprender de la vida campirana. O sea, yo soy campirano, pero así de *adeveras*. Te estoy hablando de cuando teníamos como 15 años, 16 años.
>
> Después, cuando terminé el bachillerato, me fui a trabajar a

Veracruz a una empresa que se llamaba "Aluminios y Convertidos", estaba en la Ciudad Industrial donde ahorita está la Nueva Veracruz. Esa empresa se la llevaron a Brasil, ahí estuve trabajando un año como obrero, hacía limpieza de los ductos de aire. Estaba todo quemado de la cara porque adentro de las naves, estábamos todos los días a 50º, todo el año. Ahí fundían los metales para hacer los lingotes de aluminio para hacer las piezas de los carros de la Ford. Pero tronó y se la llevaron…. ¡Estaba grandísima! Pero no liquidaron, una gran cochinada. Estaba bonita esa empresa, me gustaba trabajar ahí. Cuando regresé a *Tlaco*, después de que tronó la empresa, fue cuando Julio me llamó para tocar el pandero con *Estanzuela.*

Cambios en Tlacotalpan

Tlacotalpan era más pequeña, antes esta parte de aquí donde estamos se llama Los Carriles. Todo era vegetación, árboles, pasto, caminabas y en todos lados había zacate y árboles. Yo tenía años de no venir para acá, porque cuando era niño un día nos escapamos para venir a cortar una rama para adornarla y sacarla en una Parranda, por parte de la escuela. Pero nos demoramos en regresar y entonces ¡varazo conmigo! -¡Órale! ¿Dónde andabas? ¡Nada tienes que hacer allá!- santo remedio, jamás regresé. Entonces ya como que tuve como miedo de regresar y hace poco que volví por el taller de los niños veo ya todo habitado. Da tristeza porque ya no hay tanta vegetación, en esta zona había muchos árboles de mango.

Creo que eso de pavimentar tanta calle ha perjudicado a Tlacotalpan, porque se siente mucha calor. Haz de cuenta que estamos en un horno, supuestamente *meten* material térmico. ¡Mentira! Y como hay pocas zonas así verdes la calor aumenta. Antes, cada casa tenía un árbol enfrente, pero con eso del patrimonio dijeron "no, da mala vista" y ¡cuello! Cortaron todos los árboles. Los árboles daban fresco, a mi me tocó cuando era niño que la calle que estaba enfrente de mi casa fuera de tierra, y si se inundaba, sólo se inundaba del centro hasta el teatro y el agua nomás daba hasta aquí, abajito de la rodilla, y a veces no entraba.

Cuando comenzaron la pavimentación, la gente estaba bien entusiasmada con el adoquín, porque antes era tierra. El adoquín que pusieron era de primera calidad, en ese tiempo era un adoquín bien compacto con materiales de primera que tú los veías y decías ¡Wow!

Demoró muchos años. Pero después se les metió la idea de volver a adoquinar y pusieron puro adoquín de tercera. Ahorita enfrente de la casa están los adoquines y una lluviecita y se truenan

¡***Bien pela'os***![115]

Pero ese cambio, de la tierra al adoquín, fue bonito. Estaba yo chamaco cuando adoquinaron. La gente andaba caminando orgullosa, porque al momento que pavimentaron hicieron la plazuela nueva y andábamos todos *jefachosos*.

Fíjate que cuando yo estaba en el CBTIS, *el urbano*[116] de aquí de Tlacotalpan ya empezaba a andar. El urbano tiene nada más una ruta que pasa por todo Tlacotalpan, por ciertas calles. Pasa la Rodríguez Beltrán, la Venustiano Carranza y agarra la Guillermo Pous y se incorpora a la 5 de Mayo y vuelve a agarrar la calle principal, la de la carretera. En toda mi vida, he agarrado el urbano, si acaso dos o tres veces y eso por urgencia o porque llevo el marimbol y me agarra la lluvia. La verdad no me gusta, como que se me hace raro, o sea ¿un urbano en Tlacotalpan?

La cuestión es que es muy importante para los estudiantes porque hay niños que en verdad no tienen dinero y sí viven lejos de las escuelas, tienen que tomarlo. Pero le piden fiado al chofer ¿no? También funciona para las señoras que llevan su mandado o a sus hijos a la escuela porque en estos tiempos de calor si se sufre eso de andar a pie por toda la ciudad. También lo utilizan mucho en temporada de lluvias. Creo que sí es muy importante en tiempos de lluvias y de calor.

Mis estudios

Estudié aquí en Tlacotalpan, de primero a cuarto año en la escuela Miguel Z. Cházaro, de quinto a sexto en la Escuela Luis Álvarez Román. La Miguel Z. Cházaro es la que está aquí por mi casa, en la calle Venustiano Carranza y la Luis Álvarez Román es la que está atrás de la iglesia de San Miguelito. Esa escuela es federal de día y se llama Ciudad Tlacotalpan, en la tarde se llama Luis Álvarez Román y es estatal. La secundaria la estudié aquí en la escuela Héroes de Sotavento y el bachillerato en el CBTIS 35. Y la carrera -en Psicopedagogía- la estoy estudiando en la UPV[117], en la misma escuela donde estudié la secundaria, pero los sábados. ¡Ya terminé mi carrera! Estamos esperando el papeleo para ver lo de la carta de pasante y el título para pasar a otra etapa.

---

[115] **Bien pela'os:** expresión local que se utiliza para referirse a objetos de mala calidad o para referirse al fracaso de un amigo o compañero.

[116] Se refiere al camión de transporte local.

[117] Universidad Popular Veracruzana

Cuando entré a la carrera, me dijeron:
-¿A dónde quieres ir, a lo *fresa* o lo *prole*?
-¡A la prole! - porque me daba como miedo encontrarme a gente chocante. Entonces me fui al barrio. Creo que decidí muy tarde estudiar, lo hubiera decidido antes. Esta vez fue así como de "entro hoy, sino mañana ya no" y pue' me gustó. Mi carrera va más enfocada a los niños, es para diagnosticar, evaluar niños con capacidades diferentes o con problemas sociales. Tlacotalpan tiene muchos problemas sociales porque hay muchos papás divorciados, papás drogadictos o papás sobreprotectores que consienten mucho a sus hijos y nos los dejan desarrollarse. Como a mí me gustan mucho los niños, Julio me dice -tienes sangre pa' los niños- entonces he aprovechado los conocimientos y herramientas que me ha dado la carrera para mi taller "Colectivo Son Barrio Abajo".

Pues ahora que ya terminé la licenciatura ando viendo ahora qué hacer, a mí me gustaría estudiar una maestría. Lo malo es que tendría que hacerla fuera y eso es el problema. Me gustaría hacer una maestría sobre estimulación tanto para niños como para gente grande. Debe tener un nombre en específico, me imagino que depende de psicopedagogía. Y la verdad sí me hallo así dando masajes. Tomé un curso en el CECATI[118] de asistente educativo y les dábamos estimulación temprana a niños desde seis meses para fortalecerlos de los pies, las manitas, y los levantábamos para que se les fortaleciera la parte de aquí [señala su espalda por la parte del cuello]¡Sí me gustó eso de ser asistente educativo! Pero ya lo terminé, como que se me hace más, eso de asistente educativo, para mujer que para hombre.

Porque si te das cuenta son más mujeres que hombres y se entiende porque imagínate a un hombre cambiándole el pañal a tu hija. Se ve mal ¿no? Entonces, yo más bien lo tomé para seguir enriqueciendo mi conocimiento, mas que para ejercerlo. Pero sí me sirvió bastante ese aprendizaje. También lo tomé para que formara parte de mi currículum, porque es importante tener cursos con valor curricular y que te den una constancia.

Estanzuela

Creo que fue por ahí por el 97 cuando me integro a Estanzuela. Pocos meses antes ya le habían puesto el nombre al grupo, *Estanzuela*. De hecho yo no estaba la vez que se decidió el nombre. Pero yo no tocaba, fue hasta el Encuentro de Jaraneros, en la Candelaria que participé con ellos, ya como *Estanzuela*. Recuerdo que ellos ya habían tenido unas

[118] Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial.

cuantas **tocadas**[119] en el IVEC ese año, en el 97.

Yo inicié con ellos ya cuando tenía nombre el grupo. Coincidencia de la vida, una noche cenando allá en la taquería, por sugerencia de Humberto Aguirre Tinoco, se tomó ese nombre. Por votación se decidió que se llamara *Estanzuela*.

En un principio yo sólo tocaba el pandero ¡Qué suerte tenía! Un día llegué **an' ca'**[120] Cristóbal y estaban escuchando el disco verde de *Son de Madera*.[121] Escuché un instrumento que no había oído antes y le pregunté a Julio "¿Qué instrumento es ese?" Un marimbol, lo toca Octavio Rebolledo. Después Julio le compró un marimbol a Francisco García Ranz y no había quién lo tocara. Así que comencé a tocarlo yo, no tanto por gusto sino por necesidad. En ese entonces, ya Julio tocaba el requinto, Fallo la leona, Juan la jarana, y dije pues "me aviento a tocar el marimbol". Pero la verdad al inicio se me complicó bastante porque yo no sabía tocar la jarana, no conocía los acordes, no sabía nada de *DO*, *SOL*, *FA*, *RE*. ¡Nada!

Entonces Fallo me empezó a enseñar "así se hace el acorde de *DO*" "aquí tienes que tocar *DO* y luego *SOL*". Julio también me explicaba y me decía qué acordes tenía que tocar. Creo que nunca me imaginé estar donde estoy. Pero finalmente le encontré el gusto al marimbol, me gustó su sonido. Me gustan las melodías, el bajo, el sonido se me hace como dulce, o más bien agradable. ¡Me gusta el marimbol!

El marimbol

Cuando Julio adquirió el marimbol, era diatónico, siete naturales y dos octavados, en la actualidad yo hago los marimboles cromáticos que tienen tonos naturales y sostenidos. El primer cliente que me encargó uno fue Jorge Moreno, me dijo:

- Quiero un marimbol cromático

-¿Qué es eso?

-No pues mira, es una marimbol con sostenidos, como las teclas negras del piano. Lo quiero para tocar *son* huasteco- creo él toca diferentes géneros de son, creo que de tierra caliente. Y ya él me dijo que le habían recomendado que hablara conmigo para que le hiciera el marimbol. Esa fue mi primera experiencia. Y un día este cliente vino a una fiesta aquí en Tlacotalpan y le gustó. Y me fue recomendando con

---

[119] Se refiere a presentaciones en escenario.

[120] **An' ca:** expresión que se utiliza para referirse a la casa de una persona. Por ejemplo, an' ca tía Guadalupe. Es equivalente a decir "en casa de" o "a casa de".

[121] Gutiérrez Hernández, Ramón. *Son de Madera* [CD]. México: URTEX, 1997.

más clientes. Ahora hago marimboles para tocar en tonos menores. También hago uno para tocar en tonos mayores y menores en lugar de sostenidos. También va dependiendo del gusto y las necesidades de cada músico.

El marimbol "normal" es que tiene sólo siete tonos naturales y dos tonos octavados. Yo calibro los flejes para que se afinen en 440 y para eso me respaldo con un afinador afino los tonos naturales. Por ejemplo, mi marimbol tiene toda la escala natural *DO*, *RE*, *MI*, *FA*, *SOL*, *LA*, *SI*, y *DO* y *RE* octavados.

Con mi marimbol, puedo tocar en todos los tonos mayores y menores porque sólo cambio los acordes. Por ejemplo, para tocar en *SOL* sólo hago el acorde de *SOL*, *SI*, *RE* porque el marimbol va por acordes. Aunque en la jarana hacen el acorde de *RE* con séptima, en el marimbol se hace sin séptima. O sea, melódicamente pues no obstruye mucho el marimbol.

El otro día me invitó a tocar Laura Rebolloso y me cambiaron el *FA*. Ese día iban otros chavos con ella que me decían "súbele, bájale", así me traían y yo me quedé así como "chale". Siento que quedó, ese día, el *FA* más alto. Pero sí me gustó, sólo que no podría yo hacerlo solo, o sea afinar así porque ya no me acuerdo cómo se hizo ese cambio. Es que ellos hacían una variación en la jarana que yo no podía hacer en el marimbol como lo afino yo. Pero con *Estanzuela* no tengo problemas. Por ejemplo, cuando ellos tocan en menor, yo toco los mismos acordes pero en mayor, y no se escucha mal.

Mi relación con Octavio Rebolledo

Ya ves que *Los Cojolites* empezaron a dar clases en Luna Negra, pues coincidencias de la vida, nos dieron una beca para un integrante de Estanzuela. Un año fue Xóchitl a tomar el taller, y al año siguiente fui yo. Eso ha de haber sido como en el 2002, 2003, no me acuerdo muy bien. Es que en *Estanzuela* hacíamos una rifa para ver quién era el afortunado y el segundo año ¡Fum! ¡Pues pa' ca´!

Cuando llegué allá a Luna Negra yo no conocía a Octavio Rebolledo, nomás lo había escuchado en esa grabación que hizo en el disco de *Son de Madera*, que está muy *chingona*. Y cuando llego a tomar clases con él me dice:

-¡Ah! que ¿Tú eres Colocho?

-¡Sí! Yo soy.

Era mi ídolo, lo admiro mucho. Entonces llegué como todos los demás a la clase, me puse enfrente de él, así como para empezar a tomar clases con él, y me dice:

-No, tú hazte para acá, al costado mío.

-¿Yo? ¿Por qué?

-Ven, anda- y me arrimo con él- Vamos a empezar a ensayar un *son*, enséñale a ellos cómo tocas tú Colocho.
-¿En serio?
-Sí- y comencé a tocar
-Ya vieron que él toca diferente. Ahora voy a tocar yo- y comienza a tocar otro son. Y yo dije "¡Ah! bueno, me voy a mi lugar para ver como toca" y me dice:
-¡No!
-Es que yo vine a clases.
-¡Qué clases conmigo ni qué clases! Yo no te voy a obligar a que cambies tu estilo, si tú ya tienes tu estilo y tocas muy bien el marimbol.-

¡A su'! Mariana, yo me quedé asombrado así como "¿qué?" ¡Imagínate! Mi ídolo decía eso. Lo bueno de nosotros, del grupo *Estanzuela*, es que nunca nos decimos nosotros mismos que somos *chingones* o que somos buenos músicos, sino la misma gente te lo dice. Esa es la diferencia entre nosotros y toda la banda que anda con bandera de "yo soy chingón". Entonces, pues esa clase, ese taller que iba a tomar con Octavio, ya no lo tomé, sólo me quedé ahí apoyando a Octavio y de ahí surgió una buena amistad con él.

Yo me siento muy contento de que él me haya reconocido de esa forma, la verdad es que lo admiro mucho porque él es muy buena gente y además pues conoce toda la historia del marimbol y tiene mucho conocimiento de la música. Él ha ido a otros países a documentarse sobre el instrumento, entonces pues está empapado musicalmente del marimbol. Toca diferentes géneros musicales en el marimbol, entonces ¡Imagínate! ¡Qué repertorio tendrá!

Don Cirilo odia el marimbol

Un día me invitaron a que le diera clase a los niños de marimbol en la Casa de la Cultura, pero pues no quise dar los cursos. ¡Imagínate! Casi me cuelgan, porque el marimbol, supuestamente, no es instrumento de aquí de Tlacotalpan. Según nada más son el requinto, la jarana, el arpa y el pandero. Entonces, tú te imaginarás cuando llegué con el marimbol ¡Puta! Una carota me pusieron. Y luego que nosotros comenzamos a tocar el marimbol y la quijada, pues ¡Imagínate! Nos decían que esos instrumentos no eran de aquí. Don Cirilo odia el marimbol, lo odia así de plano, igual odia la leona. Por eso cuando hay una presentación y va don Cirilo, mejor yo no voy. Porque luego, si don Cirilo me dice algo feo, me siento mal. Por eso sí llego a tocar el marimbol y está él, yo no me proyecto mucho.

En algunas partes no quieren el marimbol, entonces pues luego

sí te tienes que poner en tu papel y defender tu instrumento. Y te digo, aquí en Tlacotalpan ha sido muy difícil, porque además yo respeto y aprecio a don Cirilo. Entonces no me voy a poner a discutir con él, ni nada por el estilo. Pero digamos que de repente nos encontramos, si traigo el marimbol pues actuamos diplomáticamente, pero si tengo la oportunidad prefiero agarrar una jarana. Te digo, yo le respeto eso a don Cirilo porque él sabe más que nosotros y el vivió así los mejores momentos de *son* jarocho aquí. Por eso me fui a dar los talleres a mi casa, porque en mi casa pues hacía lo que quería. Y sí, tuve varios alumnos.

Laudería y marimboles Col8

Caso curioso, yo empecé con Julio, fui el segundo trabajador que tuvo cuando comenzó a hacer instrumentos. Yo soy muy preguntón, así que cuando visitaba a Julio siempre le preguntaba:

-¿Qué haces?

-No, pues estoy pegando esto.

-Y ¿Por qué?

-Por esto, por lo otro.

Y así fui aprendiendo. Comencé como lijador en el taller de laudería de Julio. Él me enseñó lo básico. Yo la verdad, critico a mucha gente que comienza a fabricar instrumentos sin saber, y sin tener por lo menos una carrera musical que los avale. Yo soy al revés, primero aprendí a tocar y ya después comencé a hacer instrumentos.

Yo le comencé a agarrar el amor al marimbol y comenzamos a hacer los primeros marimboles Julio y yo en su taller. Así fue como empecé a hacer marimboles. Después me independicé de Julio y comencé a juntar mis herramientas. Ahora me conocen porque fabrico marimboles, cajones de flamenco, pocos me conocen como fabricante de jaranas. Tengo alumnos en el taller de laudería que les estoy enseñando, son dos o tres, pocos. Pero los chavos son irrespetuosos, porque enseguida aprenden a tocar un poco y ya están haciendo instrumentos.

Ya que puse mi propio taller de laudería, cuando comenzábamos a hacer instrumentos con los chamacos pues no teníamos nada de herramienta. Nos íbamos en el triciclo, a buscar tablones, pero teníamos que buscar un tablón no tan grueso para que entrara en la ***sierracinta***.[122] Entonces tenía una mesita -de esas que venden los inditos- y subía al chamaco más chiquillo pa' cepillar el tablón.

-¡Súbete en la tablita!- le decía

[122] **Sierracinta**: se refiere a la máquina sierra de cinta.

-¿Pero para qué?-
-Tú súbete pa' cepillarlo- y comenzaba a cepillar con los chamacos encima ¡Taca, taca, taca! Tenía un taladro viejo que utilizaba para escarbar las jaranas con la broca. El taladro trabajaba 20 minutos y descansaba 2 horas. Le decía a los chamacos:
-¡Abusados! cuando comienza a salir humo me avisan para parar- y comenzaba a vaciar ¡Fum!
-¡Para, para!-

Entonces como yo no podía con ese ritmo de trabajo, iba con Julio para que me cepillara el tablón, pero pocas veces, porque no me gustaba dar lata. Entonces tenía que ir poco a poco. Después de la inundación del 2010 comencé a comprar herramienta, como la *sierracinta*, y herramienta de mano como el sacapuntas, la lima y todo eso.

Ya después comencé a calentarme la cabeza buscando una forma para la cabeza de mis instrumentos. No quería copiarme ni las de don Cirilo, ni las de Julio, ni las de don Fallo. Y como soy vicioso del internet, siempre checaba, en las páginas de los demás lauderos, los instrumentos. A mí me gusta la forma de cacahuate alargadito, largo pero como pera, delgaditos de arriba y gruesos de abajo. Y empecé a hacer un diseño y ¡No se parece! ¡Ya tenía yo mi cabezal!

Y pos [sic] es algo sencillo, pero me gusta. Y pues ya tengo mi propio mercado. Le vendo instrumentos a mis alumnos, porque somos de escasos recursos, entonces yo los apoyo dándoles buen precio y ellos me apoyan comprándome. Se los doy en tres , cuatro pagos, y ahí voy, dos dos saliendo.

Por ejemplo, sigo manteniendo el precio del marimbol desde que comencé a hacerlos. Los marimboles diatónicos los doy en 2 mil pesos ¿por qué? porque yo conozco a la mayoría que tocan los marimboles y somos de escasos recursos. Entonces de igual manera me dicen
-Te doy la mitad y luego la otra mitad-
-Pues ¡sobres!-.

Los otros, los cromáticos con más flejes, los doy en 2, 500 o 3,000 dependiendo el material. Son de laminado, madera pegada, compacta, porque es difícil encontrar un tablón así de grande y además es muy pesa'o. De largo mide como 70 cm y de altura 47 cm entonces y de ancho mide 23 cm ¡Imagínate! Difícil es encontrar un tablón así. Pero fíjate, sí he ido cambiando las medidas, es para ir experimentado, hacerlo más delgado o más grueso, o sea nunca hago un marimbol igual. Tengo la base, las medidas, pero las voy adaptando.

Cosas de la vida, mis clientes son puros recomendados. Entonces ahorita me estuvieron marque y marque y yo dije ¿quién será este número desconocido? pero me mandaron un correo, era un chavo de Alemania, decía "Quiero un marimbol tuyo". Yo dije pero ¿quién me recomendó?-

-No, pues es que me recomendaron contigo-

-¡Ah! bueno-

-Pero ¿cuándo me lo mandas?

-¡Híjole! el problema ahorita es que no hay flejes.-

Y sí, es un problema porque por ejemplo ahorita me habló uno de Oaxaca que toca el piano y quiere uno cromático y una *kalimba* cromática y como niño me escribe "dime que me lo vas a hacer, dime que me lo vas a hacer"

-¡Sí! ¡Sí se lo voy a hacer!-

-¡Eh!- festejó

Pero mi hermano me mandaba el material desde Estados Unidos, y ahorita le perdí la huella, estaba en Oklahoma, pero ya ahorita desconozco donde ande. Ya ves que te dije que lo había agarrado la migra. Entonces ahorita es bastante difícil conseguirlo, porque aquí en México no hay. Yo le vendía a Julio el material, pero pues ahorita está haciendo con el metal que no se debe. El metal debe ser así de que cuando tú jales el fleje vibre ¡Puuummm! Y los que Julio está haciendo ahorita nada más hacen ¡Tun! y no vibran. Entonces ese sonido muerto, no sirve.

Entonces bueno, tengo un taller para niños que se llama "Son Barrio Abajo" y los apoyo ayudándolos a adquirir sus instrumentos, porque te digo, son de escasos recursos.

Construyendo marimboles

Yo hago los marimboles a mi gusto, un marimbol nunca sonará igual que otro. Luego la gente me dice "quiero un marimbol como el tuyo, sonoro pero suave". Son un reto pa' mi las exigencias de la gente ¿Cómo lo van a querer su marimbol? Yo siempre me exijo, cada instrumento lo hago diferente. A mí en lo particular me gustan los instrumento sonoros. Creo que así es como he ido experimentando, porque como sé un poco de herrería, cuando no me gusta un sonido, vuelvo a cortar los flejes y así voy experimentando.

Te digo que sé un poco de herrería porque en la secundaria tomaba un taller que se llamaba Estructuras Metálicas, luego en el CBTIS tomé otro que se llamó Electromecánica. En ese taller aprendí a soldar y utilizar las máquinas de corte para metal. A mí me gustaba mucho esa parte de utilizar las máquinas y herramientas para corte, taladro, fresa, segueta; por eso a mí no se me dificultó eso de cortar los

flejes a mi gusto.

Colectivo "Son Barrio Abajo"

Hace como un par de años me llamaron de la Casa de la Cultura para dar talleres. Pero después me salí de ahí porque había mucha grilla.

De hecho, lo que yo quería hacer en Casa de Cultura era ir educando a los niños de alguna forma que vayan tomando conciencia de lo que es un fandango. De que si llegas a un fandango pues lo primero que tienes que hacer es afinar tu jarana, checar en que tono están tocando y no nada más llegar así a tocar y ya. Las clases de zapateado las están dando Cindy y María José. Y esperamos formar otra generación de bailadores pero que no sean maliciosos, porque hay bailadores en Casa de la Cultura que van a un fandango y entran bailando como burros, zapateando duro sin escuchar la música como queriendo demostrar que ellos saben más y si se equivocan voltean a ver al músico como diciendo "te equivocaste tú". Entonces nosotros, haz de cuenta, simulamos un fandango y ya cuando están bailando ¡Ey! ¡Zapatea más bajito o zapatea más duro! Y así la llevamos. Así fue como comencé a dar los talleres en mi casa.

Ahora me prestaron una casa, me la dieron en comodato. Y la neta sí está muy padre, ahí nos adaptamos Toña y yo para vivir y tener el taller de *son* jarocho y el de laudería. Te digo que estuvo muy bien, porque en la otra casa había mucho polvo y eso me afectaba a mí por mi asma y a los niños. Y pues no los quiero arriesgar a que se enfermen. Luego renté una casa, pero salía para la renta. Pero te digo, lo importante que tengo gente que me ayuda, como ahora que me dieron la casa. El taller se mantiene, los niños van y vienen. Pero así como se van, llegan otros y por eso se ha mantenido.

Enseñando a tocar el marimbol

El problema con los chavos de aquí es que la mayoría vienen muy briosos a querer tocar, tantito se pelan los dedos, y ¡**Pelas**!.[123] Pero coincidencias de la vida, ahorita tengo una alumna que está bien aferrada tocando el marimbol. Entonces ahorita tengo una alumna mujer, toca bien y canta. Y por ejemplo, yo no canto y cosa que yo no hago, me gusta que lo hagan mis alumnos. Y yo creo que ellos lo pueden hacer porque están motivados.

Pues lo primero que les enseño es la escala natural para que tengan un respaldo y de ahí, pues siempre me llevo una jarana y les toco los acordes del son para que vayan viendo los cambios. Luego

[123] **¡Pelas!:** expresión local que se refiere al fracaso, en este caso al fracaso de sus alumnos al intentar tocar el marimbol.

pues les pongo una letra en cada fleje para que sepan que nota es y las vayan ubicando, porque yo ya me los sé de memoria, pero pues ellos no. Y ahí empiezo a tararear "tum tum tum", o sea a buscarle la forma de que a ellos les entre por el oído y por la vista. Entonces ellos van viendo "¡ah! Agarró tal fleje" o sino en una libreta les hago algunas anotaciones. Les pongo una raya y divido los nueve flejes, los ubico como si mi alumno estuviera sentado arriba del marimbol.
DO RE MI FA SOL LA SI y luego octavado *DO.* Entonces para hacer el acorde de *DO* tienen que tocar *DO MI SOL* y así con todos los acordes.

La Asociación Civil

Pues ahora estoy trabajando en una Asociación Civil como promotor cultural, pero es un trabajo para la sociedad y po' es gratuito, o sea no me pagan. Nos juntamos dos o tres veces por semana para tomar acuerdos y a mí lo que me gusta puej' es que no está con ningún partido político, es independiente. Y está bien que no te den nada para que tampoco te traben y luego tenga uno que votar por un partido, ya sabes.
El Patrón me dice:
-¿Qué haces en la oficina?
-Nada, pue' nomás vengo y me reporto y si hay que comentar algo lo comentamos. Pero el Patrón piensa que yo llego a trabajar en una computadora, en la oficina a todo dar, pero la realidad es que no. Creo que los del grupo se imaginan algo así como empresarial, no sé.

Comencé un proyecto de *son* jarocho hace poco, pero yo tuve mucho cuidado de no meterme a trabajar en la zona de Fallo ni en la zona del Patrón para que luego no haya malos entendidos. Porque yo conozco a mi gente, no quiero que después digan que yo me ando adjudicando un trabajo que no es mío. Entonces, estamos empezando en otra zona. Y es que yo conozco a mi Patrón y no quiero tener problemas con él.

También metí un proyecto con la asociación civil, me ayudaron a meter un proyecto a SEDESOL[124] para equipar mi taller, pero para equiparlo ya al 100% con todo, pero po' 'ta en veremos. E igualmente se está haciendo otro proyecto pero para apoyar a los niños que no tienen jarana, que se les construyan sus instrumentos.

Triste realidad

Pues la verdad me va regular, ahorita como me prestaron una casa para vivir ahí, y la verdad sí me enfermo menos. También es que me cuido más, tomo mis medicamentos y utilizo mascarillas para el

[124] Secretaría de Desarrollo Social.

taller de laudería. Luego si respiro mucho polvo, agarro la moto y me salgo a tomar aire fresco. Pero de todas maneras los cambios así climáticos me afectan mucho. Y ahorita muchos de mis alumnos abandonaron el taller porque sus padres no tienen la disciplina de llevarlos y sino tienen disciplina en casa no hay manera de poderlos ayudar, no tiene un objetivo. Fuimos a tocar al festival de Luis Miguel [un festival de son jarocho organizado en a Cd de México por Luis Miguel Cruz, oriundo de Tlacotalpan] me llevé la base del grupo y dos niños más. Todos los niños querían ir, pero no se lo habían ganado ¿cómo me los iba a llevar? entonces reforcé el grupo con alumnos de la Casa de la Cultura. Solamente él no me ha abandonado [voltea a ver con complicidad a su ahijado, Brayan su alumno, que lo acompaña].

