

El desuso de categorías tradicionales en la interpretación del son jarocho en Los Tuxtlas, Veracruz



Una de las premisas básicas de la etnomusicología, y de hecho uno de los principios que la constituyen como disciplina, consiste no sólo en dedicarse al estudio de la música en diferentes culturas, sino en reconocer la diversidad de esos sistemas musicales. Con el propósito de estudiar la música de una cultura de manera integral, la etnomusicología ha desarrollado diversos métodos y marcos teóricos como herramientas para sustentar la validez de cualquier sistema sonoro frente a la música occidental, el cual se distingue de los otros por disponer de una notación propia. Si bien cabe señalar que el uso del pentagrama no es exclusivo de la música occidental, la etnomusicología surge en dicha cultura y en esos términos ha sido desarrollada como disciplina.

Sin embargo, de las investigaciones iniciales de la misma etnomusicología ha surgido la necesidad de comprender los sistemas musicales “en sus propios términos”, y por ello se puede recurrir a las llamadas categorías “nativas” para explicar o describir aspectos esenciales de la ejecución de cada género musical como parte de su contexto simbólico, cultural y social.¹ Las categorías “nativas”, y el contexto de su uso, ayudan a entender el sentido de términos o conceptos particulares de cada cultura. Dado que los símbolos en cada cultura se presentan en la realidad como categorías culturales, es posible que varias categorías puedan referirse a un mismo objeto, y lo que debe interesar al investigador es conocer la manera en que es concebido ese objeto.²

* Estudiante de la maestría en Etnomusicología en la Universidad de Guadalajara.

¹ Arturo Chamorro, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhepecha*, Zamora, Colmich, 1994, p. 30.

² S.P., Spradley, *The Ethnographic Interview*, Forth Worth, Tex., Brace Javanovich College Publisher, 1979, pp. 97-99.



El tema que nos atañe en este trabajo son los conceptos y categorías de la música occidental incorporados a un sistema musical popular; en particular revisaremos el caso del son jarocho, género propio de la fiesta del fandango del sur de Veracruz. A pesar de una cierta complejidad en el uso actual de tonalidades y acordes, la traducción incompleta de un género tradicional al lenguaje de la música occidental parece apuntar al empobrecimiento y desarticulación de la música del fandango. En consecuencia, nuestra hipótesis de trabajo será la siguiente: si se retoman categorías de la interpretación tradicional para la enseñanza del son jarocho —ya sea de manera complementaria o paralela a la enseñanza de los conceptos y términos de la música occidental—, quizá se lograría transmitir algo más de la esencia interpretativa de este género.

Buscar universales o reconocer la diversidad

La notación de música en un pentagrama es considerado por algunas personas un “lenguaje universal”; dejando de lado la discusión en torno a si la música es o no un lenguaje, podemos afirmar que el pentagrama no es un sistema universal de notación de música; por el contrario, para muchas formas musicales resulta sumamente limitado.³ Las limitaciones en cuanto a la altura de las notas han sido resueltas de diversas maneras, una de ellas es la medida de cents, que subdivide en cien partes los intervalos de medios tonos, pues muchos sistemas musicales contemplan el uso de cuartos de tono o la colocación de notas que no pueden ser representadas en el pentagrama. En cuanto a la notación de la rítmica en un pentagrama, las limitaciones van desde el hecho de que la música occidental exige un pulso constante hasta la manera de ensamblar un conjunto de instrumentos de acuerdo con un pulso que los rige a todos, lo cual tampoco es universal.⁴

La búsqueda de conceptos totalizadores y universales

³ Bruno Nettle, *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, Chicago, University of Illinois Press, 1983; Alain Daniélou, *Music and the power of sound. The influence of tuning and interval on consciousness*, Inner traditions