Pues aquí sigo, los niños van y vienen. Pero qué feo es que tú estés en un lugar trabajando con ellos y luego llegue alguien nada más a pulir lo que tú ya les enseñaste. ¡Pero no importa! Lo que si no saben ellos es empezar de cero, creo que si les pasará lo que me pasa a mí con mis alumnos que se van a otro taller, se mueren.

De todas maneras tengo proyectos. Me buscaron ahorita para dar clases en el CBTIS dos veces a la semana y ya hubo un arreglo. Estoy esperando ahorita que me confirmen, porque según no hay dinero y tienen que ver de qué manera justifican ese gasto. ¡Por dios! Pero si ellos me hubieran dicho ven y luego te pagamos, yo voy, pero tampoco me voy a ofrecer, que ellos me lo pidan. Así que cuando me digan empezamos, empezamos. Y en la escuela Domínguez, como ahí hice mi servicio social, pues me llaman luego para cubrir eventos, ahorita nos estamos preparando para el día de las madres. Y así. ¡Todo el día ando ocupado!

Y bueno, pasando a otra cosa, pues estos cambios de temperatura que andan están muy feos, un día hace mucho calor y al otro hace frío. El norte un día y al otro día ***surada***,[125] esa *surada* que acaba de pasar estuvo horrible. Yo ese día me acosté y me dolía la cabeza, horrible. Es lo que te digo, ni aún así entendemos como ser humano -generalizando-, ni aún así entendemos nos estamos acabando todo, así pongan videos en el ***face***[126] de que se está destruyendo y seguimos contaminando. ¡Triste realidad!

[125] **Surada:** término local que se refiere al viento cálido que sopla del sur.

[126] Se refiere a la red social *facebook*.

4.7 Reflexiones finales

Como podemos observar, a partir de las historias de vida que se han mostrado, la música, expresada a través del *son* jarocho, constituye una dimensión vital que vertebra la cultura y la identidad de los integrantes del grupo *Estanzuela*. Es decir, ellos se autodenominan, se sienten y se asumen como *soneros*, lo que es distinto de ser músico ya que para ellos el *son* abarca una dimensión que va más allá de la música y la sonoridad.

El *son* jarocho para los *soneros* de *Estanzuela* representa un universo de posibilidades de expresión, de sus relaciones sociales y con el mundo. Tanto el *son* jarocho, la música de *son* y el ritual, les sirven para ordenar el caos de la realidad a través de la construcción de categorías que les permiten nombrar las cosas, establecer jerarquías, crear vínculos interpersonales, crear grupos sociales y nombrar sus sentimientos, su mundo. De esta forma, ordenan la percepción que tienen del entorno en el que viven, es decir, para ellos la vida rural, campirana y de vaquería no es sólo una reminiscencia de la versada jarocha, es una vida que conocen, que han vivido desde pequeños y a la que siguen cercanos; tal como lo narran en sus historias de vida Fallo, Juan Varela, Julio, Campirano y Colocho. Para todos ellos, esta forma de vivir, de ser, se resume en la palabra: *sonero*. Por tanto, el *son* jarocho, representa para ellos no sólo una música tradicional o popular, sino una forma de ver y entender el mundo.

Los integrantes de *Estanzuela* tienen un primer acercamiento con el *son* jarocho desde pequeños de diversas maneras. Por ejemplo, Fallo y Campirano comenzaron a ir a la Casa de Artesanías para aprender a bailar *son* jarocho desde los cinco años, además ambos narran en sus relatos diversas anécdotas que permiten observar el vínculo entre la música de *son* jarocho y sus vivencias personales de la infancia. Lo cual les permitió forjar su personalidad, distinguirse de los otros niños y hacerse de un capital cultural que más tarde les permitiría relacionarse con el mundo de una manera particular. Por ejemplo, Fallo ha tenido acceso a becas de parte del Estado con proyectos que se remiten al *son* jarocho campesino, al río y a las familias que

vivían en el rancho de su abuelo. Por otra parte, Juan Varela y el Patrón, desde muy niños van a la Casa de la Cultura, lo cual les permite aprender a relacionarse con los viejos que representaban, en la figura de sus mentores musicales, la historia rural y campesina de sus familias. Vale la pena recordar, que aunque Tlacotalpan ostenta la categoría de Ciudad Patrimonio, tiene apenas 8 000 habitantes[127] y continúa siendo un entorno prácticamente rural en el que se ha vivido una historia reciente de aislamiento. El puente que le comunica con la carretera federal a Veracruz y al sur, no llega a la cincuentena, la telefonía celular apareció apenas en el 2009. La vida campesina, su cultura, es muy próxima a la experiencia urbana en la que crecieron los *soneros* de *Estanzuela,* así se forjó su vida, se puede decir: *al golpe del son*.

Para ellos el ser *soneros* les representa una forma de comunicarse con su entorno, una forma de hacer vínculos interpersonales con sus grandes amigos, una forma de expresión que va más allá de tocar o cantar *sones*, pues expresan con los versos que cantan, su forma de ver el mundo y lo que conocen, como lo plantea Campirano cuando habla de aquellos momentos en que paseando por su rancho va recordando la versada del *son.* Recuerdo que nos compartió en palabra y ritmo pues a través de su lenguaje corporal -en un ritmo sesquialtero sincopado- se mueve simulando el galope del caballo, como si montara a caballo haciendo manganas.

A través de la vida de los músicos de *Estanzuela* y su relación con el *son* jarocho es posible apreciar las formas que han tomado, en su experiencia, en su vida, en sus formas de expresión, los intercambios culturales, sociales y económicos entre el campo y la ciudad. Desde esta perspectiva, acercarse a esta cultura expresiva cuyo origen rural es sustento de estas generaciones modernas o actuales del Sotavento veracruzano deja claro que se trata de *soneros* que han adoptado e integrado a su quehacer musical diversas influencias y formas musicales a su repertorio, por ejemplo, la concepción de agrupación musical. Sus propios maestros don Cirilo y don Varo Silva, se habían distinguido como figuras individuales, *soneros* de vieja cepa

[127] Consultar: Anexo 4. Censo de población del municipio de Tlacotalpan, Veracruz emitido por el INEGI.

que se "juntaban" con otros para el fandango y en algún momento, coincidieron como instructores en la Casa de la Cultura, pero los *Estanzuela* arribaron en la época en que ya existía la categoría de ***grupo***, categoría que vino después de la de ***conjunto*** (diferencia que ya se explicó en *Capítulo 1. Prolegómenos*).Esta convivencia entre los elementos de su cultura campesina y lo urbano de Tlacotalpan -y después del mundo-, los arraigan, les permiten apropiarse y generar posibilidades musicales y de vida que los distinguen.

Estas generaciones de músicos *insiders* viven y promueven cambios tecnológicos en torno a su práctica de construcción de instrumentos musicales, a la dotación instrumental para la ejecución y afinación del *son* jarocho, son capaces de producir y distribuir sus propios fonogramas y además volver parte de su vida este tipo de intercambio comercial. Incorporan a su modo de vida las "nuevas tecnologías" tanto en su vida cotidiana como en su vida alrededor de *Estanzuela*. Por ejemplo, la promoción del grupo y de la laudería a través de la internet por medio de páginas web[128], cada uno de ellos utiliza la red social *Facebook* y tienen para la comunicación de ensayos, presentaciones o mensajes importantes un grupo de *whatsapp*. Pero es lo distintivo de su vida y de su propuesta *sonera*, musical, la relación y constante presencia de la cultura campesina en sus vidas -lo que llamaríamos arraigo- y que a la postre, les ha hecho posible no sólo conservar su estilo y sonido tradicional, su referencia a la tierra y la vaquería, sino lo que les ha permitido entender y desarrollar en su grupo la metamusicalidad[129] y las herencias rítmicas, melódicas y líricas del *son* jarocho.

4.7.1 Fotografías de los *soneros* de *Estanzuela*

---

[128] Laudería Estanzuela. http://www.lauderiaestanzuela.com.mx/ (consultado en julio de 2016)
Laudería Col8. http://marimbolescolocho.es.tl/Lauder%EDa-COL8.htm (consultado en julio 2016)
Grupo Estanzuela. http://www.grupoestanzuela.com/ (consultado en julio 2016)

[129] Concepto que se explica en *Capítulo 5. El performance de Estanzuela*.



Figura 4.7 El Gordo o Juan Varela durante las Fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2014.



Figura 4.8 Julio tocando su requinto durante las Fiestas de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.



Figura 4.9 Campirano (a la derecha) rumbo a la localidad Seis de Enero del municipio de Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.



Figura 4.10 Colocho en la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Gustavo Maldonado Rivera, 2014.



Figura 4.11 Don Cirilo Promotor Decena en la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Gustavo Maldonado Rivera, 2015.



Figura 4.12 De izquierda a derecha, El Gordo, El Patrón, don Varo Silva y don Cirilo Promotor.
Fuente: Archivo personal de Julio César Corro Lara.



Figura 4.13 De izquierda a derecha, Campirano y Fallo en un fandango en la localidad Seis de Enero del municipio de Tlacotalpan, Veracruz.



Figura 4.14 Don Cirilo en el taller "Son Barrio Abajo" con Colocho en Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2015.



Figura 4.15 De izquierda a derecha, el Gordo, Colocho y el Patrón en Tlacotalpan, Veracruz.



Figura 4.16 De izquierda a derecha, Fallo y Campirano llevando una "Parranda" en la localidad Seis de Enero del municipio de Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.



Figura 4.17 Fallo tocando su leona en la localidad Seis de Enero del municipio de Tlacotalpan, Veracruz. Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013.

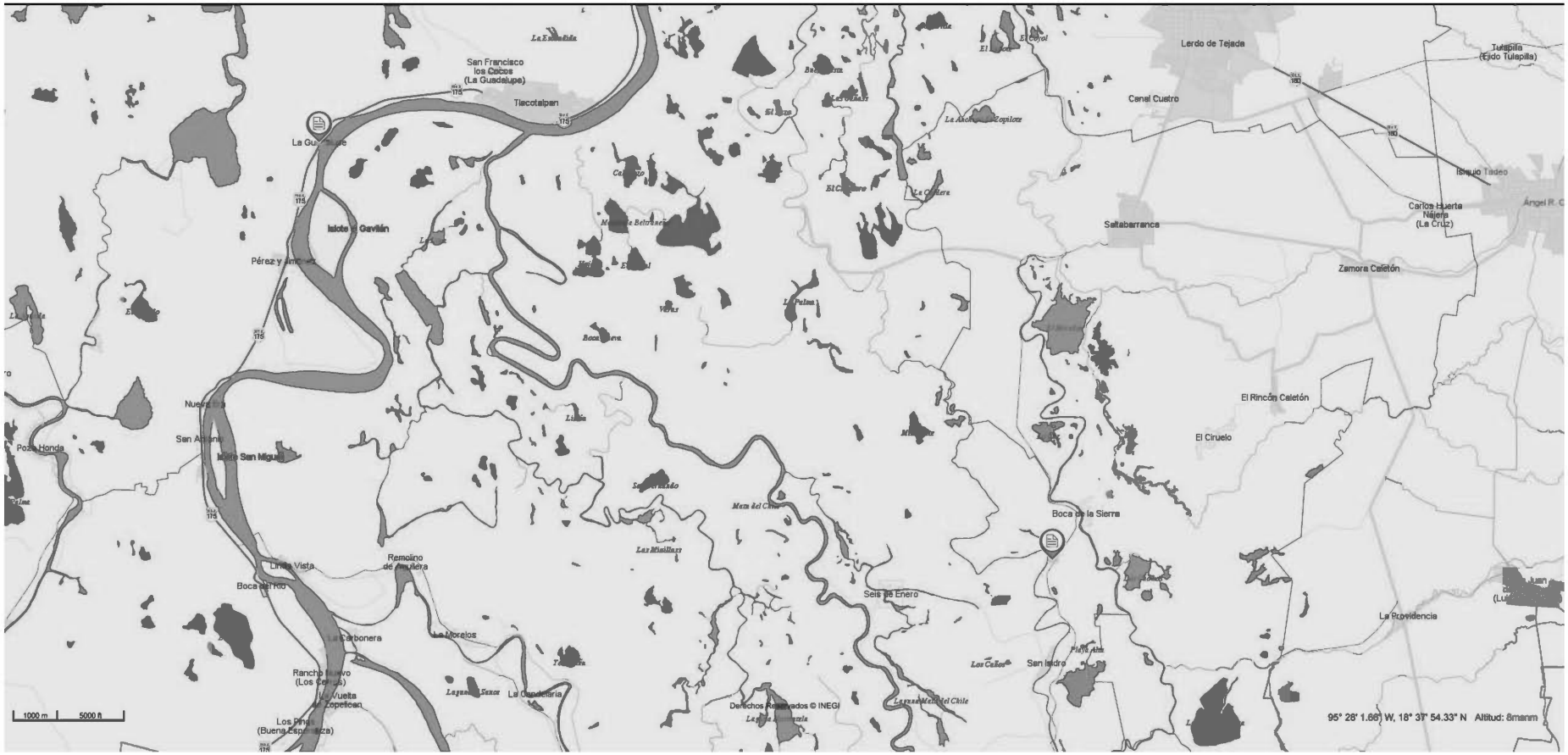


Figura 4.18 Mapa de la hidrografía del Municipio de Tlacotalpan, Veracruz.
Fuente: INEGI

Capítulo 5. El performace de *Estanzuela*

Objetivo: Hacer etnografía en los diferentes espacios performativos donde participan los integrantes de Estanzuela a lo largo de un ciclo anual.

5.1 Dos espacios de representación: el fandango y el escenario

El performance del *son* jarocho es el fandango, un espacio de relaciones socioculturales al que asiste una comunidad, hay que decirlo, hoy por hoy, conformada por *insiders* y *outsiders.*[1] La vida de los integrantes del grupo *Estanzuela* está sin duda ligada a esta celebración, pues es allí donde su ejercicio musical tiene lugar y está indisolublemente ligado al fandango. Como su historia personal, grupal y social lo hacen patente. Sus referencias culturales se afincan en la vida campesina, en el entorno rural al que está asimilada su ciudad, Tlacotalpan, a la vida de los ranchos y los ríos que es de donde ha venido su forma de entender el mundo. Desde esta perspectiva, es posible decir que para ellos, el *son* jarocho y el fandango son su cultura expresiva, en el sentido en que lo propone el etnomusicólogo Arturo Chamorro[2], perspectiva que permite pensar el *son* jarocho y el fandango como una práctica cultural, como un performance.

> La cultura expresiva puede ser entendida como performance, como práctica cultural, como evento comunicativo ritual o social, pero también como una composición compleja de abstracciones diversas. La abstracción como totalidad del conocimiento cognoscitivo a través de componentes o partes y considerando las diferentes cosas que nos ofrece la cultura.
>
> En relación al concepto de cultura expresiva, podemos entender que a través de éste se pueden reconocer aspectos muy diversos de lo

---

[1] Como lo mencioné en el apartado "Introducción", el término *outsiders* lo utilizo para referirme a la gente que no es originaria de Sotavento, pero que de alguna forma se identifican con esta «cultura expresiva». Como lo emplea la etnomusicóloga Adrienne L. Kaeppler en su texto *Encounters with "The other"* donde define a los individuos ajenos a una tradición cultural como *outsiders* en contraste con aquellos que han crecido inmersos en ella, *insiders*. Ambos, *insiders* y *outsiders,* poseen competencias culturales diferentes que les permiten asimilar y entender, en mayor o menor medida, los códigos, símbolos y signos de una cultura expresiva particular.

Kaeppler, Adrienne L. y *et al.* Encounters with "The other" , en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 9 , London: Garland Publishing, 1998 p.7-52.

[2] Chamorro Escalante, Arturo. *La cultura expresiva wixárika. Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. México: Universidad de Guadalajara, 2007.

nativo, lo local, lo regional.[3]

Para los integrantes de *Estanzuela*, su música va más allá de una afición, es parte de su vida, de su relación con la sociedad y el entorno. Es su forma de expresión y la expresión de su vida. Es por esta razón que su música es parte fundamental de su identidad personal y grupal, donde se observa su intrínseco arraigo.

El *son* jarocho de *Estanzuela* es en este sentido, más que sólo música, es relato de comunidad y de vida, que lleva al fandango y otros espacios derivados (el escenario) su historia, su forma de manifestar el ser jarocho, ser tlacotalpeño, ser cuenqueño, ser veracruzano. Es por medio del *son* jarocho, que *Estanzuela* logra establecer un desarrollo de habilidades comunicativas, tanto en el fandango como en el escenario. En este acto comunicativo (allende las alusiones concretas al lenguaje campirano, el paisaje sotaventino y sus historias) se destaca la comunión de intereses, de simpatías con la audiencia y la comunidad. *Estanzuela* logra el desarrollo de estas competencias de comunicación a partir de su forma particular de ejecución musical, de presencia escénica, de desarrollo lírico. Estas capacidades se han desarrollado de manera particular, gracias a su desarrollo artístico y al proceso de comunicación con su audiencia. En este despliegue de habilidades comunicativas es posible observar el intercambio de sentimientos y vivencias mediadas por su música y actuación en el fandango y/o el escenario. Estas particularidades a las que se hacen referencia, tienen su historia, es decir, no son producto o resultado de la genialidad o talento de los ejecutantes, sino que se han conformado y definido en la historia comunitaria, que fragua la historia personal y grupal de *Estanzuela*. En este sentido, el *son* jarocho de esta agrupación artística puede ser entendido, tal como define Richard Bauman al performance:

> un acto cuya esencia reside en la asunción de responsabilidades para con una audiencia y el despliegue de habilidades comunicativas, destacando la forma en que se lleva a cabo la comunicación, por encima y más allá de su contenido

[3] Op. Cit. pp. 53-55

referencial.[4]

En el fandango, *Estanzuela* vive y pone en juego su drama escénico-musical. Para Richard Schechner[5], toda interacción humana es un acto performativo porque las personas involucradas actúan de manera consciente y por tanto adquieren un lenguaje dramático al actuar. Shechner, no sólo se refiere al lenguaje oral sino también al lenguaje no verbal y a la entonación de la voz. En efecto, el humano es un ser dramático y en este sentido, bajo diferentes códigos, signos y símbolos es que actúan las personas, dependiendo de sus competencias culturales. Entendiendo con ello que hay formas de comportamiento socialmente aceptadas y otras que son percibidas como un acto de insolencia, estos patrones de comportamiento cambian de una cultura a otra.

En la práctica performativa del *son* jarocho existe una audiencia conocedora de las prácticas culturales, pero existen otras personas *outsiders* que no tienen las competencias culturales para entender los símbolos y códigos, o simplemente las referencias. Por ejemplo: el significado de "no me entierren en sagrado, entiérrenme en tierra bruta donde me trille el ganado" o cómo luce un "carpinterito zentzontle", son referencias en la lírica del *son* que describen símbolos y códigos profundos de la cultura sotaventina campesina. También es un código, que se precisa entender para poder participar -por ejemplo en un fandango- la disposición de los ejecutantes **al pie de la tarima[6]**. La mirada del pregonero que busca y que encuentra complicidad y contestación a su verso, o los llamados y respuestas rítmicas entre los ejecutantes de los diversos instrumentos, muy señaladamente los que percuten la tarima. Me refiero a un proceso de metamusicalidad manifiesta en la experiencia musical y *fandanguera* compartida dentro de la estructura de intercomunicación de los músicos *insiders*.

---

[4] Bauman, Richard. *Story, preformance and event. Contextual studies of oral narrative*. Londres: Cambrige University Press, 1986 p. 3

[5] Turner, Víctor. The Anthropology of Performance. En *The Anthropology of Performance.* Victor Tuner y Richard Schechner (comp.) New York: PAJ Publications, 1987, pp. 4-6.

[6] **Al pie de la tarima:** expresión local que se refiere a los músicos que se encuentran ubicados en la primera fila alrededor de la tarima, que por lo general son los músicos de mayor rango, los que mejor tocan, los organizadores, los más viejos, etcétera.

Estos códigos que manifiestan los músicos *insiders*, acotan en mayor o menor medida la participación de los *outsider*, sin embargo, la comunicación e intercambio de sensaciones no queda por completo obstaculizada.

En este drama escénico-musical es posible observar un componente de estilo emocional como lo consigna Steven Feld en el texto *Sound and sentiments: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression,*[7] haciendo referencia al ritual y performance de los pueblos Kaluli. En este caso, la técnica de ejecución musical de cada uno de los integrantes de *Estanzuela*, su propuesta lírica y la huella tímbrica de cada voz, les identifican. Y así ocurre, como puede observarse, en el fandango de *Estanzuela*.

5.1.1 El fandango como espacio performativo

Los integrantes de *Estanzuela* distinguen dos espacios en los que ejecutan su música. Por la importancia que le asignan, el primero es el evento que consideran tradicional, de aprendizaje, de enseñanza y de intercambio: el fandango. El segundo en importancia serían los espectáculos escénicos que realizan y que les llaman "tocadas" o "presentaciones". Una de las preocupaciones de *Estanzuela* ha sido mantener vigente el fandango en Tlacotalpan, no ha sido el único grupo con esta preocupación. De hecho podría decirse que esta iniciativa en la promoción del fandango nace durante el final de los años setenta y principio de los ochenta con el grupo *Mono Blanco*, apoyado por gente de otras partes de Sotavento, como Juan Meléndez en el sur del estado, etnomusicólogos como Thomas Stanford, antropólogos como Alfredo Delgado, entre otros más. Sin embargo, a finales de los años noventa *Estanzuela* adopta esta preocupación.

El fandango organizado por *Estanzuela* comparte muchas características con los demás fandangos que se realizan en Sotavento. Para el propósito de esta investigación me referiré al fandango de aniversario de *Estanzuela del año 2013*.

---

[7] Feld, Steven. *Soud and sentiments: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

El 21 de diciembre de 2013 el fandango comenzó a la salida de *la posada* festejada en la iglesia de La Virgen de la Candelaria. Tradicionalmente las *posadas* se hacen en la iglesia de San Cristóbal, pero ese año la iglesia estaba en remodelación y por esa razón se realizaron las *posadas* y misas decembrinas en la iglesia de la Virgen de la Candelaria. Estos actos festivo-religiosos se realizan todos los años del 16 al 24 de diciembre, eventos que comienzan a las ocho de la noche, no se celebra misa sino sólo se cantan *las posadas*, es decir, una serie de letanías acompañadas de cantos y oraciones. Al término de cada canto se reza un padre nuestro.

En la parte final del evento las imágenes que representan a los peregrinos -María y José-, se pasean dentro de la iglesia. La gente que asiste a la misa lleva panderos con los que acompañan los coros y cantos, estos panderos son hexagonales con parche, iguales a los que se utilizan en el *son* jarocho.



Figura 5.1 Señora con pandero en la iglesia, Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, Diciembre 2013

Hacia la parte final del evento religioso, entran a escena los músicos con el *son* de *Las Limas*[8], acompañados por los asistentes a la iglesia quienes cantan el pregón. Los músicos sólo contestan el coro.

Naranjas y limas
limas y limones.
Más linda es la Virgen
que todas las flores.

En esta ocasión los músicos tocaron un *son* dedicado a la Virgen de la Candelaria, *La Morena*.

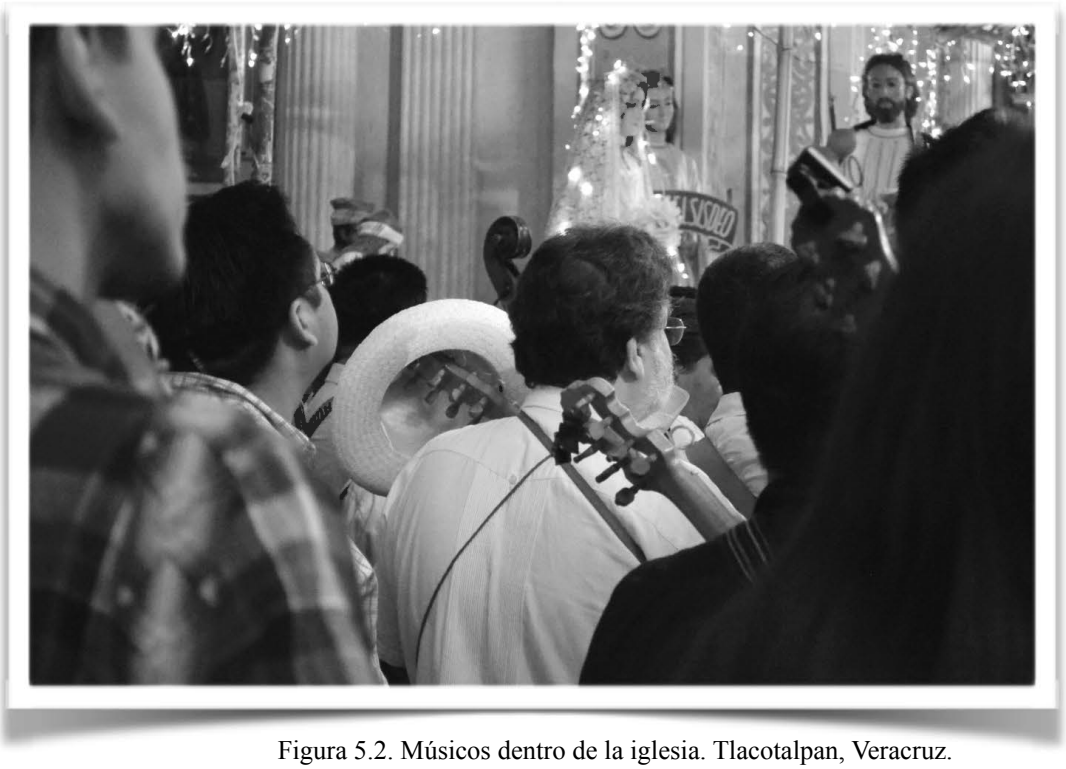


Figura 5.2. Músicos dentro de la iglesia. Tlacotalpan, Veracruz.
Foto: Mariana Cruz Zuleta, 2013

[8] Consultar Anexos CD Registro de audio de trabajo de campo *Track* 01 Fragmento Misa, Iglesia Candelaria 21 Dic 2013.

Terminado el evento religioso comenzó el recorrido con los integrantes de *Estanzuela* hacia el sitio en donde tendría lugar el fandango. El recorrido se acompañaba con la ejecución del *son El Siquisirí*.[9] La comitiva se enfiló rumbo al oeste por la carretera Alvarado- Cosamaloapan para doblar en la calle Benito Juárez hacia la derecha hasta la Av. 5 de Mayo. Al final de esta calle se encuentra la casa de Julio, allí se realizó el fandango.



Figura 5.3 Camino al Fandango, de izquierda a derecha Colocho, el Gordo, Julio y Campirano.

[9] Anexos CD Registro de audio de Trabajo de Campo *Track* 03 *El Siquisirí*-Recorrido de la iglesia a casa de Julio.

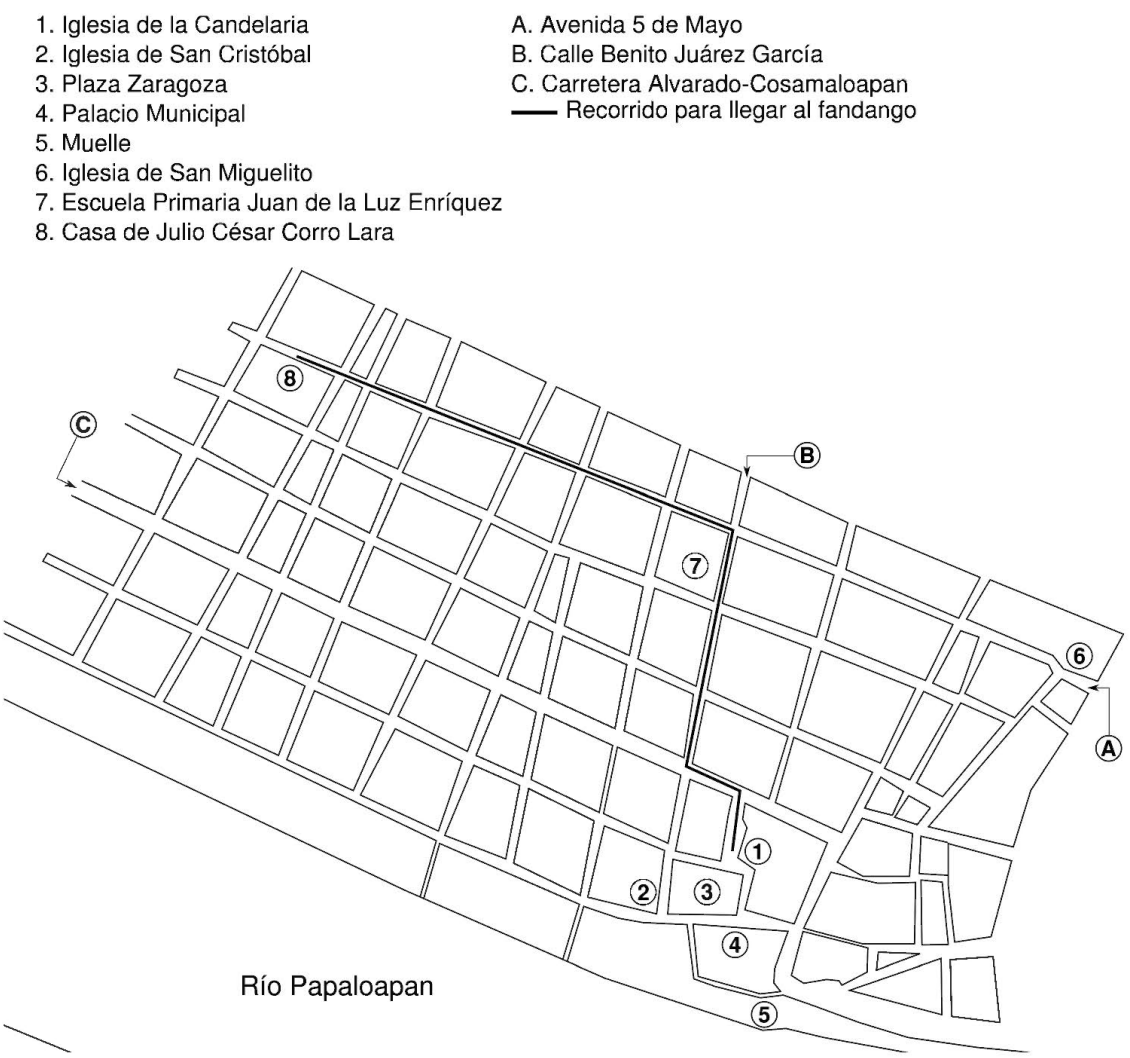


Figura 5.4 Esquema del recorrido de la Iglesia de la Candelaria al Fandango, Tlacotalpan, Veracruz.

Cuando la comitiva arribó a la casa de Julio, ya estaban colocadas las tarimas en la calle frente a la casa. Las tarimas estaban rodeadas de bancas en tres de sus lados, los músicos se fueron ubicando en el lado que quedaba libre. Hasta adelante se encontraban los integrantes de *Estanzuela*, de izquierda a derecha Colocho, Fallo, Juan, Julio y Cristóbal. Las bailadoras subieron a zapatear a la tarima un par de versos más y terminó *El Siquisirí*.

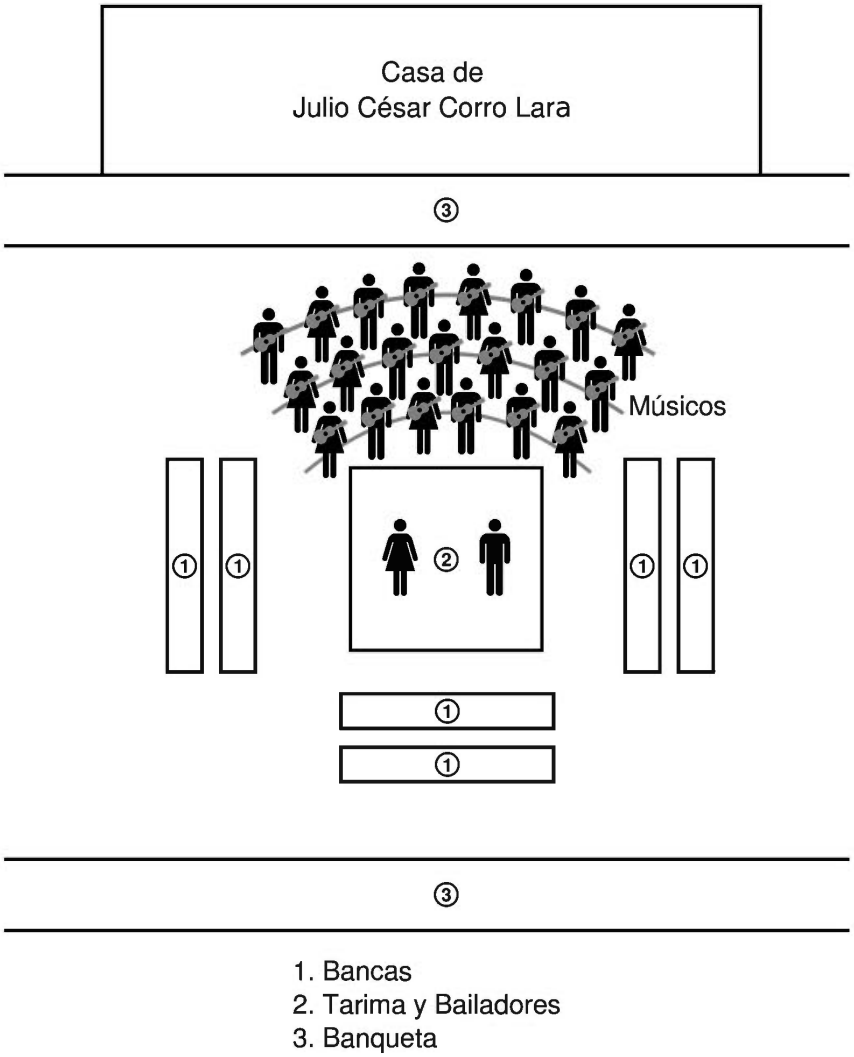


Figura 5.5 Esquema de la colocación de la tarima y los músicos en el fandango de Aniversario de *Estanzuela*.

Antes de continuar con el fandango, Julio dio la bienvenida a los asistentes, agradeció la compañía y anunció que el fandango se debía en primer lugar al aniversario número 17 del grupo; y en segundo lugar a que se había concluido con éxito el *Primer Taller vivencial de Laudería*. Cabe anotar, que este proyecto ha continuado y ha ido creciendo, pues en la actualidad, Julio realiza *talleres vivenciales de laudería* dirigidos a niños, cursos de verano, etcétera.

> Bueno señores…¡Muchas gracias!¡Muchas gracias por acompañarnos! Muchas gracias por todo lo que hacen para que esta tradición no se pierda. Con venir, solamente hacen que uno no pierda

> la iniciativa de seguir año con año. Este año tenemos dos celebraciones y es que el grupo cumple hoy 17 años… de muchos años más que tenemos tocando juntos. Pero originalmente, con el nombre tenemos ya 17 años.[10]

Después del discurso, se hizo un receso para saludar a los conocidos, afinar instrumentos y reacomodarse alrededor de la tarima. Después se continuó con el fandango hasta la madrugada, este fandango terminó con la ejecución del *son El Pájaro Carpintero*[11]. Para esta hora el ímpetu fandanguero ya había disminuido y los músicos ya más relajados, tocaron este *son* en *tempo adagio* para poderlo disfrutar y cantar a gusto. Después hubo un momento para platicar, pues para ese entonces ya sólo quedaban en la fiesta un grupo reducido de amigos y compañeros, se contaron aventuras y se bromeo un rato. Después se apilaron las sillas y cada quién se fue a descansar, serían las cuatro y media de la madrugada.

Víctor Turner identifica que dentro de los espacios performativos, las personas que se ven involucradas van adquiriendo ciertos roles. La fuerza del drama social reside en que es el principio de una experiencia o secuencia de experiencias con influencias significativas en la forma y función de una práctica cultural performativa. Turner, también propone que el performance involucra al drama social como "una especie de metáfora, un lenguaje dramatical sobre un lenguaje de los roles que se adquieren a través de éste".[12] El fandango sirve como un espacio de aprendizaje. En él se comparten e intercambian conocimientos, lírica, pasos de zapateado, mánicos, melodías y experiencias. Existen breves lapsos de descanso entre un *son* y otro. En estos momentos los amigos y conocidos se saludan, se abrazan, se comenta sobre el fandango, sobre el camino, la carretera, el trabajo, se mandan saludos a la familia, se platica. Los participantes no están todo el tiempo al *pie de la tarima*, tocando,

---

[10] Fragmento del discurso de Julio previo al fandango de aniversario 2013.
Consultar: Anexo CD 1 *Track* 04 Discurso de Julio-Fandango Aniversario 21 Dic 2013.

[11] Anexo CD 1 *Track* 11 El *Pájaro Carpintero*-Fandango de Aniversario 21 Dic 2013.

[12] Op. Cit. Turner, p.4

cantando o bailando, hay una movilidad entre los asistentes, lo que permite crear lazos, estrechar relaciones interpersonales, afianzar jerarquías o trastocarlas, inclusive hay lugar también para el desencuentro. Cada asistente cumple un rol, no siempre ni todo el tiempo el mismo, en este transitar de un lugar a otro, de un subgrupo a otro, de una a otra conversación, se construye una trama de relaciones que permite añadir al fandango una significación social más allá de la celebración de un acontecimiento.

A lo largo de la fiesta los músicos que **llevan el fandango**[13] se van alternando, los bailadores se van **remudando**,[14] cambiando de lugar y tomando el liderazgo. Por ejemplo, en la grabación de *La Guacamaya*[15], se escucha claramente el inicio jubiloso de la jarana ejecutada por Juan Varela. Durante la primera parte del *son*, canta alegre, contento y bromeando con Cristóbal, Fallo, Colocho y demás amigos y conocidos. Después del primer verso, se escucha en primer plano en la grabación la entrada de la *leona* de Fallo y el marimbol de Colocho, quienes en ese momento toman el liderazgo musical. Ya avanzado el *son*, se escucha la ovación cuando se canta un verso poco común en el repertorio de *Estanzuela*, lo contesta Juan y se bromea después del verso.

Yo tenía una guacamaya
que me hablaba bien inglés.
Se sabía los rockanroles
al derecho y al revés.[16]

---

[13] **Llevar el fandango:** expresión local que se refiere a dirigir el fandango, es decir los músicos que llevan el fandango le imprimen un rasgo característico promoviendo así el intercambio de habilidades comunicativas. Así, los músicos que "llevan el fandango" deciden el orden de los *sones*, el tempo, el tono, el ritmo.

[14] **Remudar**: término local que se utiliza como verbo y que se refiere al acto de bajar a una pareja o a un bailador(a) de la tarima.

[15] Anexo CD 1 *Track* 06 *La Guacamaya*-Fandango de Aniversario 21 Dic 2013.

[16] *Ibididem*

Se escuchan los **repiqueteos**[17] y **escobillados**[18] de las bailadoras de alto rango que dominan el acceso a la tarima y Cristóbal celebra con un verso romántico el momento.

Conocí a una guacamaya
que no tenía ni un color'o.
Si te la encuentras malhaya
te da consejos de amor'o
y en eso nunca te falla.[19]

Los músicos y las bailadoras se relevan y transcurre el *son*, es Juan quién después de invitar a otros versadores a participar en el canto, finalmente marca el final del *son* con su jarana y se escucha la advertencia preventiva: ¡**Una**![20] que avisa a los neófitos y los distraídos que al acabar la **vuelta**[21] se termina el *son*.

El fandango transcurre según el orden de los *sones* que se van sucediendo, la secuencia de los *sones* es uno de los procesos que conforman el *corpus* del fandango. Este proceso es característico y único, le imprime al fandango personalidad y arraigo, también un determinado ánimo y ritmo. En el tránsito de los *sones* ocurren momentos y lapsos, en que se establece una comunicación particular entre los asistentes. Momentos de comunicación únicos que son posibles en virtud de experiencias compartidas. Es posible decir, que la metamusicalidad es un fenómeno que ocurre en un determinado momento, en una ocasión musical.

Por ejemplo, en este fandango, uno de los últimos *sones* que tuvo lugar fue *El*

---

[17] **Repiqueteo:** término local que se refiere a los pasos adornados, a contrarritmo que ejecutan bailadores y bailadoras.

[18] **Escobillado:** término local que se utiliza para referirse a los pasos de cepillado producido por la fricción de los zapatos sobre la tarima.

[19] *Ibididem*

[20] **Una:** expresión local que se utiliza para indicar que el son terminará a la siguiente *vuelta* armónica.

[21] **Vuelta:** categoría local que indica la duración de un ciclo armónico en el son jarocho. Los músicos locales suelen utilizar esta expresión como un metro para medir el tiempo del son. Por ejemplo, "entras a cantar en la tercera vuelta" o "terminamos el son una vuelta después del verso".

Zapateado, un *son* de pareja. Ya de madrugada, entre las dos y las tres de la mañana, Fallo disfrutaba tocando la *leona*, Colocho ejecutaba su marimbol, Cristóbal cantaba animado un verso tras otro y Juan ejecutaba con enjundia la jarana. Las bailadoras Citlali (hermana de Cristóbal), Naomi (sobrina de Juan), Lupita (esposa de Cristóbal) y yo, nos alternábamos en la tarima con un solo bailador. En uno de esos turnos que me tocó bailar, realicé una serie de **mudanzas**[22] que no podría repetir hoy, es decir, fue un momento único. Independientemente del valor musical de la ejecución, lo que tuvo relevancia en ese momento, fue la habilidad de comunicación establecida entre los concurrentes, misma que permitió el entendimiento tácito de los fandangueros. En la construcción y disfrute de un momento de trance, un momento mágico, un momento de liminalidad. Fue una ocasión musical efímera e irrepetible.

Este tipo de comunicación -que llamaré metamusical- fue resultado de la ocasión musical. Tal ocasión mereció que Juan improvisara un verso que detallaba el momento, hablaba sobre el fandango, los amigos y el intercambio de *mudanzas* de *Estanzuela*; una metáfora de la experiencia vivida en común alrededor y a propósito del *son*. Experiencia grupal, enraizada en el reconocimiento de los referentes y convenciones de una cultura compartida. A dicha metáfora, que ilustró líricamente el momento, Víctor Turner[23] la llamaría momento liminal. Arturo Chamorro se refiere a este momento liminal como un "pasaje a través de una dimensión cultural; la liminalidad es el umbral, la obscuridad, el paso de un lado a otro; algo que puede equiparase a la experiencia astronómica del eclipse".[24] En este sentido, Turner y Chamorro reconocen un vínculo destacable entre la corporalidad y el ritual de un performance, el zapateado y la ejecución de la jarana invariablemente serían procesos de expresión corporal.

Para Chamorro, "el ritual es escenario donde se muestra un amplio despliegue

---

[22] **Mudanza(s):** término local que se refiere a los pasos que se hacen cuando se canta, para que se escuche la voz, estos pasos se adornan cepillando la punta del pie contra la madera de la tarima, cepillando la madera.

[23] Op. Cit. Turner

[24] Op. Cit. Chamorro, p.58

de habilidades y en donde se reconocen mejor ciertos aspectos simbólicos de la cultura".[25] Es en este escenario, donde es posible establecer una comunicación metamusical entre los músicos que *llevan el fandango*, los bailadores y la audiencia. Tomando en cuenta que para que exista este tipo de comunicación metamusical se deben compartir experiencias, aprendizaje, convivencia como lo han hecho durante años los integrantes de *Estanzuela*. Como lo explica, en el siguiente testimonio Juan Varela, desde una perspectiva *émic*:

> Pienso que nos entendemos al tocar Julio y yo y eso es así porque de otra manera tendríamos que haber sido hermanos, o no sé, algo que nos uniera, como la sangre. Y eso viene de compartir tanto tiempo, pienso. Por eso pienso que es el entendimiento que a veces es hasta asombroso, me cae, incluso a uno mismo, después de tantos años dice:
> -¡Hijo de la chingada cómo salen las cosas!- y lo practicas y la chingada, pero ahí ya desarrollándolo nos entendemos. Esto es como agradable y ¡*puta*! te puedes estar aquí toda la tarde.[26]

La metamusicalidad también se refiere a una experiencia colectiva de aprendizaje, en este caso, que se suscita gracias al fandango y al *son*.

5.1.2 El escenario como espacio performativo

Las "presentaciones" o "tocadas" que *Estanzuela* como agrupación musical tiene en espectáculos escénicos, son el resultado de un aprendizaje colectivo que permite el desarrollo de su sonoridad a través de la convivencia a lo largo de los años. Este proceso, como ya se ha mencionado con anterioridad, comenzó durante su estancia en la Casa de la Cultura, que sirvió como escuela para todos ellos. Fallo y Colocho, en los siguientes testimonios, ilustran ese aprendizaje colectivo que se mencionó antes, pues cabe destacar que se han enseñado entre ellos unos a otros.

> Fue un proceso muy chido porque Julio y el Gordo fueron mis maestros.[27]

---

[25] *Ibididem*

[26] Entrevista etnográfica a Juan Manuel Rodríguez Domínguez "el Gordo" o "Juan Varela" Tlacotalpan, Veracruz, diciembre de 2015. Duración 2:30:00 hrs.

[27] Entrevista etnográfica a Rafael de Jesús Vázquez Marcelo "Fallo", Veracruz, Veracruz, enero 2016, duración 3:07:00 hrs.

> Entonces Fallo me empezó a enseñar -Así se hace el acorde de *DO*- y -Aquí tienes que tocar *DO* y luego *SOL*-. Julio también me explicaba y me decía qué acordes tenía que tocar. Creo que nunca me imaginé estar donde estoy. Pero finalmente le encontré el gusto al marimbol, me gustó su sonido. Me gustan las melodías, el bajo, el sonido se me hace como dulce, o más bien agradable. ¡Me gusta el marimbol![28]

> […] el Mudito me enseñó como las bases del marimbol […] Entonces cuando llega el marimbol yo les digo '¡Ah! pues le hacen así!' […] En un principio dijeron -Pues tú tocas los bajos, a ti te toca el marimbol- […] Entonces dijeron -¡Colocho!- […] Y Colocho lo desarrolló bien cabrón y ahora ya él anda en su onda, tiene su estilo y tiene todo el rollo.[29]

Todo ese aprendizaje les permite hacer un resumen de su cultura expresiva para mostrarlo en un espectáculo escénico. Es decir, tomando en cuenta la gran influencia sonora y musical que tenían de *Mono Blanco*, retoman el esquema de las presentaciones de esta agrupación musical. *Mono Blanco*, tenía la idea de hacer una agrupación musical al servicio de la música, su preocupación era mostrar la relación intrínseca entre el fandango y el *son* jarocho, para que la gente tuviera un primer acercamiento a la fiesta jarocha: el fandango. Por esta razón, se comienzan a integrar en los números musicales preludios de zapateado de *sones* de pareja y *sones* de a montón, con sus versadas intermedias.

Estanzuela, retoma esta nueva concepción de presentaciones escénicas del *son* jarocho. Sus "tocadas" están cargadas de símbolos y reminiscencias al mundo rural, campirano y vaquero que conocen. Es decir, ellos cantan lo que han vivido, no sólo lo que han escuchado por voz de otros y de alguna forma sintetizan en una metáfora el fandango.[30]

---

[28] Entrevista etnográfica a José Fidencio Aguirre Fierro "Colocho", Tlacotalpan, Veracruz, abril 2014, duración 2:00:00 hrs.

[29] Op. Cit. Vázquez.

[30] Anexo CD 2- Archivos, Carpeta Video Etnográfico: *Presentación de Estanzuela* en el IVEC el 26 de diciembre de 2014.

Capítulo 6. Análisis acústico de la sonoridad del grupo *Estanzuela*

Objetivo: Realizar un análisis acústico de la orquestación de *Estanzuela* para definir su sonoridad y visualizar sus particularidades.

6.1 La sonoridad de Estanzuela

En el capítulo 4. Historias de vida, los integrantes de *Estanzuela* narraron dos hechos trascendentales que más tarde terminarían por definir su sonoridad. Primero narraron cuando se desprendieron de la Casa de la Cultura y se alejaron de sus mentores -don Cirilo Promotor y don Varo Silva-. También relataron que la causa de esa separación se debió a que ellos querían aprender otro repertorio que se alejaba del *son* enseñado por don Cirilo. Por otra parte, los *Estanzuela* vivían en una época de descubrimiento y experimentación de nuevas sonoridades e incorporación de instrumentos, pues el Patrón estaba incursionando en la laudería. Ellos lo narran en los siguientes pasajes de sus historias de vida:

> don Cirilo decía "yo ya no quiero andar tocando". Nosotros regresamos muy contentos a la Casa de la Cultura para entregar el diploma que nos habían dado en Santiago, y ni siquiera nos pelaron. […] No nos querían prestar las jaranas, ni nada […].[1]
>
> Estábamos en rebeldía, ya nos habíamos independizado de la Casa de la Cultura. ¿Por qué? Porque don Cirilo tenía sus ideas que ya no coincidían con las de los adolescentes. Él estaba absorbido por el *son* jarocho comercial y tal. Y nosotros crecimos con ese rollo, pero cuando descubrimos todo lo que llevaba lo tradicional nos encantó.[2]
>
> Pero don Cirilo se comenzó a molestar, decía que nosotros nos estábamos yendo por nuestro lado y después ya no nos quería afinar las jaranas. Eso también fue un envión, pues imagínate Mariana, íbamos a que nos afinara la jarana para ir a un encuentro a Santiago. Se las llevábamos y nos las afinaba, nos las llevábamos abrazadas para que no se desafinaran. Y cuando fui me dijo:
> -¡No! ¡A la *chingada*! Ya no te voy a afinar nada- imagínate, se

[1] *Ibididem*

[2] Op. Cit. Rodríguez Domínguez.

> nos cayó el mundo.[3]
>
> Don Cirilio odia el marimbol, lo odia así de plano, igual odia la leona. Por eso cuando hay una presentación y va don Cirilo, mejor yo no voy. Porque luego, si don Cirilo me dice algo feo, me siento mal. Por eso si llego a tocar el marimbol y está él, yo no me proyecto mucho.[4]

Estos acontecimientos fueron el parteaguas para la incorporación al grupo *Estanzuela* de la leona y el marimbol como parte de su dotación instrumental. Que a la postre resultarían ser instrumentos fundamentales para su sonoridad.

Hasta antes de *Estanzuela*, en Tlacotalpan no se tocaban estos instrumentos de sonidos graves, pues la dotación del *son* estaba compuesta por requinto, jarana, arpa y pandero. "[…] el marimbol, supuestamente, no es instrumento de aquí de Tlacotalpan. Según nada más son el requinto, la jarana, el arpa y el pandero".[5]

La *leona* ya pertenecía a la dotación de otras subregiones de Sotavento, como se mencionó en el *Capítulo 3. El son jarocho y el fandango*. La *leona* s un instrumento de frecuencias bajas que cumple la función de un bajo dentro del *son*, como se puede observar en las siguientes transcripciones.

---

[3] Entrevista etnográfica a Julio César Corro Lara "el Patrón", Tlacotalpan, Veracruz, septiembre de 2015.

[4] Op. Cit. Aguirre.

[5] *Ibididem*
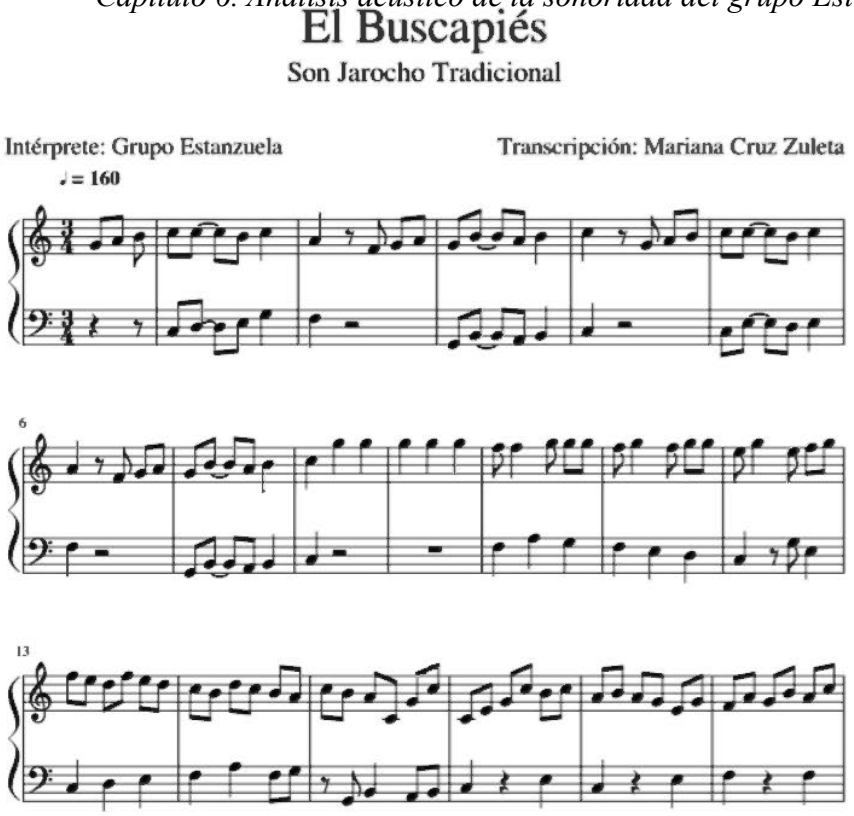


Figura 6.1 Fragmento de transcripción: *El Buscapiés.*
Transcripción: Mariana Cruz Zuleta
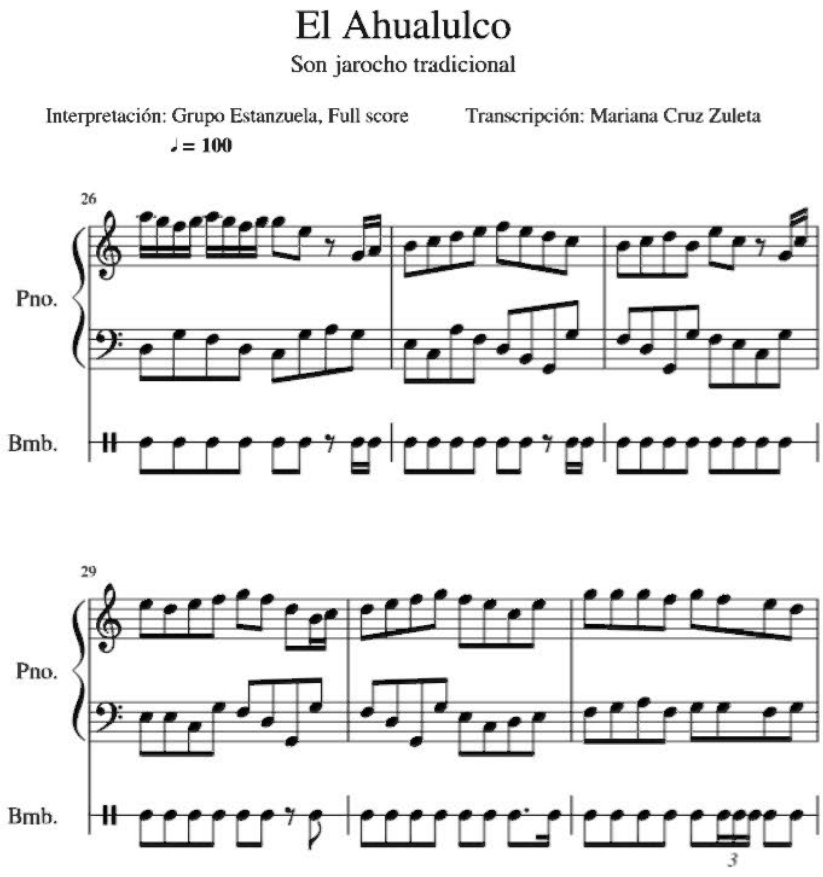


Figura 6.2 Fragmento de transcripción: *El Ahualulco*
Transcripción: Mariana Cruz Zuleta

Las frecuencias que alcanza la leona ejecutada por Fallo, se encuentran entre C3 y C4. Este instrumento musical se ejecuta como bajo percutiendo las cuerdas con un plectro. Como se mencionó con anterioridad, este instrumento tiene su arraigo en la cultura expresiva jarocha, de ahí su nombre.

Por otra parte el marimbol, es un caso singular, pues hace su aparición en la dotación instrumental recién en los años 90' del siglo pasado. A diferencia de otros instrumentos musicales, el marimbol llegó para quedarse. El piano, el contrabajo, el acordeón, algunos alientos y otras percusiones han pasado furtivamente por el *son* jarocho, algunas veces celebrados y otras no tanto.

Es posible, me atrevo a decir, que sus características acústicas y su función rítmica en la música sean los elementos que provocaron la introducción del marimbol a la dotación instrumental del *son* jarocho. Y para el caso de *Estanzuela*, una de las razones fue que siguieron el ejemplo de Octavio Rebolledo, a quién escucharon en el disco de *Son de Madera* ejecutar este instrumento.[6]

> Un día llegué an'ca Cristóbal y estaban escuchando el disco verde de *Son de Madera*. Escuché un instrumento que no había oído antes y le pregunté a Julio ¿qué instrumento es ese? y él me dijo "un marimbol, lo toca Octavio Rebolledo". Después Julio le compró un marimbol a Francisco García Ranz y no había quién lo tocara, así que comencé a tocarlo yo, no tanto por gusto sino por necesidad.[7]

Octavio Rebolledo,[8] Leopoldo Novoa,[9] Francisco García Ranz,[10] Irene Vázquez,[11] J.

---

[6] Gutiérrez Hernández, Ramón. *Son de Madera* [CD]. México: URTEX, 1997.

[7] Op. Cit. Aguirre.

[8] Rebolledo Kloques, Octavio. *El marimbol, orígenes y presencia en México y el mundo.* México: UV, 2005.

[9] Novoa, Leopoldo. *Marimbol y la cultura del Caribe*, Gallo Studio Productions, en (http://www.youtube.com/watch?v=xihbGJReGqY ;acceso: 23 de febrero de 2014)

[10] García Ranz, Francisco. El Marimbol. En *Son del Sur 5*. Jáltipan: s/e, 1997 pp. 42-49
_____. El Marimbol. En *Son del Sur 4*. Jáltipan: s/e, 1997 pp. 48-59
_____. El Marimbol. En *Son del Sur 3*. Jáltipan: s/e, 1996 pp. 20-23

[11] Vázquez, Irene. El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México. En *Boletín INAH* Nº 31, julio-septiembre. México: INAH, 1980 pp.30-53

H. Kwebena Nketia,[12] Fernando Ortíz[13] y Arturo Chamorro[14] coinciden en que el marimbol tiene sus orígenes en la inmensa variedad de tamaños y formas de *sanzas* africanas utilizadas en diversos actos performativos de diversión, ocio, religiosos o sagrados que involucran a toda la comunidad, como lo refiere Nketia[15] quién propone clasificar a las *sanzas* o *mbiras* y *xilófonos* o *balanfones* dentro del grupo de idiófonos afinables, debido a que es posible modificar su afinación, con sólo mover los flejes y/o las teclas, característicos de la música del África Bantú.[16]

El marimbol llega a América y adquiere mayores dimensiones, ya que primero se adapta para incorporase a la dotación instrumental de varios ritmos caribeños como el *son* montuno, el changüí, el danzón y cultos tradicionales afroamericanos en Cuba y el Caribe insular. De esta región llega este instrumento a la ciudad de Veracruz, se tiene registro de que fue en el transcurso de la mitad del siglo pasado junto con la música caribeña insular y músicos cubanos del grupo *Marianao.*

> Esta agrupación cubana fue fundada en el año 1924 y ya había realizado dos giras a Estados Unidos antes de viajar a México. Llegó por barco desde La Habana al puerto de Veracruz el día 7 de marzo de 1928, y estaba formado por ocho integrantes: siete músicos (guitarra, tres, bongó, maracas, timbales*,* trompeta y marímbula*)* y un bailarín.[17]

El Puerto de Veracruz recibe con los brazos abiertos las músicas que llegaron de Cuba y tal y como lo mencionan los investigadores Merry MacMaster[18] y Bernardo García

---

[12] Nketia, J. H. Kwebena. *The music of Africa.* New York: W. W. Norton, 1974.

[13] Ortiz, Feranando. *Los instrumentos de música afrocubana: La marímbula*. Cuba: Letras Cubanas, 1995.

[14] Chamorro, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: COLMICH, 1984

[15] Op. Cit. Nketia, pp. 76-84

[16] Op. Cit. Chamorro, p.42

[17] MacMaster, Merry. *Recuerdos del son.* México: CONACULTA, 1995 p.20

[18] Op. Cit. p. 27

Díaz[19] los músicos veracruzanos aprenden y se apropian de estos ritmos caribeños durante el siglo XX. Al correr del siglo, aquellos músicos que ejecutaban otro tipo de músicas como danzones y *son* montuno, dejaron de utilizar el marimbol y adoptaron el contrabajo por ser un instrumento cromático que les ofrecía una coloración tímbrica con mayor rango de frecuencias y armónicos, lo cual les brindaba nuevas posibilidades para su música. Por ejemplo, el contrabajo permite cambiar el tono de la escala que se ejecuta la música ya sea en modo mayor o menor, sin tener que modificar la afinación.

Es posible decir que el sonido del marimbol ya estaba en la memoria de los jarochos sotaventinos, aunque haya sido relegado de otros ritmos quedaron grabaciones, fotografías y el testimonio de abuelos y padres para preservar esa memoria auditiva.

> Luego Pepe, un señor que ya falleció, trabajaba en la refresquería de la esquina donde hacíamos los fandangos, él nos platicaba, cuando llevamos el marimbol que su papá lo tocaba y lo describía como un instrumento rectangular, no como el que llevábamos que tenía flejes. Allá por los años sesenta su papá tocaba el marimbol con Memo Salamanca, hermano del Güero Salamanca, estoy hablando de que hace 60 años andaba ese marimbol en Tlacotalpan y tocaban danzones con él y bailes de salón o algo así. Y este Güero Salamanca, en cuanto vio el marimbol se acopló con él, se sentó y enseguida acompañó unos *sones* montunos. Entonces realmente sí había ahí, un asunto de memoria del marimbol aquí en Tlaco, con el Güero Salamanca.[20]

El marimbol quedó en el olvido alrededor de cincuenta años, pues se dejó de tocar por las danzoneras y grupos de *son* montuno. Pero García Ranz, Novoa y Rebolledo volvieron a ejecutar este instrumento al darse cuenta que funcionaba y que su sonoridad gustaba en el *son* jarocho. Rebolledo narra, en su magistral obra *El marimbol, orígenes y presencia en México,* la siguiente anécdota:

---

[19] García Díaz, Bernardo. El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana. En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Ricardo Pérez Montfort *et al* (coords.), México: Casa Chata, 2011 pp. 247-267.

[20] Op. Cit. Vázquez.

> Hace algunos años, cuando nos encontrábamos tocando el marimbol en un fandango en el Hato [Veracruz], comunidad campesina de la familia Utrera, cuyo patriarca -don Esteban, un octogenario músico que ha sido maestro y soporte principal de la tradición en su región-, nos pidió que nos acercáramos a tocar junto a él, invitación que en este medio significa una deferencia especial y un honor para quien la recibe. Al confesarle nuestra aprehensión de aproximarnos a la *tarima* por no querer, involuntariamente, invadir con este instrumento extraño un espacio casi sagrado para estos músicos, él nos interrumpió súbitamente para advertirnos: "tú no te preocupes por nada; yo te aseguro que el instrumento que tú tocas va con la música que yo hago", dándonos a entender que los sonidos de aquel exótico maletón le eran conocidos -aunque nunca los hubiera oído- y que en ningún sentido podría considerárseles ajenos a la tradición. [21]

Guillermo Bonfil refiere que "la lucha encaminada a recoger los elementos culturales propios" tiende "en algunos casos [a que] la comunidad adquiera la capacidad de producir, reproducir o mantener los elementos culturales de los que se apropió".[22] En el caso de esta expresión musical que es el *son* jarocho, el incorporar el marimbol a la dotación instrumental hace ver que hay un cambio en la significación que nuevas generaciones le otorgan a este instrumento. Es decir, las generaciones anteriores lo relegaron de su música probablemente por su rusticidad y porque ya no les era útil. Pero una nueva generación, lo conoce y lo reconoce: lo aprende a construir y a ejecutar y lo incorpora a su expresión musical, lo hace suyo, lo convierte en patrimonio dentro de una cultura expresiva campesina, como lo refiere Rebolledo en su relato y como lo ha hecho *Estanzuela.*

Es posible que la incorporación del marimbol al *son* jarocho de manera tan familiar se deba en primer lugar, a que ya formaba parte de la memoria colectiva de los músicos de esta tradición, pues estaban ahí las grabaciones de grupos que ejecutaban el marimbol, aunque fuese en otras expresiones musicales. Además se habían conservado fotografías, documentos y anécdotas que consignaban la presencia

---

[21] Op. Cit. Rebolledo p.16

[22] Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo una civilización negada*. México: Random Hause Mondadori, 2009 p.197

de este exótico instrumento. El marimbol se incorporaba pues a una música de origen campesino, como lo fueron los ritmos que vinieron de Cuba. El instrumento era novedoso para el *son* jarocho sobre todo por su sonoridad, pero no era del todo desconocido. Como lo refieren las anécdotas anteriores. Cabe mencionar que don Esteban Utrera representa a todos aquellos quienes se vuelven guardianes de esta rica tradición oral en el campo sotaventino. La memoria colectiva se compone de referentes culturales que forman parte de nuestra historia y que permanecen como parte de nuestra idiosincrasia. La imagen, el sonido y lo que se cuenta del marimbol son referentes que quedaron en la memoria colectiva y allí están, como parte de nuestro bagaje cultural, aunque en algún momento haya sido relegado.

Uno de los primeros grupos musicales que realizan su performance con este instrumento musical es *Son de Madera*. En Tlacotalpan, *Estanzuela* es la primera agrupación que logra incorporar ese sonido, ese instrumento a su performance. El *marimbol* es un idiófono diatónico que se compone de nueve flejes.

> [Los marimboles] son de laminado, madera pegada, compacta porque es difícil encontrar un marimbol así de grande y además es muy pesa'o. De largo mide como 70cm y de altura 47cm y de ancho mide 23cm. ¡Imagínate! Difícil es encontrar un tablón así. Pero fíjate, sí he ido cambiando las medidas, es para ir experimentando, hacerlo más delgado o más grueso, o sea nunca hago un marimbol igual. Tengo la base, las medidas, pero las voy adaptando.[23]

A cada fleje le corresponde una nota de la escala natural, los dos flejes restantes comúnmente se afinan: uno como tónica octavada y el otro como segundo grado octavado o a la elección del músico que lo ejecuta.

Actualmente la mayoría de los *sones* ejecutados por *Estanzuela*, en modo mayor, son en escala de *DO* natural y en algunas ocasiones en *SOL*; de manera que para completar la escala diatónica de *SOL*, sólo basta con subir medio tono el *Fa*. Sin

[23] Entrevista etnográfica a José fidencio Aguirre Fierro "Colocho", Tlacotalpan, Veracruz, abril 2014, duración 2:00:00 hrs.

embargo, Colocho no cambia su afinación ni siquiera para tocar en otro tono, siempre toca en *DO Mayor*, de manera que es posible decir que se escucha una disonancia:[24]

> Con mi marimbol, puedo tocar todos los tonos mayores y menores porque sólo cambio los acordes. Por ejemplo, para tocar en *SOL* sólo hago el acorde de *SOL SI RE* porque el marimbol va por acordes. Aunque en la jarana hacen el acorde de RE con séptima, en el marimbol se hace sin séptima. […] Es que ellos hacían una variación en la jarana que yo no podía hacer en el marimbol como lo afino yo. Pero con *Estanzuela* no tengo problemas. Por ejemplo, cuando ellos tocan en menor, yo toco los mismos acordes pero en Mayor, y no se escucha mal.[25]

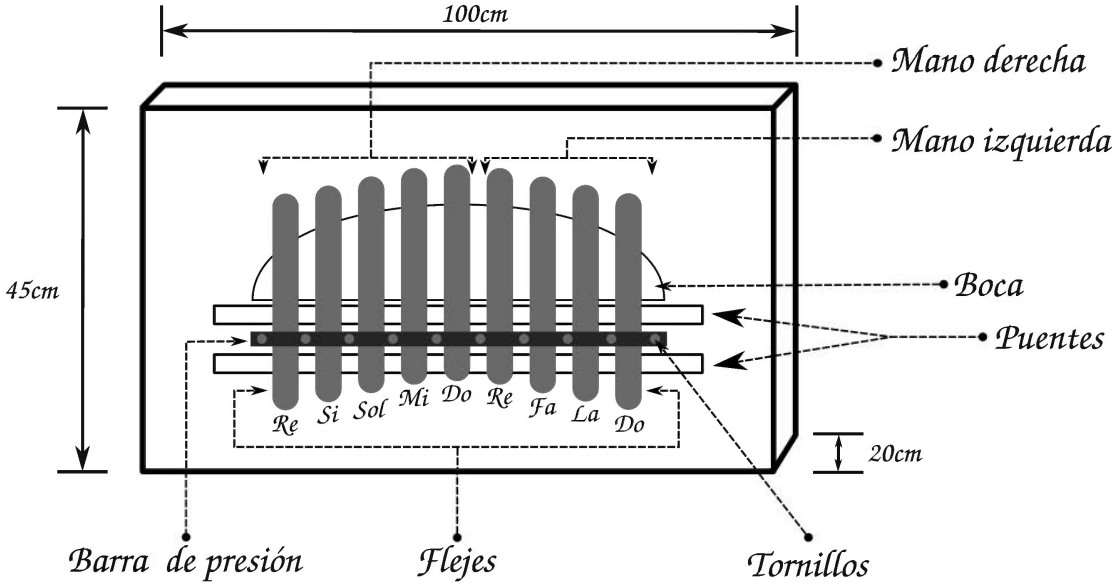


Figura 6.3 Esquema del Marimbol.

[24] La consonancia (concordancia) es la cualidad inherente en un intervalo a acorde que en un contexto tonal o modal tradicional parece satisfactoriamente complete y estable en sí mismo. […] Lo opuesto a la consonancia es la disonancia (discordancia): la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que en un contexto tonal o modal tradicional involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea una expectativa de resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto, como cuando la séptima en un acorde de séptima dominante (en *Do* mayor, el *FA* que es disonante con el *SOL*) se mueve hacia una nota al interior de la triada mayor consonante de la tónica (*MI*, en el caso de *DO* mayor). El término es ambiguo al grado de que un acorde que se sostiene para pedir su resolución en la consonancia, la séptima disminuida (por ejemplo *RE, FA,LA^{b,} SI*), no es estructuralmente disonante, puesto que no tiene notas a distancia de una segunda mayor o menor.
Latham, Alison. (coord) *Diccionario Oxford de la Música. Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE, 2008. pp. 362-363

[25] *Ibididem*

El marimbol ha sido adoptado por *Estanzuela* como un reencuentro con el pasado, o una reivindicación del instrumento, por el contrario otros instrumentos que no han corrido la misma suerte, se podría decir que son vistos como parte de una fusión o un préstamo temporal. El testimonio de Juan Varela refiere:

> Bueno, lo que pasa es que el contrabajo, tú sabes, fue una adaptación que se le hizo al *son* jarocho. No es original. Y bueno, ya investigando, preguntado por aquí, por allá, pues el marimbol se utilizaba en Tlacotalpan hace muchos años. Inclusive hay gente que dice: -Mi abuelo tenía un aparato de esos, o mi bisabuelo tocaba esa "madre". No era como si estuviéramos inventado algo, sino estábamos regresando el marimbol a Tlacotalpan. [26]

En otro orden de ideas, el testimonio de Fallo alude a la incorporación del marimbol debido a su sonoridad:

> [Hablando sobre el sonido del marimbol, la profundidad], ese sonido que tiene que llena la música. Nosotros tocábamos lo que hay aquí en Tlaco: jarana, requinto y pandero. Pero pues no teníamos ningún bajo. Y el marimbol pues da un sonido muy bonito a la música, como que le da, no sé cómo llamarlo, armonía, no sé, pero es sonido profundo que llena y que suena muy bien.[27]

Lo anterior da cuenta de que su sonoridad no es por completo ajena a esta expresión musical comunitaria, además a los ejecutantes de *Estanzuela* les gusta cómo combina con los demás instrumentos, como lo refiere Fallo:

> Lo que me gusta es como ese sonido, no sé como ese espectro que se queda en la música cuando se tocan los flejes. No sé, ese sonido, pues me gusta mucho, se oye muy bien, es como un sonido profundo que llena, que llena todo. Además creo que queda muy bien con las jaranas, no sé, lo noto mucho al entrar, cuando comienza a tocar el marimbol y se queda ese espectro, me gusta. Me gusta mucho. Pero no para tocar, para tocar prefiero la leona, que es a mí lo que me gusta. O sea, me gusta el

[26] Entrevista a Juan Manuel Rodríguez Domínguez "el Gordo" o "Juan Varela" septiembre de 2014. Duración aproximada 30 min, Veracruz, Veracruz.

[27] Entrevista a Rafael de Jesús Vázquez Marcelo, septiembre de 2014. Duración aproximada 30 min, Veracruz, Veracruz.

sonido del marimbol, pero no para tocarlo.[28]

En las imágenes que se muestran a continuación es posible observar dos espectrogramas, el primero es del sonido del marimbol de un fragmento del *son El Ahualulco*, el segundo es un fragmento de sonido de la instrumentación completa de *Estanzuela*. En ambas imágenes, las frecuencias más graves corresponden al sonido del marimbol. Es importante hacer notar que los armónicos más altos son los que se producen gracias a la forma de ejecución de Colocho, que al pulsar el fleje provoca que éste vibre y se escuche el sonido metálico de los flejes.

[28] *Ibididem*

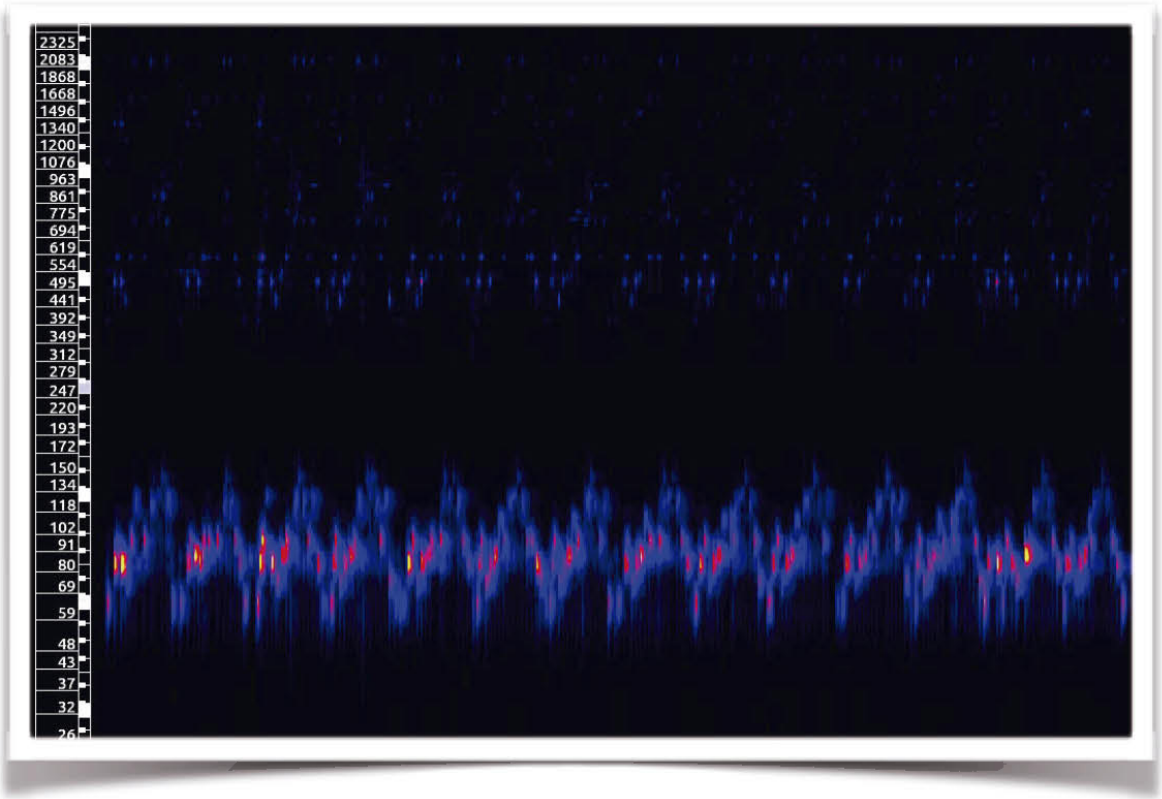


Figura 6.4 Espectrograma del sonido del marimbol, fragmento de *El Ahualulco.*
Ejecución: José Fidencio Aguirre Fierro "Colocho" Fuente: Gustavo Maldonado y Mariana Cruz Zuleta.

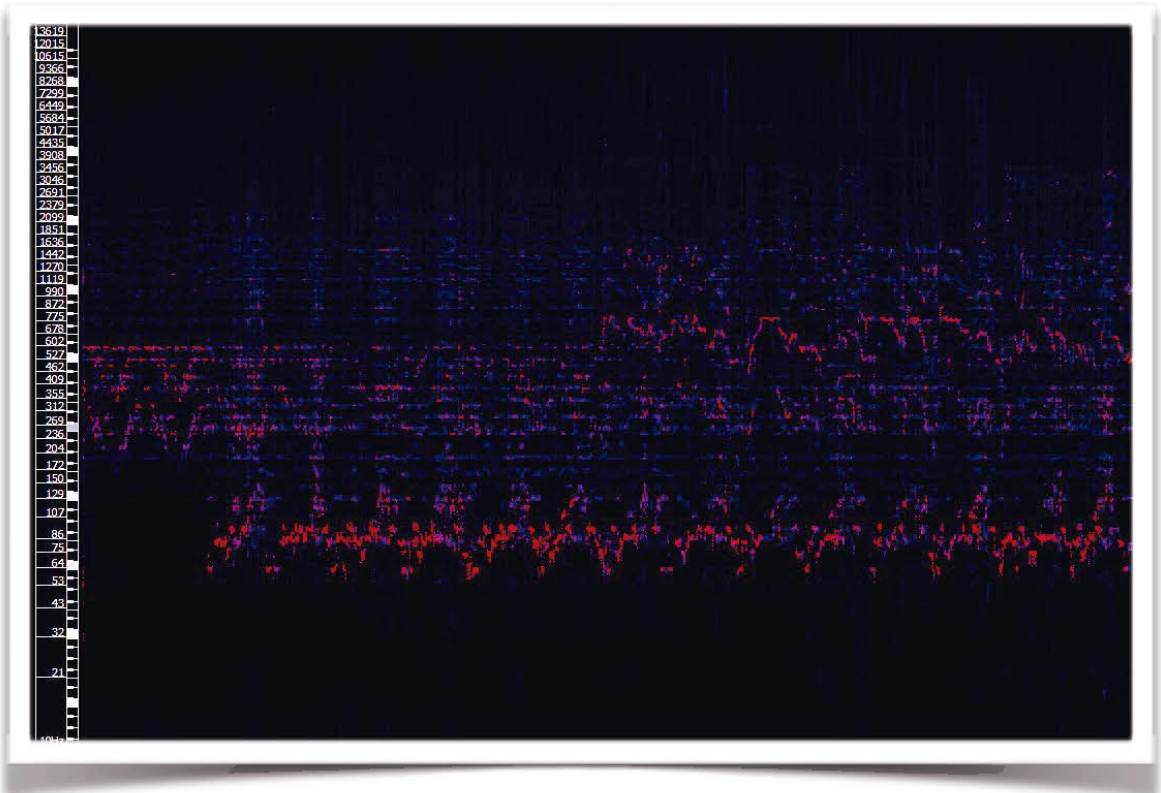


Figura 6.5 Espectrograma del sonido de *Estanzuela*, fragmento de *El Ahualulco.*
Ejecución: *Grupo Estanzuela* Fuente: Mariana Cruz Zuleta y Gustavo Maldonado.

Se utilizó para realizar esta gráfica el programa Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files.

Colocho, relata su experiencia en la construcción y ejecución del marimbol. Destacando que el material con el que se hacen los flejes debe ser lo suficientemente flexible para vibrar y permitir que el sonido se expanda en este rango de frecuencias.[29]

> Mi hermano me mandaba el material desde Estados Unidos, y ahorita le perdí la huella […] Entonces ahorita es bastante difícil conseguirlo (el material] porque aquí en México no hay. El metal debe ser así de que cuando tú lo jales el fleje vibre ¡Puuummm!. Y los que Julio está haciendo ahorita nada más hacen ¡Tun! y no vibran. Entonces ese sonido muerto no sirve. […] A mí en lo particular me gustan los instrumentos sonoros. Creo que así es como he ido experimentado, porque como sé un poco de herrería, cuando no me gusta un sonido, vuelvo a cortar los flejes y así voy experimentando.[30]

La imagen que se muestra a continuación es una gráfica de la forma de onda del marimbol donde se observa claramente cómo el espectro al que se refiere Fallo, es un sonido difuso del bajo o *bass fuzzy buzzer* producido por el marimbol. Aquí es posible observar que la nota que ha sido emitida sigue sonando mientras otras son pulsadas. Lo anterior provoca que los armónicos se sumen y se siguen escuchando, lo que da el efecto *bass fuzzy buzzer*. El sonido que se analizó es un fragmento breve de *El Ahualulco.* En la imagen las barras ubicadas debajo de la forma de onda, indican el momento en que son pulsadas y la duración de cada nota. El rango de frecuencias del marimbol (65.4064 Hz a los 146.832 Hz) es mucho más bajo que el de los demás instrumentos musicales de la dotación instrumental, una octava más abajo que la leona.

---

[29] El marimbol tiene una octava completa y una nota más octavada. Cada una de esta notas tiene una frecuencia fundamental que producen varios armónicos. El rango de frecuencias se refiere solo a las notas fundamentales que van de 65.4064 Hz a 146.832 Hz. Es decir, del C2 al D3.

[30] Op. Cit. Aguirre.

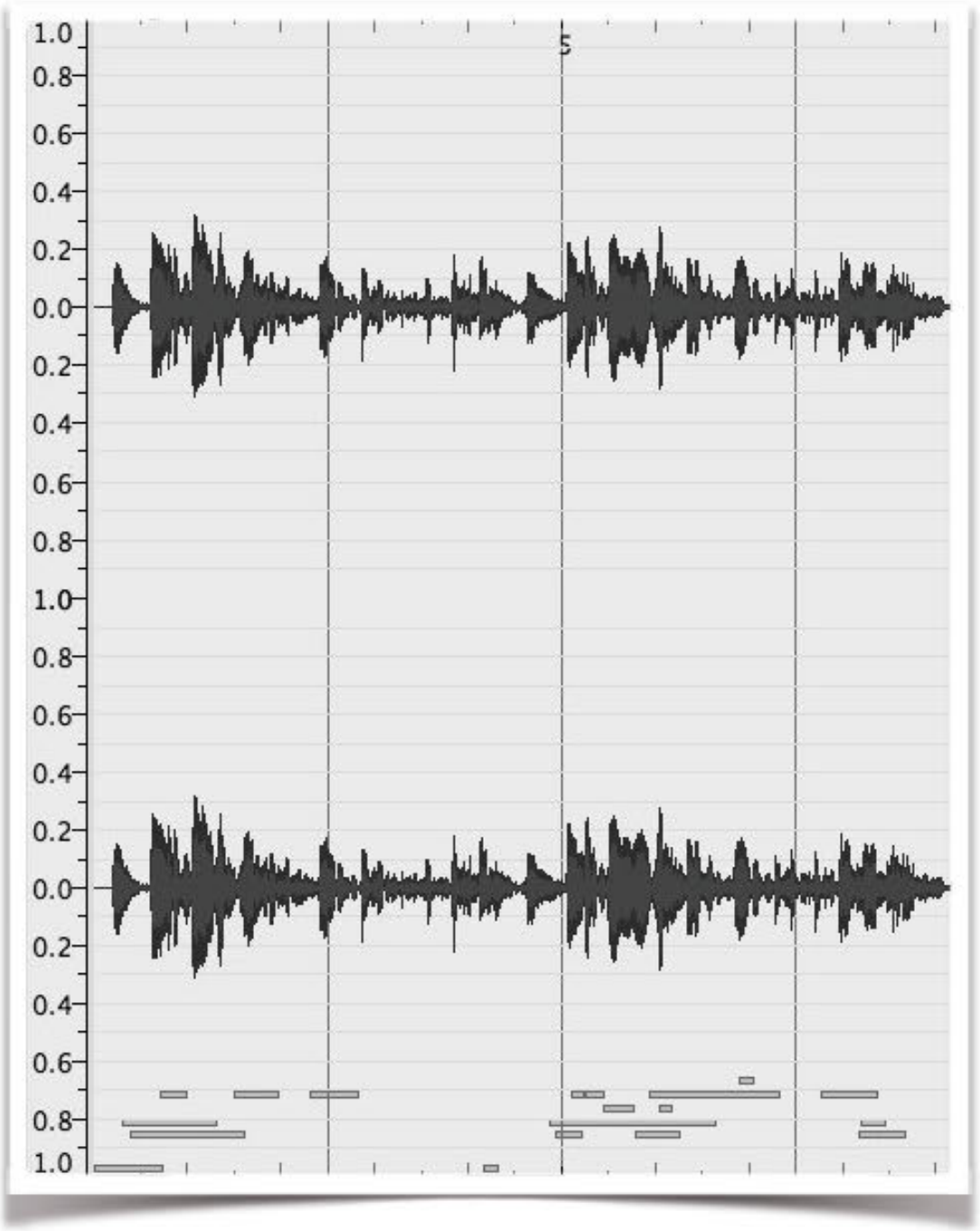


Figura 6.6 Forma de onda del *marimbol*, duración y tonos de las notas.
Ejecución: José Fidencio Aguirre Fierro.

Se utilizó para realizar esta gráfica el programa Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files.

La siguiente imagen es una gráfica de la forma de onda de la leona, ejecutada por Fallo. El segmento de música analizada pertenece al mismo *son* y la misma grabación que el anterior. Cuando se pulsa una nota con el plectro, algunas veces, la cuerda sigue vibrando, sin embargo, el color tímbrico del sonido es diferente al del marimbol. El ataque también es distinto y es una de las características más importantes de la forma de onda envolvente que es lo que caracteriza el color tímbrico y la huella armónica del sonido de *Estanzuela*.[31] La leona produce un sonido más dulce porque las cuerdas son más gruesas y menos tensas que las de otros cordófonos, utilizados dentro de la dotación instrumental de esta música. La caja de resonancia y la boca de la leona son de dimensiones más pequeñas que las del *marimbol*, es por esta razón que el efecto *bass fuzzy buzzer* es más delicado y menos evidente en el caso de la leona y, más evidente y menos delicado en el caso del marimbol.

[31] En términos del timbre de un sonido, el ataque es la característica más importante de la forma de onda envolvente.[…] El ejemplo más claro de esto se da en la música, en dónde existen distintas calidades de ataque por ejemplo: el *staccato*, o golpeado, y el *legato* o ligado; es decir, duro y suave. Tímbricamente el resultado es un sonido mas brillante, más vivo, mas agresivo, en el primer caso; y en el otro un sonido más dulce, menos agresivo.
Larson, Samuel. ¿Qué es el sonido?. En *Pensar el sonido una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: CUEC/ UNAM, 2010, p.46

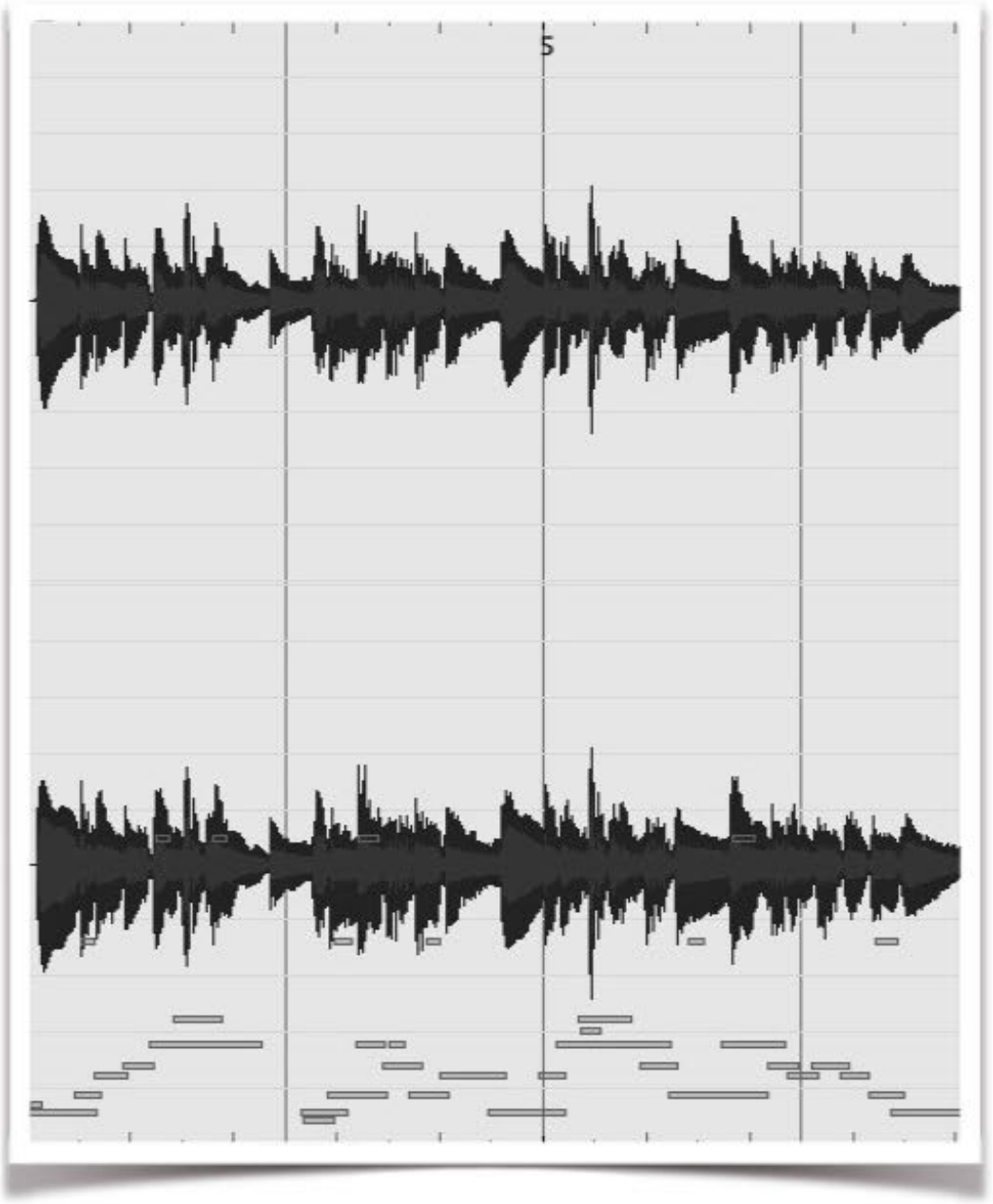


Figura 6.7 Forma de onda de la leona, duración y tonos de las notas.
Ejecución: Rafael de Jesús Vázquez Marcelo
Fuente: Mariana Cruz Zuleta y Gustavo Maldonado.

Se utilizó para realizar esta gráfica el programa Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files.

Ambos bajos se complementan muy bien y además sendos instrumentos pareciera que están construidos o diseñados para tocarse en espacios al aire libre, ya que el sonido bajo de estos instrumentos se escucha siempre a lo lejos. Las ondas más graves tienen una longitud de onda mayor debido a que su frecuencia es más baja, lo que da como resultado que pueden evitar o más bien sobrepasar obstáculos, por lo tanto su sonido es perceptible aún si uno se encuentra a una distancia más o menos lejana de donde se emite el sonido.

Ahora se mostrará una imagen de la forma de onda de ambos instrumentos ejecutados al mismo tiempo, se puede observar que en conjunto alcanzan un rango sonoro mayor y además el efecto acústico *bass fuzzy buzzer* es mucho más evidente. Sin embargo, al escuchar el audio[32] del que se tomaron estos segmentos de música, el sonido metálico de los flejes del marimbol es notorio y enriquece la música. Por otra parte, es preciso mencionar que los armónicos que más tiempo perduran pertenecen al instrumento más grave, es decir, al marimbol. Cabe recordar que el marimbol es un instrumento diatónico y la leona es cromática, al escuchar el audio de donde fueron tomados estos fragmentos que se analizan es notable el ingenio rítmico y melódico de Fallo y Colocho al ejecutar los bajos.

En el *son* jarocho la rítmica es aditiva, lo que refleja un rasgo compartido con la

[32] Anexo CD Registro de Audio en Estudio *Track* 12-*El Ahualulco*

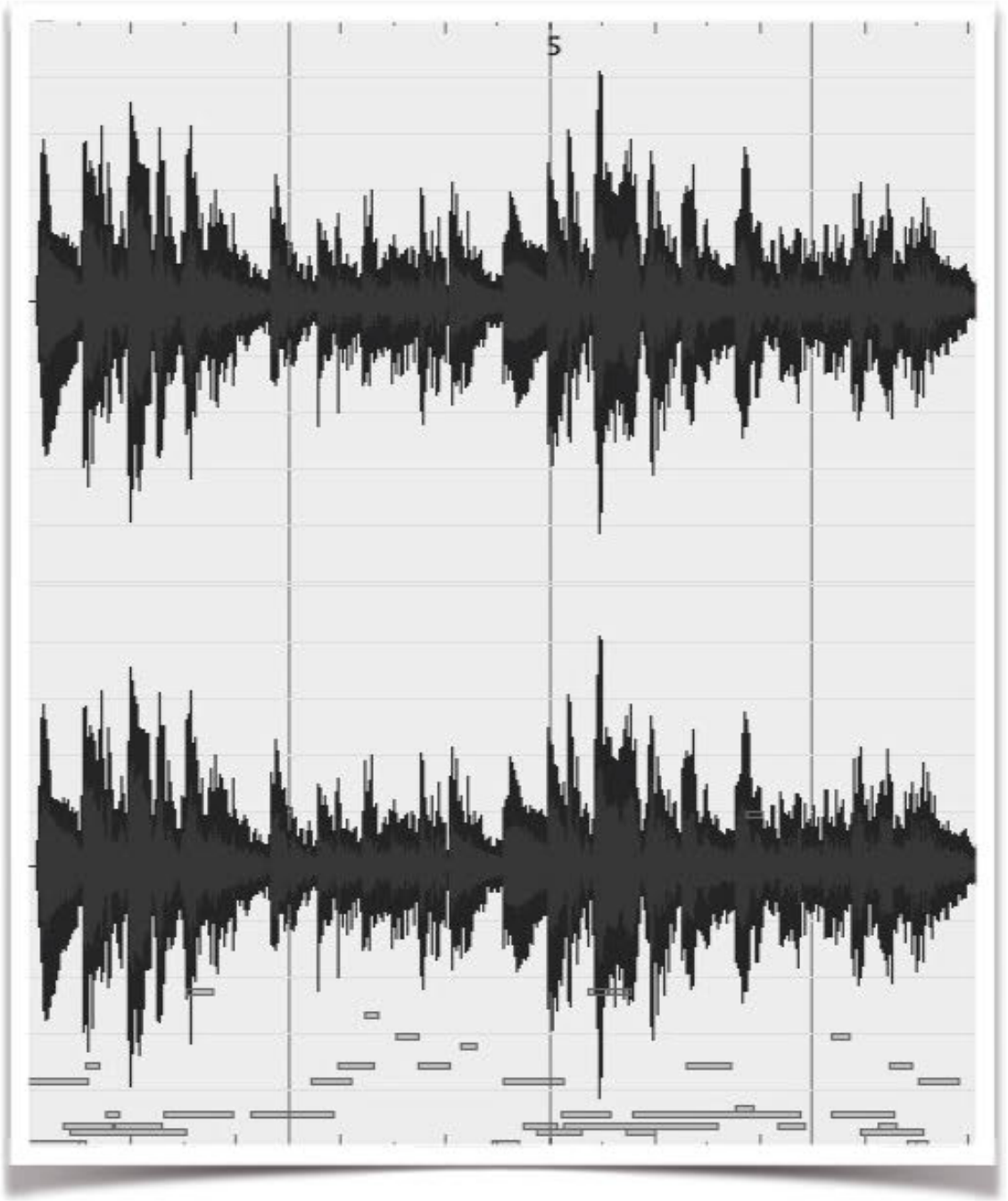


Figura 5. Forma de onda de la leona y el marimbol , duración y tonos de las notas.
Ejecución: Rafael Vázquez Marcelo y José Fidencio Aguirrie Fierro
Fuente: Mariana Cruz Zuleta y Gustavo Maldonado.

música del África Occidental, de donde proviene el marimbol. Probablemente también la incorporación del marimbol a *Estanzuela* (y su aceptación por parte de la comunidad de músicos en las diferentes regiones o subregiones del Sotavento) se deba en primer lugar a su función dentro de la música. *Estanzuela* ha logrado un

Se utilizó para realizar esta gráfica el programa Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files.

sonido con un *bass fuzzy buzzer* evidente y característico. Este sonido lo distingue de otras agrupaciones y se debe tanto a la metamusicalidad o entendimiento musical de los integrantes del grupo como a la forma de ejecución particular y destacable de sus integrantes. Es decir, se debe a todo el conjunto, a las voces características, a la forma de ejecución de los instrumentos.

En la manera de ejecución del *son*, *Estanzuela* va fusionando y agregando elementos estéticos, que se incorporan y se complementan, en una rítmica aditiva. En otras palabras, este tipo de rítmica puede ser cualquier elemento ornamental rítmico añadido a un patrón establecido. Esta africanidad se manifiesta también en la forma de ejecución de la dotación, por ejemplo: en los mánicos, tañidos y rasgueos, que se realizan de tal forma que recuerdan un conjunto o batería de tambores africanos sonando en una polirritmia a la que se le añaden otros idiófonos y membranófonos como el pandero hexagonal, la quijada de burro y la percusión de la tarima.

A los músicos ejecutantes de *Estanzuela* les gusta su color tímbrico que aportan a la sonoridad del grupo la leona y el marimbol, a esta razón estética se debe su incorporación. A la coloración tímbrica hay que sumar la riqueza musical que produce el efecto *bass fuzzy buzzer* que tanto le gusta a estos *soneros,* como lo atestiguan los testimonios de Fallo y Juan Varela. Se incorpora y combina muy bien con el ensamble percutivo del *son*. Es parte inalienable de su herencia afromestiza.

El *son* jarocho ejecutado por *Estanzuela* se distingue por su ensamble -su sonido y su instrumentación-, porque además logran imprimirle un sello particular con la huella tímbrica que se produce por la conjugación de los sonidos de la leona y el marimbol en conjunto con el requinto y la jarana, que al ser ejecutados de manera particular, gracias a su entorno social produce un sonido "fuerte", "cadencioso", "un *groove* especial", "un sonido fandanguero", "un sonido grave con mucha pegada", "un sonido tlacotalpeño". En un sondeo que realicé con la audiencia a quienes les gusta el grupo, se describe que lo que más gusta del mismo es su "sonido con *punch*",

"su sonido tradicional", "el *groove* del grupo", "su sonido tlacotalpeño".[33] La audiencia de *Estanzuela* está compuesta tanto por otro soneros sotaventinos como por amantes de este tipo de son mexicano (músicos de distintas formaciones, artistas de diferentes disciplinas y una grande cantidad de aficionados, la comunidad académica e intelectual) quienes poco a poco van mirando, documentando y analizando al son jarocho. En la memoria sonora de esta comunidad la sonoridad de *Estanzuela* denota un sonido profundo, con mucha rítmica que los caracteriza y les brinda su personalidad.

[33] Anexo Sondeo Audiencia Estanzuela.

Conclusiones

El análisis cultural
es intrínsecamente incompleto.
Y lo que es peor,
cuando más profundamente penetra,
más incompleto resulta.
Clifford Geertz

La descripción de la historia y la geografía donde habitan los integrantes del grupo *Estanzuela*, sirve para entender dónde se sitúa el paisaje que puebla sus recuerdos y los relatados por sus abuelos, sus padres, sus tíos, la memoria imaginada y vívida, la invención de su futuro y la percepción de su presente.

En los tiempos que corren y desde su adolescencia, Julio Corro, Juan Varela, Fallo Vázquez, Cristóbal Torres y José Fidencio Aguirre, se asumen en relación a la música -el *son* jarocho- como *soneros*, como quienes tienen a su cargo hacer la música de su pueblo y el fandango.

Los *soneros* de Estanzuela viven y recrean en el fandango un mundo cargado de referentes hacia la vida campirana, vaquera y sotaventina que ellos conocen, anhelan y quieren. Para ninguno de ellos el campo les significa algo ajeno, desconocido o mítico, pues lo han vivido desde niños y en ese entorno está el origen de sus familias, la historia local de Tlacotalpan, la historia de sus abuelos y sus antepasados.

Y en esta historia un componente insoslayable y estructurador ha sido el *son* jarocho y el fandango. Sin embargo, el *son* que le ha tocado vivir a los integrantes de *Estanzuela*, ha sido una expresión sonora, una práctica musical que adquirió impulso, promoción y recuperación, de su forma de interpretación tradicional, durante los últimos 35 o 40 años.

Esta práctica musical se reconfiguró a partir de la conjunción de varios hechos importantes y claves: 1) el Concurso de *son* jarocho, transformado casi

de inmediato en el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, promovido por Graciela Ramírez y Felipe Oropeza con Radio Educación. 2) La conformación del grupo *Mono Blanco*, primero con la figura de Arcadio Hidalgo y más tarde bajo el liderazgo de Gilberto Gutiérrez. 3) *Mono Blanco* aportó un discurso inclinado hacia la promoción del *son* sotaventino a través del fandango, y encontró eco en las comunidades del sur de Veracruz y en grandes centros urbanos, particularmente entre la población joven. 4) Este discurso y acción de *Mono Blanco*, de promover como binomio indisoluble el fandango y el *son* jarocho, coincidía con la misión y objetivos de varias instituciones gubernamentales en el ámbito de la promoción y difusión de la cultura popular, y en particular el *son* jarocho.

Los integrantes de *Estanzuela* se desenvuelven, desde niños, en esta expresión musical a principios de los años 90' del siglo pasado. Lo aprenden en la *Casa de la Cultura Agustín Lara* en un determinado momento que les permite descubrir un mundo de posibilidades de expresión, de pensamiento, de imaginación y de desarrollo de sus talentos musicales. Andando el tiempo forman el grupo *Estanzuela* y con la inercia de querer descubrir y experimentar nuevas sonoridades incluyen en su dotación los bajos de la leona y el marimbol. Descubren así, el pasado de sus familias en el campo sotaventino y se vuelven referentes en la ejecución de sus instrumentos musicales.

Para los *soneros* de *Estanzuela* el *son* jarocho va más allá de una música tradicional o popular, es su medio de expresión, su forma de comunicarse con el entorno y con el mundo, es lo que les ha permitido socializar con su pueblo, es una forma de vida, una manera de ser jarochos, de ser humanos.

Gracias al *son*, han logrado establecer una convivencia muy significativa entre ellos y para ellos. El *son* los hermana y les ha permitido crear estos lazos fraternos en el despliegue de su performance. Además les permite

reconocerse en un mundo globalizado, para ellos el ser *soneros* es parte indisoluble de su personalidad, de su identidad.

Es esta región de Sotavento, la cuenca baja del Papaloapan, la isla de Tlacotalpan, los azuzales, los pantanos, los ranchos, este entorno ecológico lo que dota de significados, símbolos y referentes a la cultura expresiva de *Estanzuela*; lo cual les permite desarrollar su creatividad y por lo tanto su performance expresado en la sonoridad particular del grupo, la ejecución de sus instrumentos, sonidos instrumentales, la lírica -que expresa su cosmovisión, la historia, el paisaje y los mitos sotaventinos- y que les permite, sin tener que cantar, ejecutar algún instrumento o bailar, expresar su raigambre como *soneros*. Pues a través de la expresión oral, su conviviencia y su metamusicalidad, por ejemplo, remiten a la microhistoria de su terruño donde su creatividad se puede entender gracias a la presencia de su mundo expresivo, de sus bromas, de su *castre*, de su forma de ser. Esta expresión está irremediablemente asociada a una cultura expresiva cargada de símbolos, significados y referentes, metáforas que reproducen sin tener que realizar su performance sonoro. Es decir, ellos son *soneros* de *Estanzuela* como son los padres de sus hijos.

Estos *soneros insiders* han logrado sobrevivir en una ciudad sotaventina (Tlacotalpan) que sigue muy cercana a su entorno rural y campesino, están insertos en un mundo global y a la vez rural, campirano. Por ejemplo, en el caso de la venta de instrumentos, han logrado establecer un mercado incluso internacional como Julio Corro que vende a Estados Unidos y Europa, pero también conservan como lo hace Colocho, una perspectiva social, quién impulsa y sostiene la venta y/o intercambio para los niños menos favorecidos de Tlacotalpan, sorteando a contracorriente los baches económicos gracias a sus proyectos emprendedores que le permiten además socializar con personas en el

ámbito local y nacional que le han tendido la mano por el objetivo que plantean sus proyectos. Otros se han ido, sin perder el arraigo, como Fallo, que no ha roto el vínculo con Tlacotalpan ni con las localidades que se encuentran entre el Río San Juan y el Río Papaloapan, a través de sus intervenciones y su trabajo institucional. Campirano, sigue inmerso en ese mundo rural haciéndose cargo, cada vez más, de su rancho. Juan Varela, va sorteando la vida a cargo de la empresa familiar, viajando constantemente, como moderno arriero, por los caminos del interior del Sotavento, lleva y trae dichos, versos, mitos y sentimientos.

En estas condiciones es que enfrentan o viven, la situación política y el intercambio socio-económico de su región y país. En este contexto realizan la producción y comercialización de sus bienes culturales (discos e instrumentos musicales). Todos estos factores intervienen en su cultura expresiva y su vida pueblerina; pero no han logrado modificar el sentido de pertenencia de estos *soneros* de *Estanzuela.*

La sonoridad de *Estanzuela* hace que hoy en día, se conviertan en referentes para las nuevas generaciones en el estilo de ejecución de sus instrumentos. Sin duda alguna, los *soneros* de *Estanzuela* han logrado imprimirle una característica y personalidad propias a la agrupación, lo cual permite distinguirse entre los demás, esta sonoridad propia les posibilita sobresalir en la ejecución del *son*. En este orden de ideas, es posible sugerir una analogía entre la región y el performance de los *soneros* de *Estanzuela*. Cuando se describió la región de Sotavento se hizo referencia a la propuesta del historiador Bernardo García Martínez[1], de atribuir a la experiencia histórica

[1] García Martínez, Bernardo. Regiones y paisajes de la geografía mexicana, en *Historia general de México*, Versión 2000, 25-91. México: COLMEX, 2008.

personalidad e individualidad que se refleja en las relaciones de identidades e intercambios originados en un espacio determinado.

En otras palabras, si el *son* jarocho para los *soneros* de *Estanzuela* les significa su cultura expresiva, es por esa razón que su performance tiene personalidad e individualidad, que les sirve de raigambre y les permite hacer un despliegue de comunicación creativa a través de la sonoridad de su *son* jarocho y su lírica llena de alusiones a la vida de pueblo sotaventino al que pertenecen y que refleja el origen de sus familias en un entorno rural mediado por la modernidad.

Estos son los *soneros* de *Estanzuela*, quienes gracias a sus personalidades e individualidades logran establecer un vínculo de identidad y enraizamiento con su pueblo, su música y su sonoridad. Este es el performance de *Estanzuela*, cabe decir, su performance es reflejo y construcción de comunidad.

Bibliografía

A

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Pobladores del Papaloapan: Biografía de una Hoya*. México: Casa Chata/ CIESAS, 2008.

_____.*La población negra de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____. Tlacotalpan: su génesis, significados y ubicación en el pantano, en *La palabra y el hombre*, Nº 79 (julio-septiembre), Xalapa: UV, 1991, p. 5-22.

_____. *La población negra de México*. México: FCE, 1972.

_____. Baile de negros. En *Revista de la universidad de México.* Vol. 25, nº 2. México: UNAM, 1970 pp. 2-5.

Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Sotavento/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

_____. *Tenoya, crónica de la revolución en Tlacotalpan*. México: UV, 1988

Alafita Méndez, Leopoldo. Notas para una historia social, Tlacotalpan en la era del liberalismo. En *Con el Sello de Agua, ensayos históricos sobre Tlacotalpan*, coord. Gema Lozano y Nathal, 155-195. México: IVEC/ INAH, 1991.

Alarcón Cedillo, Roberto y Alonso Lutteroth, Armida. *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y ofebrería*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

Alcántara Henze, Lilly. *Tarimas de tronco común. El son jarocho de veracruz y el son de artesa de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca como reminiscencias del fandango colonial caribeño.* México: CONACULTA, 2011.

B

Barfield, Thomas. *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI, 2010.

Barragán, Esteban. *Con un pie en el estribo. Formación y deslizamientos de las sociedades rancheras en la construcción del México moderno*. Zamora: COLMICH, 1997.

Bauman, Richard. *Story, preformance and event. Contextual studies of oral narrative*. Londres: Cambrige University Press, 1986.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. El huapango. En *Historia y Fandango. Textos sobre son y la cultura jarocha (1845-1946)*, Irene Vázquez (comp.), México: CONACULTA y Gobierno del Estado de Veracruz, 2012 pp.195-217

_____. Dos estudios sobre el son jarocho. En *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Antonio García de León. México: CONACULTA, 2006 pp. 270-280.

_____. La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano. En *Son del Sur* Nº4, Jáltipan: s/edit 1997, pp.9-21.

Bartók, Bela. *Escritos sobre música popular*. México: S. XXI, 2010.
Béhague, Gerard. *Performance Practice, Ethnomusicological perspectives,* USA, Greenwood Press, 1984.
Bermudo, Juan. *Declaraciõn de inftumentos muficales* [faccimil], Valladolid: Maxtor, 2009.
Blacking, John. *How to musical is man?*. Washington: University of Washington Press, 1974.
Blázquez Domínguez, Carmen. San Cristóbal de Tlacotalpan: Postrimerías coloniales en una región sotaventina (1760-1800). En *Con el Sello de Agua, ensayos históricos sobre Tlacotalpan*, coord. Gema Lozano y Nathal, México: IVEC/ INAH, 1991 pp.155-195.
Biart, Lucien. *La tierra caliente, escenas de la vida mexicana 1849-1862*. México: Jus, 1962.
Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo una civilización negada*. México: Random Hause Mondadori, 2009.

C

Camacho, Gonzalo. De la oratoria al fandango: a subversión del orden social. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución.* México: CONACULTA, 2011 pp.43-62.
_____. Culturas musicales del México profundo. En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano.* España: Akal, 2010 pp. 27-36.
Camastra, Caterina. También cultivo una flor. Don Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho. En *La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana* (enero-marzo), Veracruz: UV, 2005 pp. 37- 59.
Campos, Héctor Luis. *Acordes y antiguas afinaciones para jarana*. Santiago Tuxtla: Serigráfica Montero, 1999.
_____.Santiago Tuxtla. Los fandangos de invierno. En *Son del Su*r nº 2, (noviembre) Coatzacoalcos: Imprenta Trueba, 1996 pp.12-13
Campos, Rubén M. *El folklore literario de México. Investigación a cerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: SEP, 1929.
Cao Romero, Claudia. *Tablados y fandangos… algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho.* México: CONACULTA-SOTAVENTO, s/año de edición.
César, Juan N. *Tlacotalpam 1859*. México: Plus Ultra, 1996.
Corona Alcalde, Antonio. The popular music from Veracruz and the Survival of instrumental practices of the sapanish baroque. En *Ars Musica Denver.* Vol. 7, Spring Nº2. Denver: London College, 1995 pp.39-68
Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE, 1975.

CH

Chamorro Escalante, Jorge Arturo. El triunfo de Leco: un himno de la cultura

purhépecha. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, México: CONCACULTA, 2011 pp. 173-188

_____. *La cultura expresiva wixárika. Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. México: Universidad de Guadalajara, 2007.

_____. *Et al*. *Guía etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales.* México: UDG, 2003.

_____. *Los instrumentos de percusión en México*. México: COLMICH, 1984

D

De Caravalho, José Jorge. *La música de origen africano en Brasil*, México, Siglo XXI, 1997.

Delgado, Alfredo. El fandango como elemento identitario sotaventino durante la Revolución y luchas agrarias. En *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México: CONACULTA, 2011 pp.101-133

_____. *Acayucan cuna de la Revolución. Tomo I La Historia*, Acayucan: Grupo Editorial "Publicom", 2006.

_____. *Acayucan cuna de la Revolución. Tomo II Cultura y tradición oral*. Acayucan: Grupo Editorial "Publicom", 2006.

_____. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA, 2004

_____. La conformación de regiones en el Sotavento veracruzano: una aproximación histórica. En *El Sotavento veracruzano: procesos sociales y dinámicas territoriales*, Léonard, Éric y Vázquez Emilia (coord.), México: CIESAS, 2000 p.27-41.

_____. Semblanza histórica del son jarocho. En *Son del Sur Nº 8.* Jáltipan: s/edit, 2000 pp. 29-35

_____. El diablo y el fandango. En *Son del Sur Nº 4.* Jáltipan: s/edit, 1997 pp. 28-30

_____. Los negros del sur. En *Son del Sur Nº 1.* Jáltipan: s/edit, 1995 pp. 27-32

Diario Oficial de la Federación, Tomo DCCXLVII, Nº 13, México D.F. 17 de diciembre de 2015.

Latham, Alison. (coord) *Diccionario Oxford de la Música. Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE, 2008.

E

Evans(r). *Bomba de jarra y puyón. Manual del propietario*. México: Power Equipment S.A. de C.V, s/año edit., p.2

F

Fábregas, Andrés. *configuraciones regionales mexicanas, un plateamiento antropológico.* Tomo 1. México: Gobierno del Estado de Tabasco, 2010.

Filigrana, Diego. *Adecuación de instalaciones para vacas de ordeño*.

Colombia: Universidad del Valle, 2007.
Figueroa Hernández, Rafael. *La Jarana nivel 1*. México: s/edit, 2005.
Flores Dorantes, Felipe y Lorenza Flores García. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas*. México: INAH, 1981.
Flores Coto, César y Fautino Zavala García. Descripción de huevos y larvas de *Dormitator maculatus* (Bloch) de la Laguna de Alvarado, Veracruz. En *Anales del instituto de ciencias del mar y limnología.* UNAM, 1981.
Fóster Baqueiro, El huapango. En *Historia y Fandango. Textos sobre el son y la cultura jarocho [1845-1946].* Irene Vázquez (comp.), México: Editora Gobierno de Veracruz, 2012 pp.195-217

G

García Franco, Marco Darío. Génesis y evolución de las Casas de la Cultura en Veracruz. En *Vereda, andar en la cultura.* Nº 2 Mayo-Agosto 2014, Veracruz: IVEC, 2013 pp.37-43.
García Martínez, Bernardo. *Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento*. México: UV, 2016
_____. El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana. En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Ricardo Pérez Montfort *et al* (coords.), México: Casa Chata, 2011 pp. 247-267.
_____. *La regiones de México: breviario geográfico e histórico*. México: Colegio de México, 2008.
_____. Regiones y paisajes de la geografía mexicana, en *Historia general de México*, Versión 2000, 25-91. México: COLMEX, 2008.
García de León, Antonio. *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA, 2006.
_____.*Vientos bucaneros*. *Piratas, corsarios y filibusteros del Golfo de México*. México: Era, 2004
_____. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.
_____. Sones de la tierra. Las fuentes de la música popular tradicional mexicana. En *Perfil in memoriam de La Jornada*. Lunes 13 de Julio de 1998. pp. 3-8
_____.El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular. En *La Jornada Semanal,* Enero 12, 1992, p. 27-33
_____. La isla de los tres mundos. En *La jornada semanal* nº 98, 24 de Marzo de 1991
García Ranz, Francisco. *Arquitectura vernácula del Sotavento*. México: Sotavento, 2010.
_____. El Marimbol. En *Son del Sur 5*. Jáltipan: s/e, 1997 pp. 42-49

_____. El Marimbol. En *Son del Sur 4*. Jáltipan: s/e, 1997 pp. 48-59
_____. El Marimbol. En *Son del Sur 3*. Jáltipan: s/e, 1996 pp. 20-23
García Ranz, Franciso y Ramón Gutiérrez. *La guitarra de son. Sones por cuatro.* Tomo II. México: CONACULTA-Taller de Gráfica La Hoja, 2010.
_____. *La guitarra de son*. Tomo I. México: CONACULTA- FONCA-SOTAVENTO, 2002
Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña.* La Habana: Pueblo y Educación, 1995
Gómez-Pantoja, Joaquín. *Los rebaños de Gerón. Pastores y tashumancia en Iberia antigua y medieval.* España: Casa de Velázquez, 2001
Gottfried, Jessica. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de maestría en Ciencias de la Música. Universidad de Guadalajara. 2005.
González, Luis. *Pueblo en vilo*. México: COLMICH, 1995.

H

Harris, Marvin. *Antropología cultural*. España: Alianza Editorial, 2010.
Herdon, Marcia y McLeod, Norma. *Music as culture*. Pennsylvania: Nordwood Editions, 1982.
Hobsbawm, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2013.
_____. (comp.) *La invención de la tradición*. Barcelona: Alianza Editorial Barcelona, 2002.
Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: Mac Graw-Hill, 1971.
Huidobro Goya, José A. *Los Fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*. Tesis de licenciatura en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1995.

J

Jiménez de Báez, Yvette. *Ritual y cambio en la fiesta tradicional*. Conferencia presentada en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 6-11 de julio de 1998 en Madrid, España, 1998.

K

Kaeppler, Adrienne L. y *et al*. Encounters with "The other". En *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 9, 7-52. London: Garland Publishing, 1998.
Kohl, Randal. *Los ecos de la bamba*. México: Universidad Veracruzana, 2006.
Kunts, Kaap. *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades.* Amsterdam: s/edit, 1950.

L

Larson, Samuel. ¿Qué es el sonido?. En *Pensar el sonido una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: CUEC/ UNAM, 2010 pp.19-50

Latham, Alison. *Diccionario Oxford de la Música*. México: FCE, 2008
Léonard, Éric y Vázquez, Emilia (coords.) *El Sotavento veracruzano: procesos sociales y dinámicas territoriales*. México: CIESAS, 2000.
Lotman, Iuri. La memoria de la cultura. En Semiósfera II, 152-62. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
_____. La memoria a la luz de la culturología. En *Semiósfera I*, 157-61. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

M

MacMaster, Merry. *Recuerdos del son.* México: CONACULTA, 1995.
Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional en México*. México: UNAM, 1984.
_____. *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: FCE, 2000.

N

Nketia, J. H. Kwebena. *The music of Africa.* New York: W. W. Norton, 1974.

O

Ortiz, Feranando. *Los instrumentos de música afrocubana: La marímbula*. Cuba: Letras Cubanas, 1995.
Olazábal, Tirso de. Acústica musical y organología. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1974.
Otaola González, Paola. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555).* Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

P

Pascoe, Juan. *La Mona*. México: Ediciones Universidad Veracruzana, 2004.
_____. *La versada de Arcadio Hidalgo*, México: FCE-UV, 2003.
_____. *La versada de Arcadio Hidalgo*, Tacámbaro: Taller Martín Pescador, 1981.
Pérez Fernández, Rolando. El Chuchumbé y la buena palabra (parte 2). En *Son del Sur 4*, Jáltipan: s/edit, 1997 pp. 33-46
_____. El Chuchumbé y la buena palabra (parte 1). En *Son del Sur 3*, Jáltipan: s/edit, 1996 pp. 24-36
_____.*La música afromestiza mexicana.* México: UV, 1990.
Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos.* México: CIESAS, 2007.
_____. Tlacotalpan, la virgen de la candelaria y los *sones*. México: FCE, 1992.
_____. La fruta madura. El fandango sotaventino del XIX a la revolución. En *Secuencia 19.* México: Instituto Mora, 1991, pp. 43-60.
_____. El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX. En *Eslabones 9*, México: s/ edit, 1991 pp. 154-172

_____. Lo 'negro' en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX En *Sotavento 2.* México: CONACULTA, 1995 pp.131-154

Priego Medina, Carmen. *Tipologías arquitectónicas de Tlacotalpan, Veracruz*. Informe INAH: S/F.

R

Ramírez Vázquez, Aurelio. Tlacotalpan, testimonio histórico arquitectónico de un pueblo; *Con el sello de agua. Ensayos históricos sobre Tlacotalpan*, 243-59. México: IVEC/ INAH, 1991.

Rebolledo Kloques, Octavio. *El marimbol, orígenes y presencia en México y el mundo.* México: UV, 2005.

Reuter, Jas. El son jarocho. En *Revista de Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 4, No. 5 (sep-oct), México: UNAM, 1968 pp.33-34

_____. La múscia popular de México: Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano. 151- 184 México: Panorama Editorial, 1981 citado por Sánzhez García, Rosa Virgina. "Hacia una tipología del son en México". En *Acta Poética* vol. 26 (primavera-otoño): 399-424, 2005.

Ruiz Rodríguez, Carlos. El crisol fandanguero: acerca de una ocasión celebratoria de una ocasión colectiva. En *Cuando vayas al fandango…Fiesta y comunidad*. Vol. 1. Benjamín Muratalla (coord.), México: INAH, 2014 pp. 11-35

_____. *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*. Tesis para la obtención del grado de Maestro. México: UNAM, 2010

S

Saldivar, Gabriel, *Historia de la Música en México*, México, SEP, 1934

Sahagún, Fray Bernardino. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 2006.

Sánzhez García, Rosa Virgina. 2005. "Hacia una tipología del son en México". En *Acta Poética* vol. 26 (primavera-otoño), México: UNAM, 2005 pp. 399-424

Savall, Jordi, *El nuevo mundo: Folías Criollas*. España: AliaVox, 2013.

Schechner, Richard. *Estudios de la representación, una introducción.* México: FCE, 2012.

_____. Ritual and Performance. En *Culture*. USA: s/edit. pp. 613-647.

Sheehy. *The son jarocho: history, style and repertory of a changinig mexican musical tradition*. Tesis doctoral. University of California at Los Angeles, 1975.

Sinta Mardonio. *Coplas a barlovento*. México: UAM, 1993.

Solanet, Emilio. *Pelajes criollos*. Buenos Aires: Letemendia, 2001.

Spradley, James. *The ethnographic interview*. USA: Wadsworth, 1969.

Stanford, Thomas. *El son Mexicano*. SEP 80. México: FCE, 1984.

Stevenson, Robert. Acentos folkóricos en la música mexicana temprana, en *Heterofonía* 53, México: s/edit, 1977 pp. 5-7.

Súarez-Pajares, Javier. La música instrumental: vihuelas, arpas y tecla. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. 2 De los Reyes Católicos a Felipe II.* Maricarmen Gómez (editor), España: FCE, 2012 pp. 215-290.

T

Taylor, Edward. *Primitive culture.* Londres: J. Murray, 1981.

Thiébaut, Virginie. En torno al trabajo de campo en la cuenca baja del río Papaloapan. Un proyecto de investigación sobre paisajes e identidad. En *Investigaciones Geográficas*. Boletín 81 (agosto). México: UNAM- Instituto de Investigaciones Geográficas, 2013, p. 126-133

Turner, Víctor. The Anthropology of Performance. En *The Anthropology of Performance,* (comp). Victor Tuner y Richard Schechner. New York: PAJ Publications, 1987 pp.1-36

V

Vázquez, Irene. *Historia y Fandango. Textos sobre el son y la cultura jarocho [1845-1946]*. México: Editora Gobierno de Veracruz/ CONACULTA, 2012

_____. El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México. En Boletín INAH Nº 31, julio-septiembre. México: INAH, 1980 pp.30-53

Velasco Toro, José. Fronteras en el imaginario e identidades en conflicto en dos pueblos ribereños: Alvarado y Tlacotalpan. *Revista del CESLA nº8,* 2006 pp.21-44.

_____, y Ramos Pérez, Gustavo. Agua: símbolo de vida y muerte en el bajo Papaloapan. En *Inundaciones 2005 en el Sotavento de* Veracruz, por Adalberto Tejada Martínez (coord.), Xalapa: UV, 2006.

W

Wyrobisz, Andrzej. 1980. La ordenanza de Felipe II del año 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América. Estudios Latinoamericanos vol. 7, Warszawa: Academia de ciencias de Polonia, pp. 11-34.

Entrevistas y fuentes no publicadas

Cruz Zuleta, Mariana. Entrevista a José Fidencio Aguirre Fierro, Tlacotalpan, Veracruz en abril de 2014.

Cruz Zuleta, Mariana. Fragmento de bitácora de campo del día 1 de febrero de 2016.

Cruz Zuleta, Entrevista etnográfica a José Findencio “Colocho” Aguirre Fierro, el 13 de abril de 2014-2015.

Entrevista etnográfica a Juan Manuel Rodríguez Domínguez “el Gordo” o “Juan Varela” Tlacotalpan, Veracruz, diciembre de 2015. Duración 2:30:00

hrs.
Entrevista etnográfica a José Fidencio Aguirre Fierro “Colocho”, Tlacotalpan, Veracruz, abril 2014, duración 2:00:00 hrs.
Entrevista etnográfica a Rafael de Jesús Vázquez Marcelo “Fallo”, Veracruz, Veracruz, enero 2016, duración 3:07:00 hrs.
Entrevista etnográfica a Julio César Corro Lara “el Patrón”, Tlacotalpan, Veracruz, septiembre de 2015.
Entrevista etnográfica a Cristóbal Ciutláhuac Torres Herrera “Campirano”, Tlacotalpan, Veracruz, diciembre de 2015. Duración 3:45:00 hrs.
Entrevista a Rafael de Jesús Vázquez Marcelo, septiembre de 2014. Duración aproximada 30 min, Veracruz, Veracruz.
Entrevista a Juan Manuel Rodriguez Domínguez “el Gordo” o “Juan Varela” septiembre de 2014. Duración aproximada 30 min, Veracruz, Veracruz.
Cruz Zuleta. *Bitácora de trabajo de campo*. [texto sin editar] Tlacotalpan, 2016.
Cruz Zuleta, Mariana. 2013. Tlacotalpan y Santiago Tuxtla en *Notas etnográficas de viaje de campo en el Sotavento veracruzano*. Texto sin editar.
Cruz Zuleta, Notas de bitácora de viaje de campo a Tlacotalpan y Seis de Enero, diciembre 2013.
Cruz Zuleta, Mariana. 2013. Tlacotalpan y Santiago Tuxtla en *Notas etnográficas de viaje de campo en el Sotavento veracruzano*. Texto sin editar.
Cruz Zuleta, Notas de bitácora de viaje de campo a Tlacotalpan y Seis de Enero, diciembre 2013.

Fuentes filmográficas

Cruz, Jaime [dir.]. *Conversaciones con Mono Blanco* [Bluray]. Boca del Río: Barlovento Films, 2016.
_____. *Cuaderno de viaje. Todo el tiempo del mundo* [DVD].Boca del Río: Barlovento Films, 2012.
_____. *Estanzuela* [dvd]. Boca del Río: Barlovento Films, 2008.
_____. *Ida* [dvd]. Boca del Río: Barlovento Films y Nodos Académicos, 2007.

Fuentes fonográficas

Maldonado Rivera Gustavo y Grupo *Estanzuela. En Tlacotalpan nacimos,* Boca del Río: Máquina del Tiempo, s/año de publicación.
Corro, Julio. *Grupo Estnzuela. Los sones en el cielo y en la tarima el fandango* [CD]. Alas y raíces: 1998.
Cruz, Eloy. *Ensamble Continuo Laberinto de la guitarra, el espíritu barroco del son jarocho* [CD], México: URTEX, 2004
Gutiérrez, Gilberto y Grupo Mono Blanco. *Al primer canto del gallo* [LP].

México: Pentagrama, 1989.
Gutiérrez Hernández, Ramón. *Son de Madera* [CD]. México: URTEX, 1997.
Warman, Arturo. *Sones de Veracruz* [LP]. Vol. 6. Colección INAH-SEP. México: INAH, 1969.

Fuentes electrónicas

CENART. Archivo histórico "Gerónimo Baqueiro Fóster (1930-1985). Centro Nacional de Investigación. Documentación e Información Musical *Carlos Chávez*, CENIDIM en http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/acervos.html (consultada el 20 de marzo del 2014).

García de León, Antonio. Entrevista a Arcadio Hidalgo en 1979, producida por Radio Educación y grabada por Felipe Oropeza en http://www.lamantaylaraya.org/?p=375 consultado el 15 de abril de 2016.

LAUDERíA ESTANZUELA. Laudería Estanzuela http://www.lauderiaestanzuela.com.mx/es/ (consultado el 14 de marzo de 2014).

Novoa, Leopoldo. *Marimbol y la cultura del Caribe*, Gallo Studio Productions, en (http://www.youtube.com/watch?v=xihbGJReGqY ;acceso: 23 de febrero de 2014)

Secretaría de Educación Publica, Premio Nacional de las Artes, última acualización2014 http://www.pnca.sep.gob.mx/en/pnca/Ciril_o_Promotor__Decena consultado el 10 de marzo de 2014.

SYMPOSCIENCE. Philippe Valette, "et al". Les temps de la production des paysages fluviaux urbains, quelques examples dans le Sud Ouest de la France, GEODE, Francia, http://www.symposcience.org/exl-doc/colloque/ART-00001252.pdf (consultada el 3 de marzo del 2015).

YOUTUBE. Andrés Flores Rosas, . Clase de Jarana 1-4. http://www.youtube.com/watch?v=07akS1XEYKo (consultada el 14 de marzo del 2014)
YOUTUBE. César 'Jarochelo' Castro. Requinto jarocho o guitarra de son http://www.youtube.com/watch?v=TplJAWUeNwk (consultada el 14 de marzo del 2014)
YOUTUBE. César 'Jarochelo' Castro. Requinto doble de cuerda http://www.youtube.com/watch?v=02bkVAs0zuk (consultada el 14 de marzo del 2014).

YOUTUBE. Alfredo 'El Godo' Herrera. La Tuza zapateado con Godo http://www.youtube.com/watch?v=65qUyO3lKGU (consultada el 14 de marzo del 2014).
YOUTUBE. Alfredo 'El Godo' Herrera. Rasgueo “por derecho” introducción: El Trompito y La Morena http://youtu.be/e_15Zb6H8Lc?list=UUSHOYqkmR6IFIQbuoq6aaVg (consultada 14 de marzo del 2014).
YOUTUBE. Alfredo 'El Godo' Herrera. *La Bamba* www.youtube.com/watch?v=jjQpuOLQ0aM (consultada el 14 de marzo del 2014).

Relación de Figuras

Nº figura	Tipo de imagen	Fuente	Página
fig 1.1	Imagen del Manifiesto del grupo *Mono Blanco.*	APGG	p.7
fig. 1.2	Tabla de la relación enseñanza aprendizaje.		p.15
fig. 1.3	Esquema de Ruta Etnográfica.		p.30
fig. 1.4	Esquema de Trabajo de Campo		p.31
fig. 2.1	Mapa de la ubicación del Sotavento veracruzano.		p.43
fig. 2.2	Fotografía, diciembre, Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.50
fig. 2.3	Mapa de la Cuenca Baja del Papaloapan	INEGI	p.54
fig. 2.4	Fotografía panorámica, tomada desde el Río San Juan hacia Tlacotalpan, Veracruz.	MCZ	p.58
fig. 2.5	Mapa de la Ciudad de Tlacotalpan, Veracruz.	INEGI	p.68
fig. 2.6	Fotografía de presentaciones el Foro de Presentaciones Editoriales en la Casa de la Cultura, “Agustín Lara” en Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	MCZ	p.71
fig. 2.7	Fotografía, virgen de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	MCZ	p.73
fig. 2.8	Fotografía. Fachada Iglesia de la Virgen de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	MCZ	p.73
fig.2.9	Fotografía de la Iglesia de San Miguelito, Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	MCZ	p.74
fig. 2.10	Fotografía, Iglesia de San Cristóbal, Tlacotalpan, Veracruz, 2015.	MCZ	p.74
fig. 3.1	Fotografía, Fandango de son de Mariachi, rancho El Alcihuatl, Villa Purificación, Jalisco, 2013.	YGI	p.82
fig. 3.2	Fotografía, Fandango jarocho, Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.82
fig. 3.3	Tabla de clasificación de los sones jarochos.		p.90
fig. 3.4	Esquema de vuelta armónica del son jarocho.		p.92
fig. 3.5	Esquema de Clave de son cubano.		p.95

fig. 3.6	Esquema de la clave del son jarocho y dos variaciones.		p.97
fig. 3.7	Tabla de clasificación de la dotación instrumental jarocha.		p.101
fig. 3.8	Fotografía, Quijada de burro e idiófonos. Veracruz, Veracruz, 2014.	MCZ	p.105
fig. 3.9	Fotografía, Marimbol jarocho, Veracruz, Veracruz, 2014.	MCZ	p.106
fig. 3.10	Fotografía, pandero hexagonal, Veracruz, Veracruz, 2014.	MCZ	p.108
fig. 3.11	Esquema de la clasificación de cordófonos jarochos.		p. 111
fig. 3.12	Esquema de afinación de jarana *por cuatro.*		p.114
fig. 3.13	Esquema de “afinaciones antiguas” para jarana.		p.116
fig. 3.14	Fotografía, requinto o guitarra de son. Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.117
fig. 3.15	Fotografía, variedad de tamaños de guitarras de *son* y *leonas*. Veracruz, Veracruz, 2014.	MCZ	p.119
fig. 4.1	Tabla de categorías para el análisis de la construcción de historias de vida.		p.134
fig. 4.2	Esquema de la familia de “Fallo”.		p.139
fig. 4.3	Esquema de la familia de “El Gordo” o “Juan Varela”		p.140
fig. 4.4	Esquema de la familia de "El Patrón”.-		p.140
fig. 4.5	Esquema de la familia de “Campirano"		p.141
fig. 4.6	Esquema de la familia de “Colocho”.		p.141
fig.4.7	Fotografía, “Parranda”, localidad Seis de Enero, Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.257
fig. 4.8	Fotografía, retrato de “El Gordo” en las Fiestas de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	MCZ	p.258
fig. 4.9	Fotografía Julio y Juan Varela, Fiestas de la Candelaria, 2013.	MCZ	p.258
fig. 4.10	Fotografía, Campirano en el Río San Juan, Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.259
fig. 4.11	Fotografía, retrato Colocho, Tlacotalpan Veracruz, 2014.	GMR	p.259

fig. 4.12	Fotografía, retrato de don Cirilo Promotor, Tlacotalpan, Veracruz, 2015.	GMR	p.260
fig. 4.13	Fotografía de archivo personal de Julio César Corro Lara. Juan Varela, Julio Corro, don Varo Silva y don Cirilo Promotor.	APJCCL	p.260
fig. 4.14	Fotografía, Campirano y Fallo en fandango en la localidad Seis de Enero, Tlacotalpan, Veracruz, 2013.	MCZ	p.261
fig. 4.15	Fotografía, Taller “Son Barrio Abajo”, don Cirilo y Colocho impartiendo clases, 2015.	MCZ	p.261
fig.4.16	Fotografía, Juan Varela, Colocho y Julio, en Tlacotalpan, Veracruz, 2014.	GMR	p.262
fig. 4.17	Fotografía, Fallo y Campirano en “Parranda” en la localidad Seis de Enero, Tlacotalpan, Veracruz.	MCZ	p. 262
fig. 4.18	Mapa. Hidrografía, Municipio de Talcotalpan, Veracruz.	INEGI	p.263
fig. 5.1	Fotografía de señora tocando un pandero dentro de la Iglesia de la Iglesia de la Candelaria, 2013.	MCZ	p.278
fig. 5.2	Fotografía de músicos dentro de la Iglesia de la Candelaria, 2013.	MCZ	p.278
fig. 5.3.	Fotografía de músicos camino al fandango, de izquierda a derecha, Colocho,Juan Varela, Julio y Campirano, 2013.	MCZ	p.279
fig. 5.4	Esquema del recorrido de la Iglesia de la Candelaria al fandango.	MCZ	p.280
fig. 5.5	Esquema de la colocación de la tarima y los músicos en el fandango de *Estanzuela*.	MCZ	p.281
fig. 6.1	Fragmento de transcripción de *El Buscapiés*.	MCZ	p.290
fig. 6.2	Fragmento de transcripción de *El Ahualulco*.	MCZ	p.290
fig. 6.3	Esquema de Marimbol.	MCZ	p.296
fig. 6.4	Espectrograma del sonido del marimbol, fragmento de *El Ahualulco*.	MCZ GMR	p.299
fig. 6.5	Espectrograma del sonido de Estanzuela, fragmento de *El Ahualulco*.	MCZ GMR	p.299
fig. 6.6	Forma de onda del marimbol, duración y tonos de las notas.	MCZ	p. 301
fig. 6.7	Forma de onda de la leona, duración y tonos de las notas.	MCZ	p. 303

6.8.	Forma de onda de la leona y el marimbol, duración y tonos de las notas.	MCZ	p.305

Anexo 1. Glosario de términos locales

A

Al pie de la tarima: expresión local que se refiere a los músicos que se encuentran ubicados en la primera fila alrededor de la tarima, que por lo general son los músicos de mayor rango, los que mejor tocan, los organizadores, los más viejos, etcétera.

Almendro: término coloquial local que se utiliza para nombrar a un tipo de árbol de gran follaje, cuyo nombre científico es *terminalia catappa.*

A morir: expresión superlativa que se refiere a una enorme cantidad.

An' ca: expresión que se utiliza para referirse a la casa de una persona. Por ejemplo, an' ca tía Guadalupe. Es equivalente a decir "en casa de" o "a casa de".

Arranar: categoría local que se refiere a disminuir la velocidad, en este caso sería el *tempo* del *son*.

Asentado o asentadito: término local que se refiere a tocar o bailar de manera segura y armoniosa con la música.

Apuntar: es un término local que se refiere a la distribución de los trastes sobre el diapasón.

B

Banda regular: expresión local que se refiere a la cantidad de personas que forman un grupo.

Batir: expresión local que se utiliza como verbo, que se refiere a realizar acciones en pro de una persona o un grupo de personas.

Bien pela'os: expresión local que se utiliza para referirse a objetos de mala calidad o para referirse al fracaso de un amigo o compañero.

Bordonear: término local que se refiere a pulsar o percutir las cuerdas más gruesas y graves con un plectro.

Botar: término local que se refiere a la acción de tirar cosas.

Bote pasajero: o **lancha pasajera**, con este mote se denomina a las lanchas que suben río arriba por el río San Juan transportando personas y mercaderías entre las comunidades ribereñas y Tlacotalpan.

Buscar el aire: expresión local que se refiere a huir de una situación.

Buñuelos: son pequeñas donas de harina de trigo fritas y cubiertas de canela en polvo con azúcar y miel de caña de azúcar.

C

Canteaba: término local que se utiliza para referirse a la acción de llamar la atención de alguien a través del silbido.

Cascarear: término local que se refiere a jugar futbol de manera informal.

Car'e perro: expresión local superlativa que se utiliza para referirse a una acción muy agresiva.

Comején: nombre que se le da a un insecto que se alimenta de la madera, su nombre científico es *Isoptera*, también conocidas como termitas o polillas.

Correíza: término local que se refiere al hecho de que una persona te golpeé con una correa o un cinturón de cuero.

Castrar o castre: término local que se refiere a molestar a alguien.

Castroso: término local que se refiere a una persona que molesta a alguien.

CH

Chancletazo: término local que se refiere a la acción de golpear a alguien con una *chancla* o calzado de plástico.

D

Dada(s) a la madre o toda(s) de la madre: expresión superlativa para referirse a algo muy feo y destartalado.

Drogas: término local que se refiere a las ocupaciones o deberes de una persona.

E

Echar futbol: término local que se refiere a jugar futbol.

Echar lumbre: expresión local con la cuál se describe la acción, una vez que se termina de lazar a la vaca o al toro, se hace el amarre y salen chispas de fuego por la fricción de la cuerda para lazar con la madera de la silla de montar.

Empastada(s): término local que se utiliza para referirse a las calles que en lugar de tierra, asfalto o cemento tienen pasto.

Encarnizado: término local que se utiliza como adjetivo, se refiere a hacer algo de manera obsesiva.

Enhuarachado: término local que se refiere a calzar huaraches.

Escobillado: término local que se utiliza para referirse a los pasos de cepillado producido por la fricción de los zapatos sobre la tarima.

Escondidillas: juego infantil que consiste en que un niño cuenta en voz alta hasta determinado número, mientras los demás se esconden. El niño que cuenta tiene que buscar a los demás.

F

Fandango(s): término local que se utiliza para designar el espacio *performativo* del son jarocho en Sotavento.

Fierro: término local que se refiere al sello con que se tatúa al ganado para identificarlo.

G

Guatimé o Guantiné: término local que se utiliza para nombrar a la planta *cissus verticillata*, nombrada coloquialmente bejuco.

J

Jarana de lata o jarana latosa: término local para referirse a un sonido de la jarana feo y molesto.

Jelengue: término local que se refiere a un alboroto desastroso.

L

La banda era barrio: es una expresión local que se refiere a que sus compañeros de juego pertenecían a un estrato social no favorecido y al orgullo de pertenecer a un determinado barrio tlacotalpeño.

Ladina: término local que se refiere a una jarana de frecuencias altas.

Lancha pasajera: con este mote se denomina a las lanchas que suben río arriba por el río San Juan transportando personas y mercaderías entre las comunidades ribereñas y Tlacotalpan.

La Rama o Parranda: en Sotavento, en la *Cuenca del Papaloapan*, se conocen como *parrandas* un acto performativo que consiste en cantar el son de "Las Limas" por las calles del pueblo. En las comunidades y rancherías se camina por los caseríos atravesando parcelas y pasos comunales para llegar de una casa a otra. Se lleva una rama adornada con farolitos de papel de china. En la ciudad de Tlacotalpan los farolitos se fabrican escarbando naranjas y quitándoles el bagazo.

En *Los Tuxtlas*, este mismo acto festivo se conoce como *La Rama* y se le llama "Las Pascuas". En el pueblo de Santiago Tuxtla se organizan los vecinos y comerciantes para que todos los días haya una rama a partir de 16 de diciembre al 6 de enero; todas las *Ramas* terminan con un fandango. Previamente se hace un calendario donde se establecen los lugares que acogerán los fandangos; el primero comienza con un paseo de la *Rama* acompañada por una peregrinación de vecinos y músicos que salen del centro del pueblo hacia la casa anfitriona. A diario se anuncia el lugar donde será el fandango para que la gente se prepare para asistir. Si por alguna razón, el anfitrión falla y no otorga el fandango, se hace un muñeco con paja y cohetes y se quema frente a la casa como señal de protesta. Cada noche, la rama se pasea de la casa donde fue el fandango al lugar donde será la nueva fiesta. Existen dos *Ramas:* la *Rama chica* que se festeja del 16 de diciembre al 6 de enero; y la *Rama Grande* que va del 7 de enero al 2 de febrero y concluye con la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

La rama se adorna con farolitos y papeles de colores. Ambos actos *performativos* tienen que ver con el calendario festivo católico, pero son fiestas que no se realizan en la iglesia, empero están cargadas de religiosidad. Las dotaciones instrumentales con las que se realiza en cada subregión son distintas, en la *Cuenca del Papaloapan* se utilizan jaranas, requintos, panderos y sonajas

construidas con corcholatas aplanadas y perforadas por el centro unidas por un alambre; en *Los Tuxtlas* se llevan sólo instrumentos de cuerda: mosquitos, jaranas, guitarras de son requintos y por lo general las percusiones no se hacen presentes.

Laudería: término *émic* utilizado para nombrar el acto de construir instrumentos musicales.

Laudero: término *emic* que se utiliza para designar a la persona que tiene por oficio construir instrumentos musicales.

Llevar el fandango: expresión local que se refiere a dirigir el fandango, es decir los músicos que llevan el fandango le imprimen un rasgo característico promoviendo así el intercambio de habilidades comunicativas. Así, los músicos que "llevan el fandango" deciden el orden de los *sones*, el tempo, el tono, el ritmo.

M

Maniarlas: expresión local que se refiere a atar a las vacas a un póstel de madera llamado bramadero para que no pateen al ordeñarlas o para enseñarlas a amamantar a los becerros.

Mánico(s): forma de tañir los instrumentos cordófonos a través del rasgueo.

Mudanza(s): término local que se refiere a los pasos que se hacen cuando se canta, para que se escuche la voz, estos pasos se adornan cepillando la punta del pie contra la madera de la tarima, cepillando la madera.

N

Naca: término local que se refiere a un tipo de pez cuyo nombre científico es *dormitator maculatus.*

P

Palo: categoría local polisémica, entre sus significados se encuentran estos términos, árbol; tronco de árbol; tablón de madera de donde se puede obtener un instrumento; un instrumento musical de cuerda para tocar son jarocho. Se utiliza la expresión "afinar los palos", por ejemplo.

PECDA: Programa de estímulos a la creación y desarrollo artístico, categoría jóvenes creadores- esta edición es parte de los fomentos que emiten el gobierno estatal y el gobierno federal a través del Fomento Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

¡Pelas!: expresión local que se refiere al fracaso, en este caso al fracaso de sus alumnos al intentar tocar el marimbol.

Pepescas o pepesquitas: término local que se refiere a peces chicos del tipo *chirostoma*, que se comen fritos.

Perrísimo(a): expresión local superlativa que se refiere a una cosa que está en excelente estado de conservación y que funciona muy bien.

Pita: término local que se refiere a una cuerda de mecate, hilo o *nylon* delgada.

Ponerse bravo: término local que se refiere a enojarse.

Ponche:Aquí en México, en fiestas decembrinas se acostumbra realizar una especie de infusión conocida como ponche, se prepara con azúcar o piloncillo, caña de azúcar, tejocotes (una fruta de temporada pequeña como ciruela y de color naranja claro), guayaba, manzana y ciruela pasas, la fruta se hierve en agua hasta que se cuece por completo.

Ponerse azul: expresión local que se refiere a enojarse.

Popocha o popoche: término local para nombrar a la enfermedad provocada por el virus *human herpesvirus 3 varicellovirus.*

R

Remudar: término local que se utiliza como verbo y que se refiere al acto de bajar a una pareja o a un bailador(a) de la tarima.

Repiqueteo: término local que se refiere a los pasos adornados, a contrarritmo que ejecutan bailadores y bailadoras.

Rosear: término local que se refiere a cortar con el machete hierba mala que invade los cultivos.

Roto: término local que se utiliza como adjetivo para enfatizar algún defecto, en este caso que cantaba desafinado.

S

Sangrar a alguien: expresión local que se refiere a la explotación laboral de una persona o, también se puede referir a una extorsión económica.

Son: estilo de música perteneciente al caribe afroandaluz.

Son de *a montón*: sones jarochos que sólo bailan parejas de mujeres.

Son de a cuatro: sones jarochos que bailan cuatro mujeres y un hombre en el centro de la tarima.

Son de pareja: sones jarochos en los que sólo baila una pareja de hombre y mujer.

Son jarocho: variante de son que forma parte de la cultura expresiva en la región de Sotavento.

Sonero(s): término local que se utiliza para designar a los músicos que interpretan son jarocho y que son reconocidos por su trayectoria musical, por su sabiduría, por su edad, etcétera, ante la comunidad de músicos tradicionales ejecutantes de son jarocho en Sotavento.

Sotaventinos: término *étic* para desiganar el gentilicio de las personas que habitan en Sotavento.

Surada: término local que se refiere al viento cálido que sopla del sur.

T

Tamales de masa: tamales elaborados en hoja de plátano con pollo, salsa roja y una hoja de acuyo o hierba Santa (*piper auritum*).

Tangueo: término local que se refiere a tocar arpegios en el requinto o guitarra de *son*.

Té con té: es una bebida local que se prepara con café o té y alcohol de caña, se toma caliente y el sabor a alcohol es predominante.

Tirar paro: es un término local que se refiere a la acción de "hacer un favor", es decir, hacer una acción para ayudar a un compañaro.

Tormentas tribunadas: son un fenómeno atmosférico también conocido como tormentas turbonadas.

Torito: es una bebida que se prepara con alcohol de caña, azúcar y alguna fruta tropical como jobo, guanábana, mango, limón, maracuyá; las crema son bebidas muy parecidas a los toritos, también llevan fruta, alcohol de caña y azúcar, pero estas llevan leche. Muchas veces se le dice también toritos a las cremas, estas últimas son de sabores como cacahuate y fresa. Las más comunes son las de guanábana y cacahuate.

Tortas piñateras:Pequeños bollos de pan rellenos con pollo desmenuzado, col y mayonesa, pueden comerse fríos.

U

Una: expresión local que se utiliza para indicar que el son terminará a la siguiente *vuelta* armónica.

V

Versada: es el término local que se utiliza para referirse a la lírica del son.

Versos sabidos: expresión para referirse a la *versada* de dominio popular y distinguirla de las estrofas compuestas por alguna persona.

Versador: es la forma local para nombrar a la persona que contesta el pregón de un verso cantado.

Verso: es la forma local utilizada para nombrar a las estrofas que se cantan en los diferentes sones.

Volován: término local que se utiliza para referirse a un pan de pasta de hojaldre con relleno salado o dulce.

Vuelta: categoría local que indica la duración de un ciclo armónico en el son jarocho. Los músicos locales suelen utilizar esta expresión como un metro para medir el tiempo del son. Por ejemplo, "entras a cantar en la tercera vuelta" o "terminamos el *son* una vuelta después del verso".

Z

Zapatear: término local utilizado para designar el acto de bailar sobre una tarima percutiéndola con los pies.

Zapear: término local que se refiere a la acción de golpear dando zapes.

Anexo 2. Discurso de Julio César Corro Lara

Transcripción
Discurso de Julio César Corro Lara
21 de diciembre de 2013
Fandango de Aniversario del Grupo Estanzuela
Tlacotalpan, Veracruz.

J. Bueno señores… ¡Muchas gracias!¡Muchas gracias por acompañarnos!

Muchas gracias por todo lo que hacen para que esta tradición no se pierda. Con venir, solamente hacen que uno no pierda la iniciativa de seguir año con año. Este año tenemos dos celebraciones y es que el grupo cumple hoy 17 años…[se le corta la voz al hablar por la nostalgia] de muchos años más que tenemos tocando juntos. Pero originalmente, con el nombre tenemos ya 17 años.

Y también tenemos la celebración de haber concluido un proyecto, a manera personal, de un taller de laudería tradicional veracruzana que duró una semana. Este taller tenía un cupo para diez personas, afortunadamente tuvimos once personas que vinieron; el más lejano vino desde Estados Unidos a tomar un taller para hacer su propia jarana y aprender a tocar *son jarocho*. Para sentirse por un rato tlacotalpeño, cosa que a veces nosotros mismos no apreciamos, cuando lo tenemos todo aquí y no podemos apreciar que tenemos tanto. Y nos acompañaron gente de Guadalajara, gente del Estado de México, fue una experiencia inolvidable.

Yo quiero agradecerles y quiero que ustedes les brinden un aplauso a todos ellos que… A ver, que suban por favor… ¡Muchas gracias!

Miren, yo creo que este proyecto funciona en la medida en que nos encontramos con gente como ellos. Y es que cuando uno conoce personas como ellos que vienen desinteresadamente pues a aprender, a convivir con toda la disposición … Yo en lo personal tenía todas las expectativas puestas y la fe en que estas cosas pueden ser detonantes para que la gente en Tlacotalpan crea que un turismo cultural como el de ellos es importante. No es el turismos que nos hacen creer, el que nos traen en la

Candelaria, que traen a grandes artistas y que solamente nos dejan una "derrama económica" que llaman ellos y que yo más bien creo que es una derrama de orines y de vomitadas y de cosas que nos dejan, porque no nos dejan más. Y desgraciadamente nos han metido esa idea de que eso es lo que tiene que hacer en la Candelaria, y de que eso es lo que es Tlacotalpan, y que de eso es su patrimonio. Nosotros nos aferramos a esta idea desde hace diez años para poder lograr este taller. Diez años de prepararnos para tratar de que una casa común fuera un hostal. Lograr que una casa tuviera todas las atenciones para ellos, también de que un taller pequeñito también cubriera las expectativas de ellos para venir a trabajar, que pudieran tener su herramienta y que pudieran hacer su jarana. Sin haber trabajado nunca la madera y la pudieran hacer. Y no es que yo se les hubiera hecho, ellos trabajaron. Era impresionante ver a las dos, tres de la mañana ellos seguían trabajando con toda la disposición, casi los tuvimos como esclavos durante toda una semana y ellos eran como una esponja que absorbía y absorbía, y absorbían…Y eso realmente pues es muy motivante.

Entonces logramos el objetivo antes de tiempo, porque terminamos el viernes de hacer 12 instrumentos. Doce instrumentos que bueno…[aplausos] Se dice fácil, pero fue una labor titánica. Créanme que es una labor bastante difícil, complicada. Yo en un momento sentí que iba a tirar la toalla, ya no podía, creo.

Pero siempre los veía y los veía cuando ellos tenían las ganas, eso me motivaba a seguir y entonces cuando terminamos el último instrumento fue maravillosa esa sensación. Tuvimos una semana intensa también de olores, de sabores afortunadamente tuvimos la oportunidad de que nos llegaran diferentes cosas a la mano, pescado frito, camarones al mojo de ajo, con arroz, comimos cantidad de cosas… hasta para eso hicimos un horno allá atrás. Y esto no es sólo para que vengan estos compañeros, sino más. No queremos que la gente que venga piense que Tlacotalpan es sólo la Candelaria. Sino Tlacotalpan, es cuando no hay gente, la gente en Tlacotalpan es amable, la que deja sus puertas todavía abiertas, a la que todavía le

preguntas y llegas a sus casas y dices:

-¡Buenas! ¿no?

Esa es la gente, la gente que ellos se dieron cuenta… Y todavía, al juntarlo con el Aniversario del Grupo pues es doble satisfacción. Y esta satisfacción pues es grande, porque pues manterner un grupo tambien durante muchos años no es tan fácil ¿no? Simpre hay que estar luchando y luchando para que las cosas fucionen, para que los grupos se mantengan y para que esta veta siga. Afortunadamente tenemos gente bien aplicada que hace las cosas, como tenemos a Colocho que tiene un taller con veintitantos niños; y también tenemos a Rafael que hace su labor importante en la Cristóbal Colón dando clases y en el Instituto Veracruzano de la Cultura; y aquí tenemos al taller de laudería; a Juan Manuel también que nos acompaña siempre con la disposición de hacer y de acompañarnos siempre; y siempre tenemos personas como Felipe Corro que también lo rescatamos para que venga a bailar; tenemos amigos intrañables como los *Yacatecutli* que vienen de Otatitlán y que nos apoyan meramente, por el mero gusto de venir a convivir y pasárnolas bien; tenemos a toda la gente que viene desde Acayucan, desde Minatitlán, desde México, hacen un esfuerzo y vienen pa'ca esta noche con nosotros al igual que ustedes.

Pues no nos resta más que decirles ¡Gracias! Ésto sigue así, ésto camina así de la mano de ustedes, en la medida que un día ya ustedes no quieran ver esto pues entonces quién sabe qué va a pasar. En la medida en que nosotros dejemos que nuestra tradiciones se vayan perdiendo y de que nos impongan otras tradiciones que no tengan nada que ver, como la que ha pasado ahorita y que ha pasado que todo y que han terminado en desgracias, pues estas cosas no van a caminar. Así que pues diviértanse.

Diviértanse, muchas gracias por venir, más adelantito les vamos a compartir unas cositas que tenemos para todos. ¡Pásensela súper! ¡Por qué esto para pasárnosla muy bonito! ¡Muchas gracias!

Anexo 3. Sondeo a la audiencia de *Estanzuela*

Sondeo a la audiencia de *Estanzuela*
Realizada el 26 de diciembre de 2014
En el Instituto Veracruzano de Cultura

¿Qué es lo que más te gusta de *Estanzuela*?	**Para ti ¿qué es lo que los distingue como grupo?**	**¿Cómo describirías su sonido?**
Que se divierten	El Gordo bailarín, el negro Colocho en el marimbol y la ejecucuión del requinto de Julio.	Fuerte y parejo.
El sonido.	El marimbol.	Tradicional.
La energía con la que tocan.	Eso mismo, la energía con la que tocan. Si están todos o no, que tienen *punch*.	Firme, completo.
Pues a pesar de que el tiempo ha pasado siguen unidos, los que para mí iniciaron el grupo.	La buena vibra que logran transmitir y que como grupo pueden hacer un buen fandango.	Cadencioso.
Que es un grupo de son jarocho de Tlacotalpan, su raigrambre identitaria.	Su sonido y su pertenencia a la tradición desde sus inicios, cuando eran muy jóvenes.	Como verdadero.
El empaque musical, suenan como disco masterizado. Se conocen tanto que tienen un sonido de grupo bien ensayado. Ellos como personas, son carismáticos.	Su sonido. Tienen su propio estilo y sus cantantes una voz característica. *Estanzuela* es un grupo inconfundible. No es un grupo del montón.	Tienen un sonido firme y pueden tocar lento o rápido sin perder el empaque. Hay grupos que se descomponen con los sones lentos. No es el caso de *Estanzuela*.
Me gusta su sonido, es como adornado, suenan muy barrocos y eso me gusta. Me gusta la leona y el marimbol.	Que son músicos por elección, no por herencia y que siempre tienen músicos invitados que los hacen sonar más barrocos.	Barroco.

Su sonido con bajos profundos y mucha pegada.	Sus integrantes.	Su sonido es equilibrado, pero con predominancia de graves profundos y medios, incluído el requinto que no es del todo agudo, a excepción de cuando utiliza el punteador, aunque eso es muy raro.
Que es un grupo con fuerza en sus intérpretes.	Creo que el sonido del marimbol y el de la jarana muy sonora y que suena la madera cuando la toca Juan con el pulgar.	Sonoro.
El tipo de música que tocan.	Bueno, con mí poco conocimiento del son jarocho, puede decir que es el primer grupo que veo que toca el marimbol.	Popular.
El marimbol.	Su música.	Fuerte.
Como tocan.	El Gordo, su manera de tocar la jarana y la voz de Julio.	Tradicional, agradable y sin mucha *mafufada*.
La armonía que proyecta el grupo.	Su energía.	Como un susurro calientito al corazón, que evocan tradición y amor a la tierra.
La fuerza al tocar.	Sus integrantes.	Tlacotalpeño.
Su música.	Su alegría cuando tocan, le ponen candela.	Fandanguero.
Su música, la manera de interpretar.	El respeto que le tienen al *son*.	Candencioso.
Que son tradicionales.	La instrumentación.	Asentado, todo en su lugar.
Que procuran preservar la tradición de una forma muy particular.	Creo que la forma de vestir.	Siendo sincera, creo que es muy monótono.
Que promueven la música desde Tlacotalpan.	Su ideología, que tienen que ver con el compromiso con el son, la laudería de Julio Corro.	Un sonido tlacotalpeño, fandanguero y fuertemente influenciado por el grupo *Mono Blanco*, de la vieja escuela.

Que Cirilo es su maestro.	Sonido tlacotalpeño.	De lo que he escuchado un sonido sencillo y tradicional.
Que son de Tlaco.	El marimbol.	Armonioso.
El *groove* que tienen el grupo.	Su interpretación.	Orgánico.
Su estilo musical.	La trayectoria, jovenes aportando a la cultura.	*Son* jaranero.
Su música, su carisma y su *punch*.	Que se apegan a la tradición.	Fandanguero.
Mi esposo Juan.	La energía que proyectan en el escenario.	Alegre.
Que son de Tlacotalpan.	Su lírica tradicional y la textura de su sonido. Nunca se me va a olvidar la textura de El *Carpintero*.	Tlacotalpeño.
Su música.	Que son tlacotalpeños y tienen ese estilo tan propio de la región.	Fresco.
Su autenticidad.	Su estilo propio y tlacotalpeño cien por cien.	Limpio y llano.
Su música.	Su vitalidad.	Contundente.
Sus presentaciones y sus fandangos, además su actitud contagiosa.	Su maner de conviviencia y ellos mismos.	Muy bueno y de calidad.

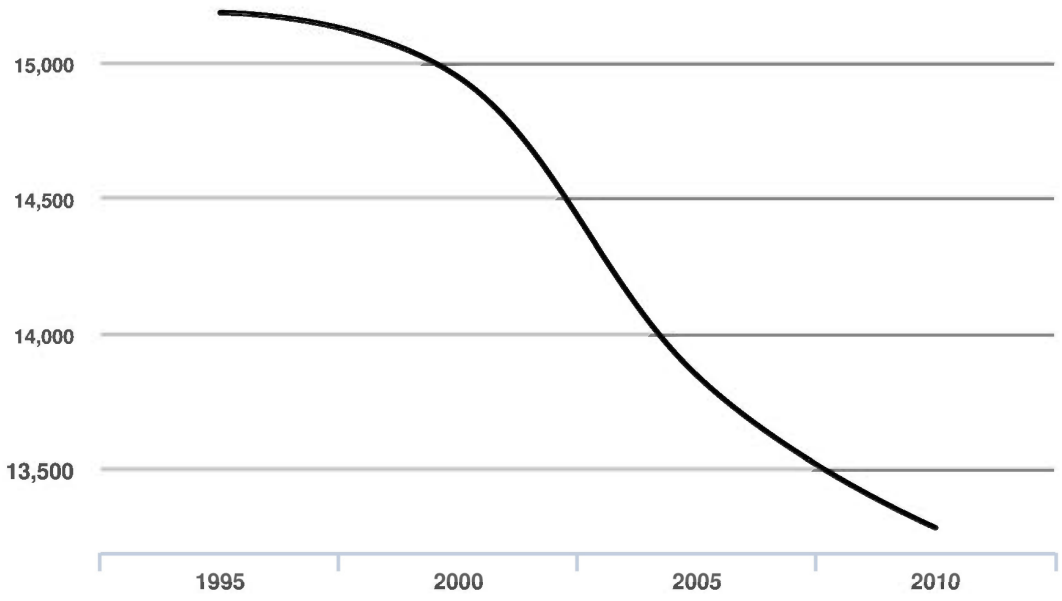
Anexo 4. Censos de población del Municipio de Tlacotalpan, Veracruz, emitidos por el INEGI.[1]

Población en el Municipio de Tlacotalpan

Periodo	Número de personas
1995	15,183
2000	14,946
2005	13,845
2010	13,284

Fuente: INEGI

Población en el municipio de Tlacotalpan del 1995 al 2010



Fuente: INEGI

[1] Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
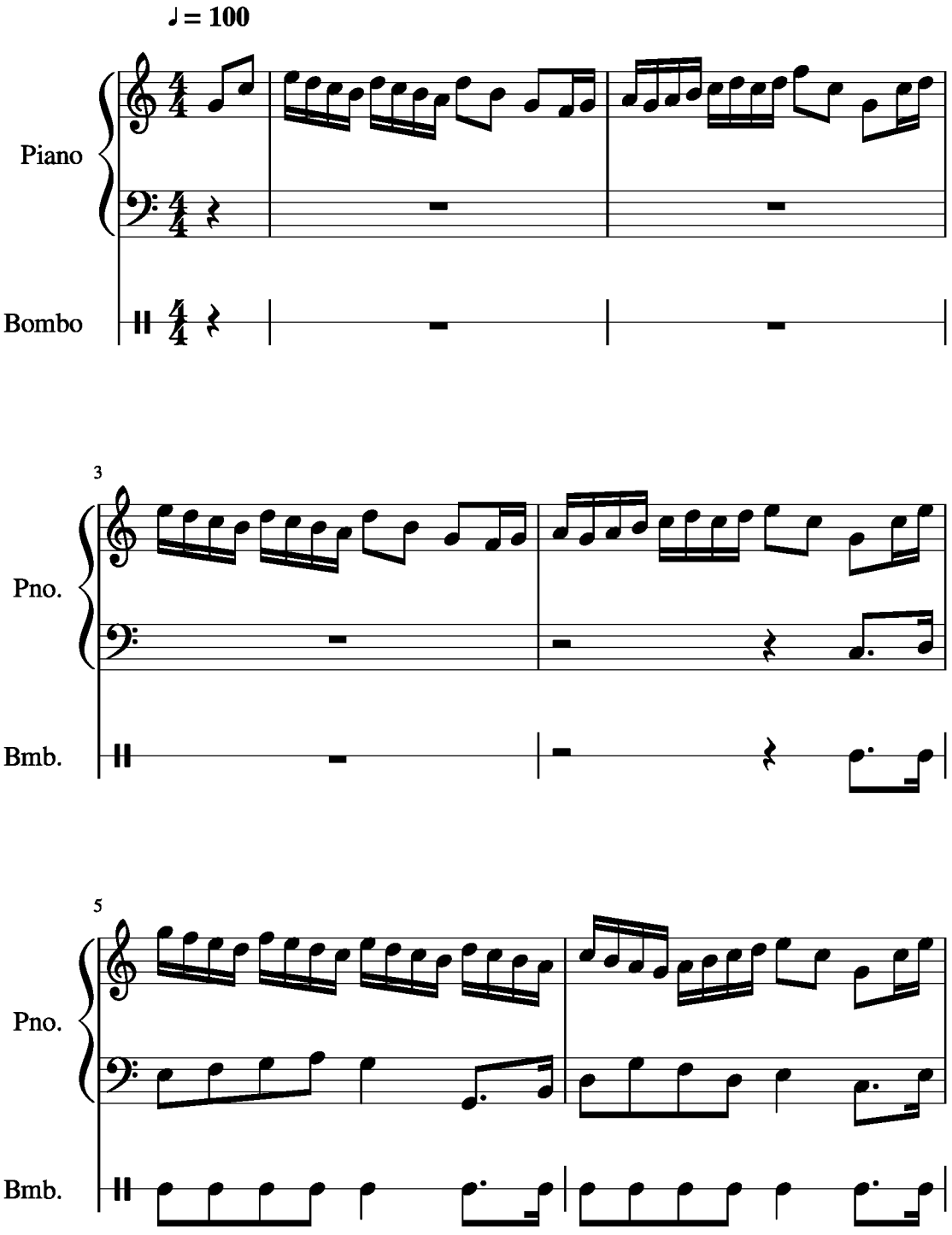
Anexo 5. Transcripciones musicales

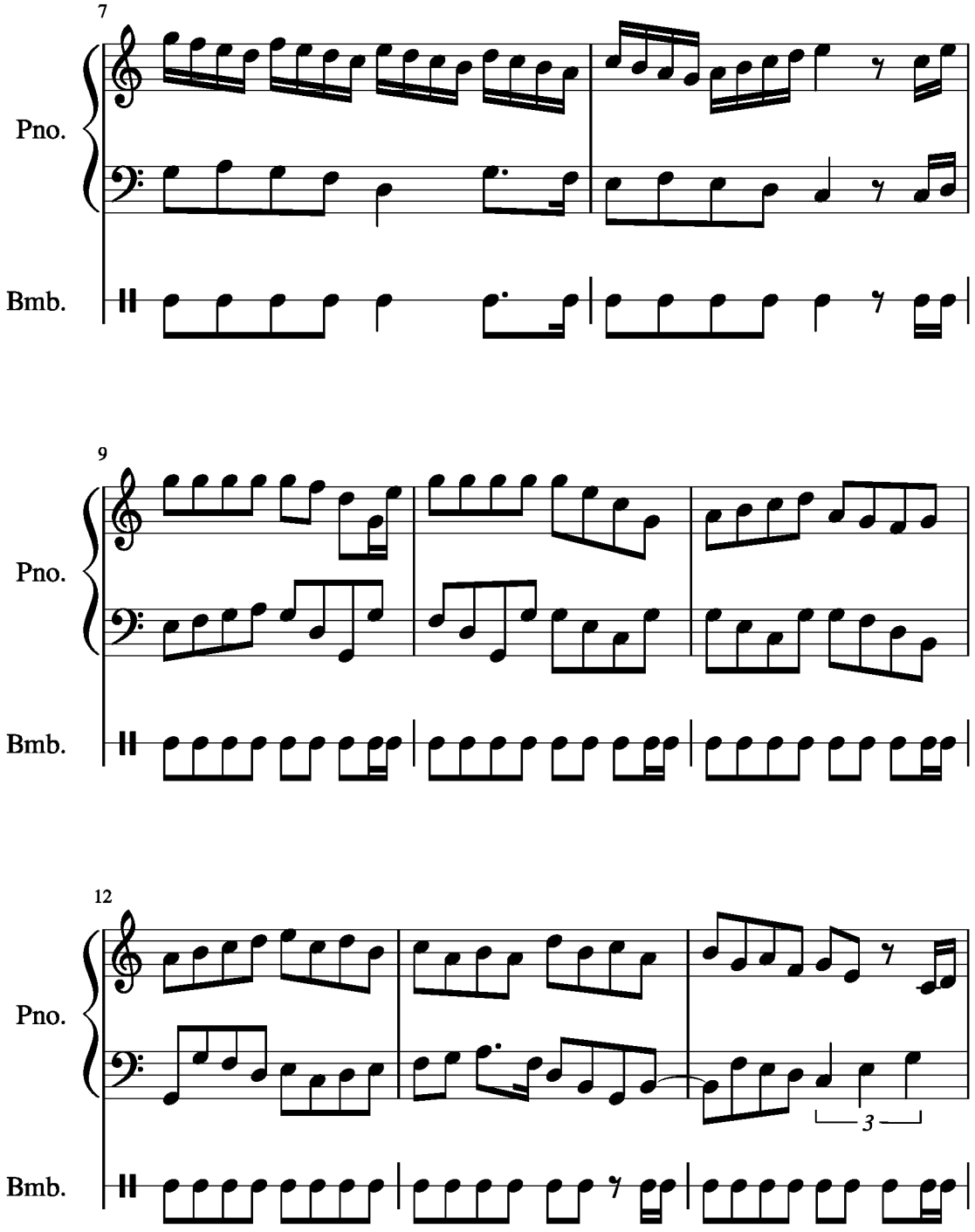
El Ahualulco

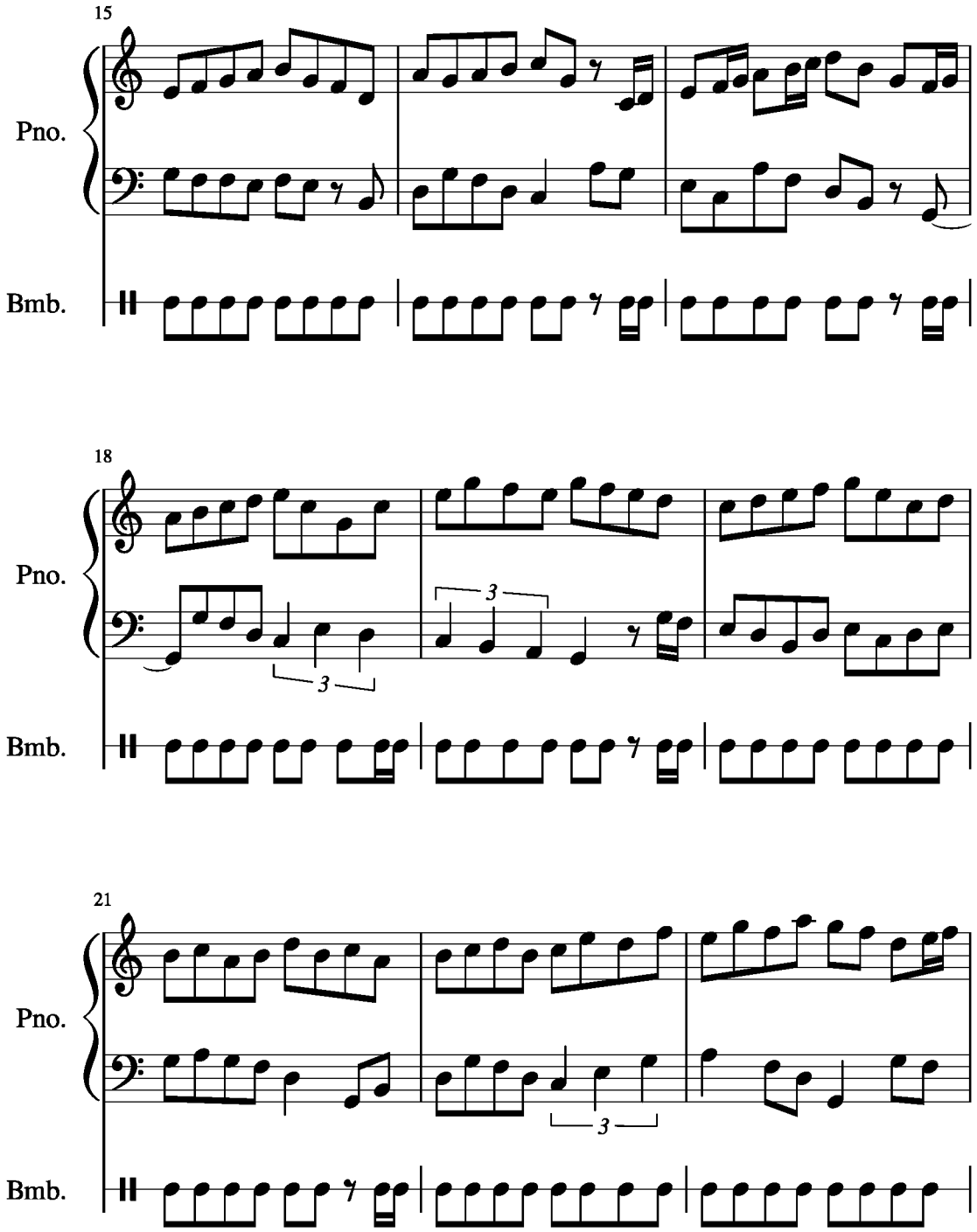
Son jarocho tradicional

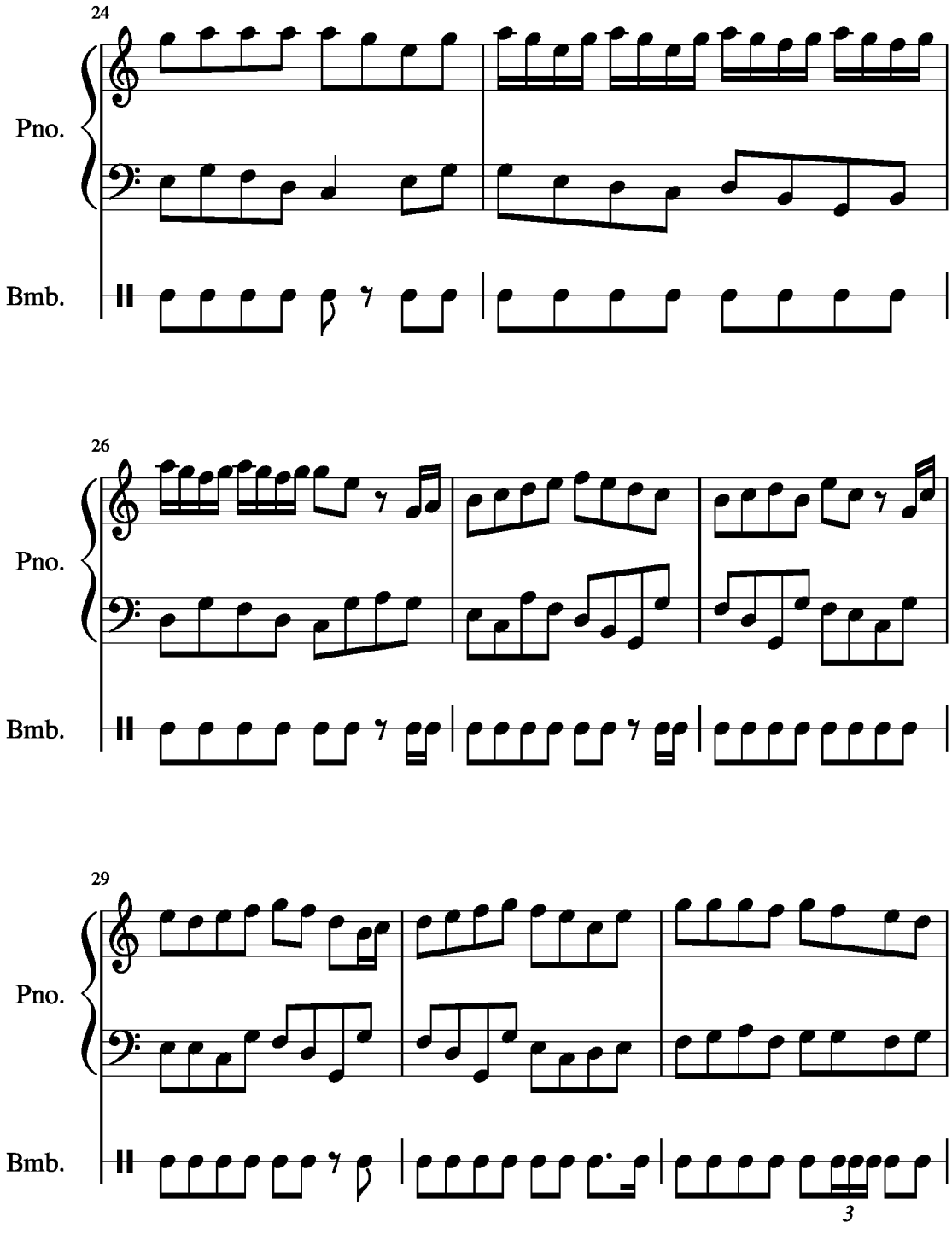
Interpretación: Grupo Estanzuela, Full score
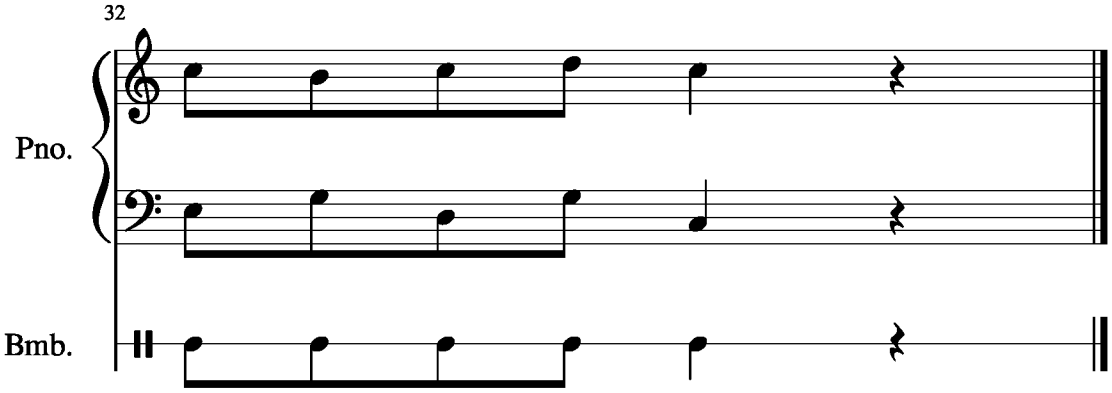
Transcripción: Mariana Cruz Zuleta




7
Pno.
Bmb.
9
Pno.
Bmb.
12
Pno.
3
Bmb.


15
Pno.
Bmb.
18
Pno.
3
3
Bmb.
21
Pno.
3
Bmb.


24
Pno.
Bmb.
26
Pno.
Bmb.
29
Pno.
Bmb.
3
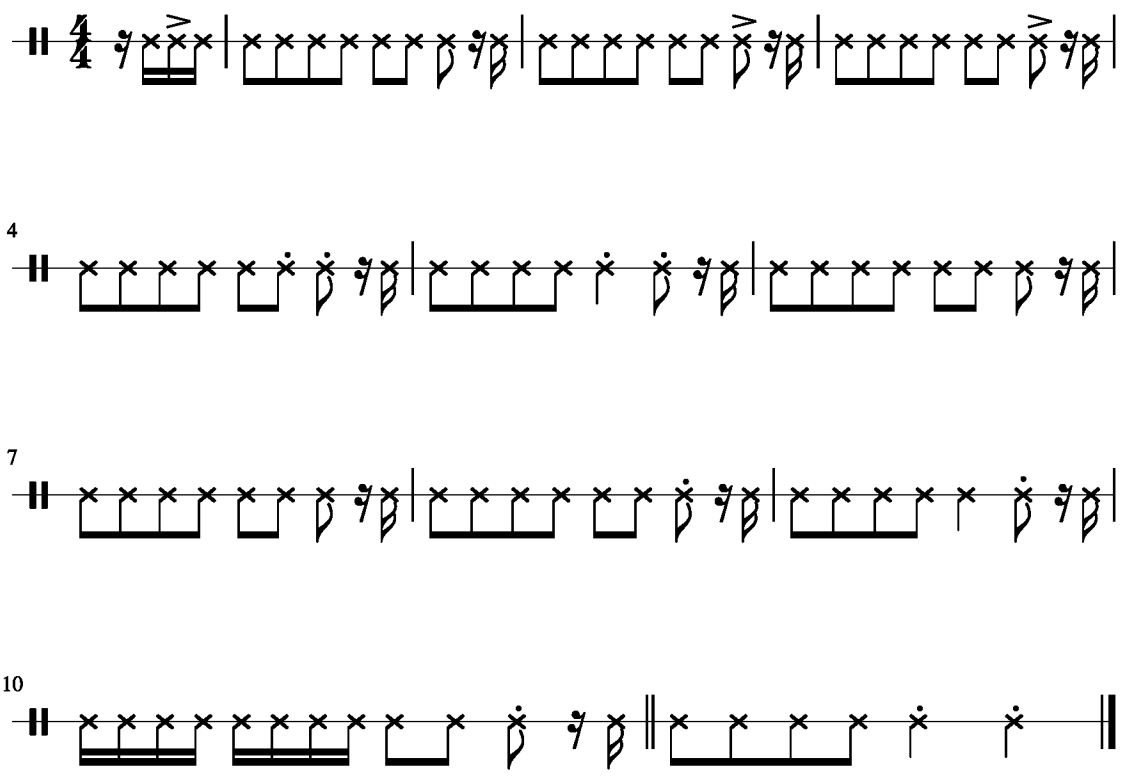

32
Pno.
Bmb.

El Ahualulco

Son jarocho tradicional

Interpretación: Grupo Estanzuela, zapateado. Transcripción: Mariana Cruz Zuleta

♩ = 100
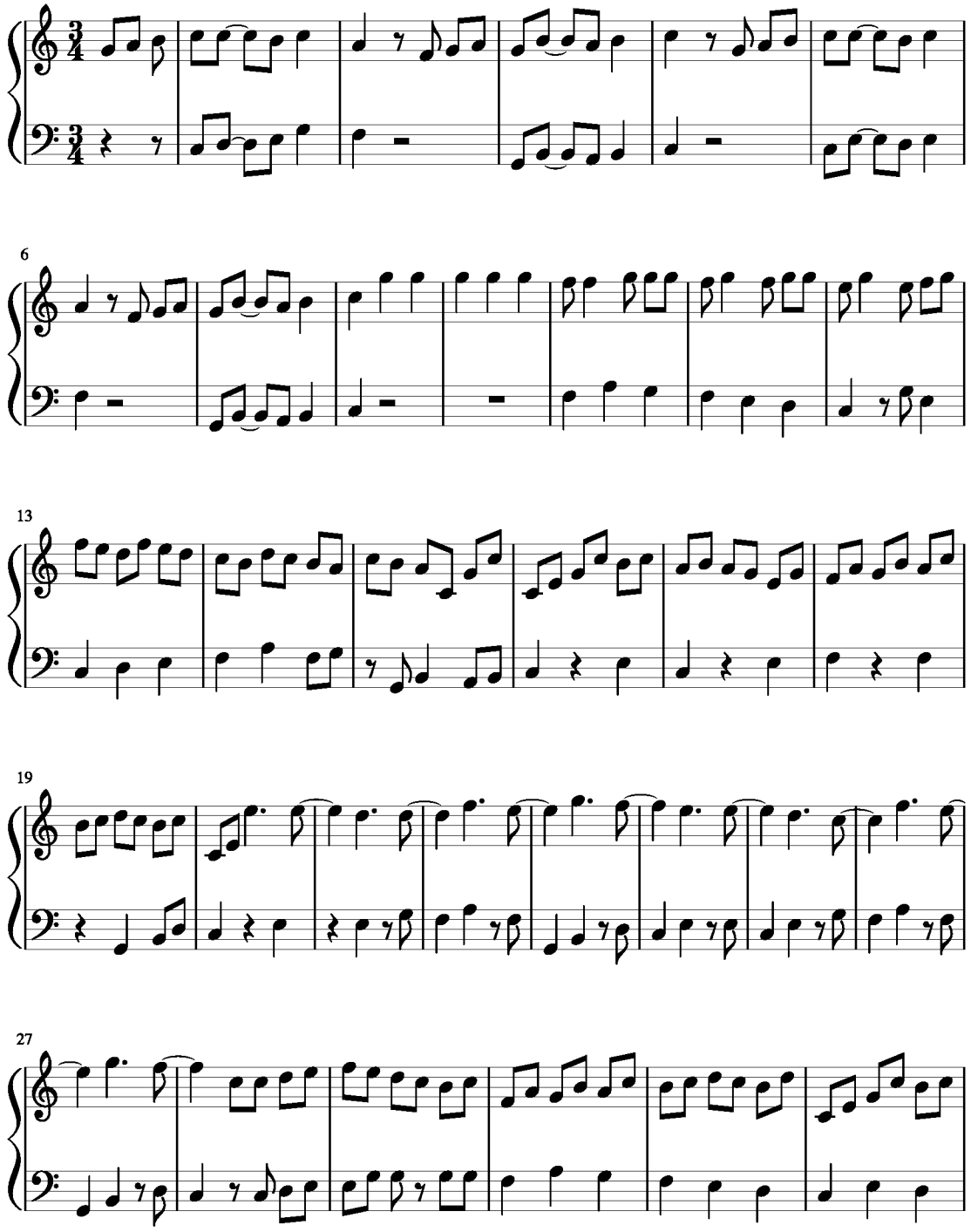


El Buscapiés
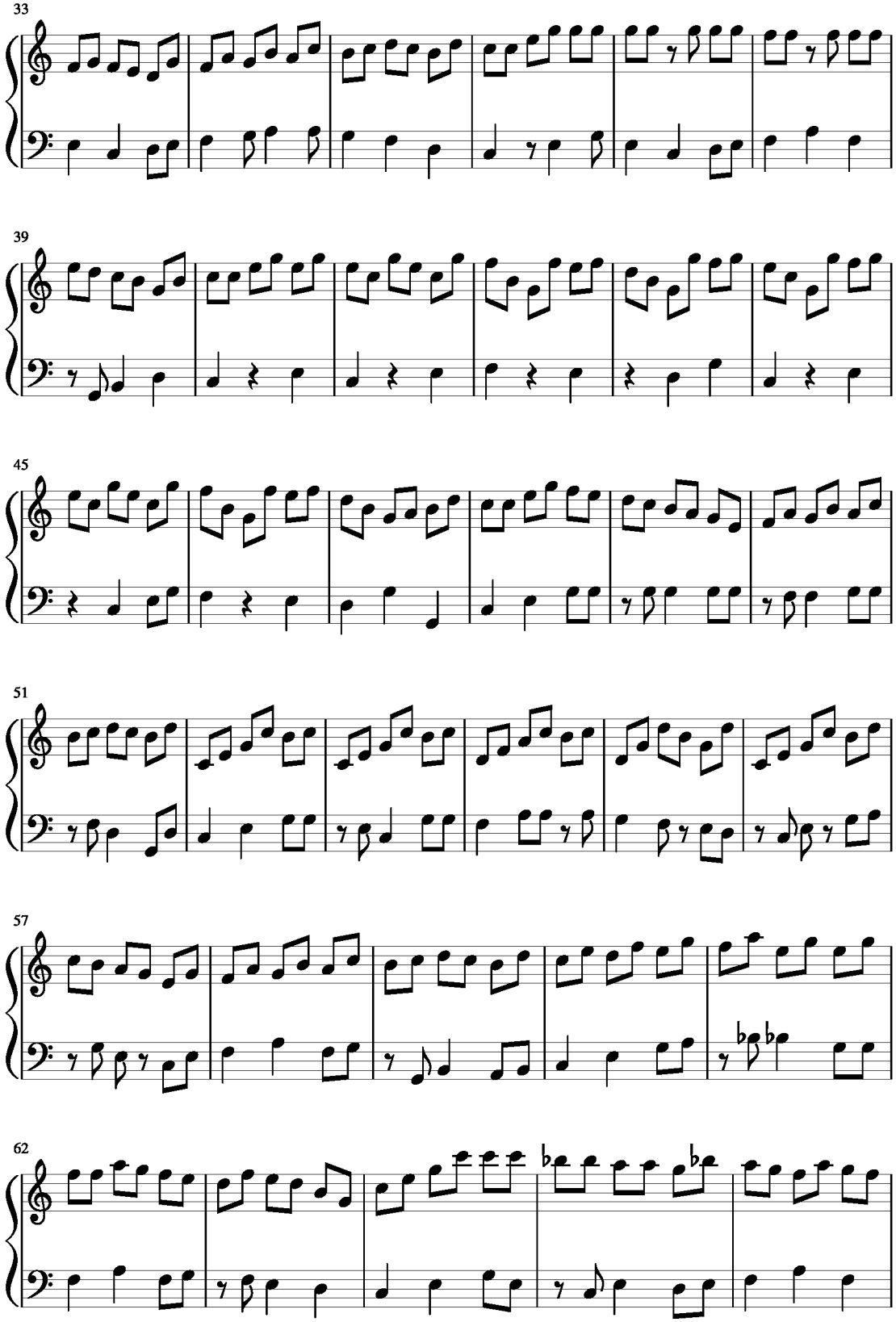
Son Jarocho Tradicional
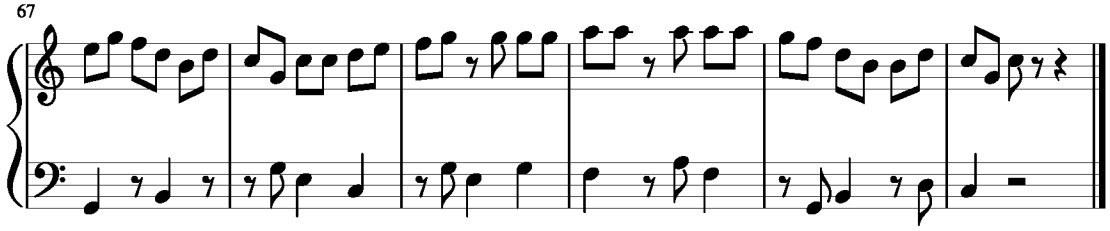
Intérprete: Grupo Estanzuela

Transcripción: Mariana Cruz Zuleta

♩ = 160




33
39
45
51
57
62


67

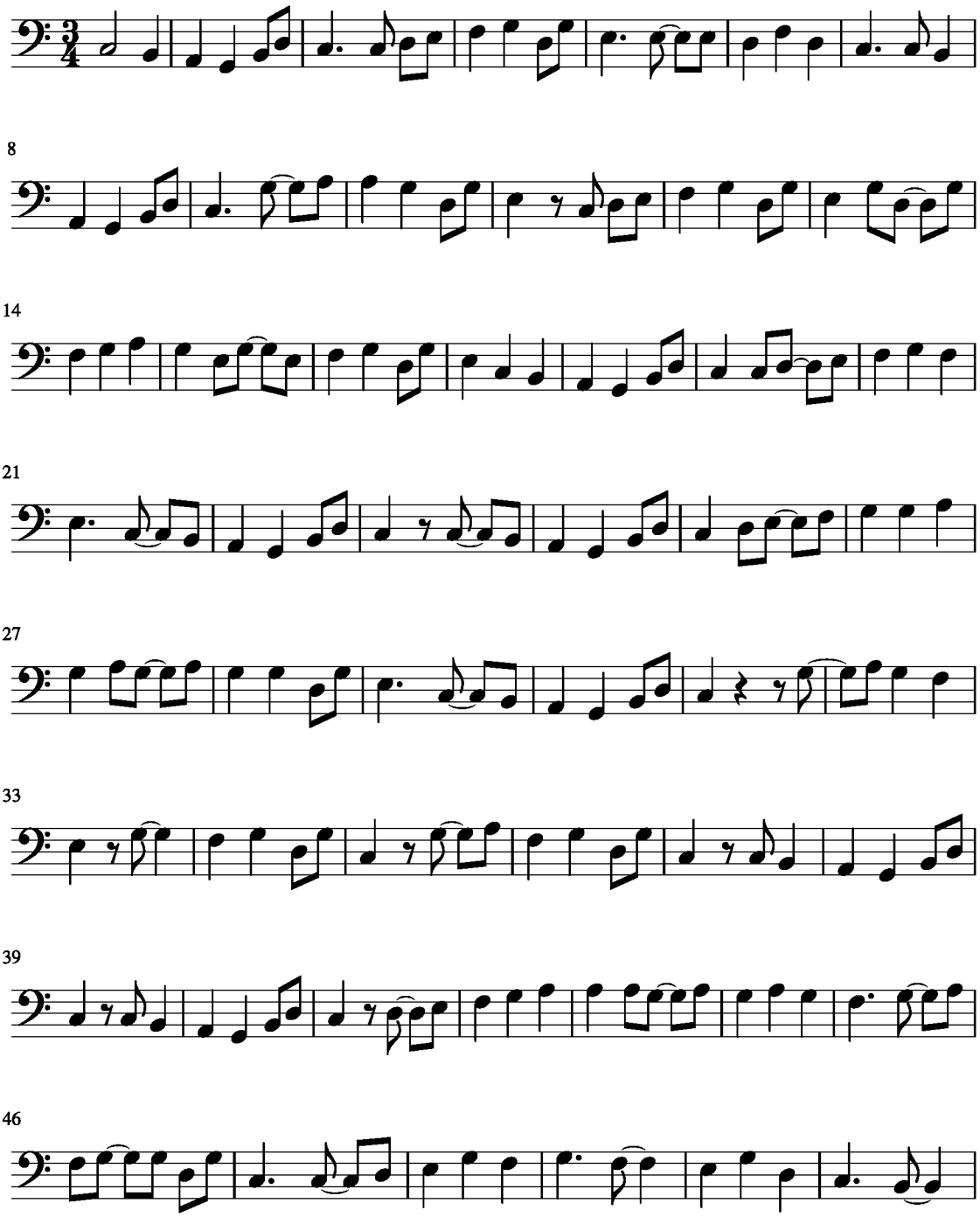
El Toro Zacamdú

Son Jarocho Tradicional
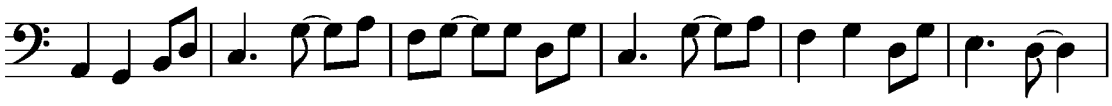
Interpretación: Grupo Estanzuela, leona.

Transcripción: Mariana Cruz Zuleta
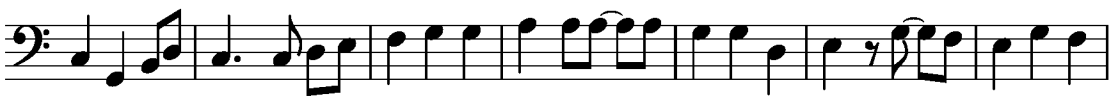
♩ = 160
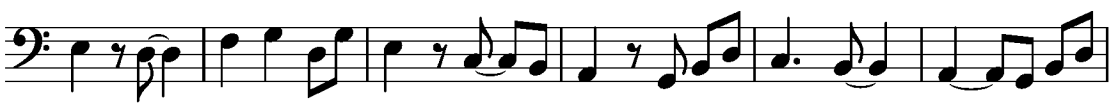


52
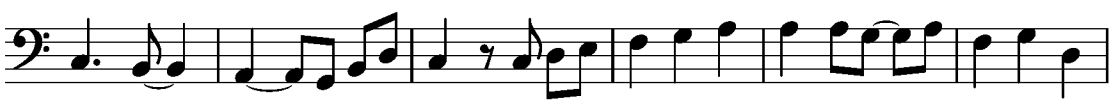


58
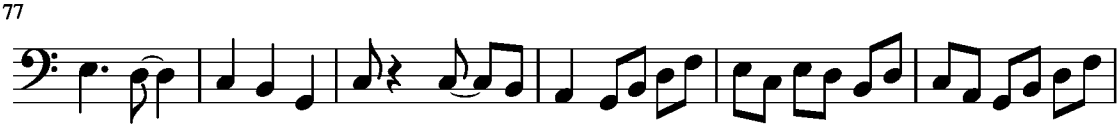


65
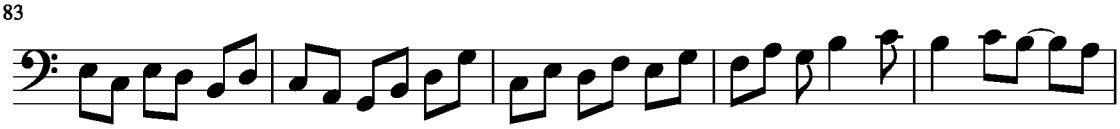


71



77



83


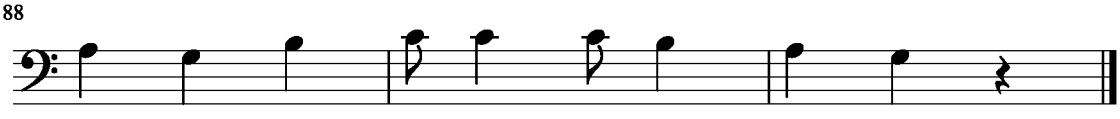
88

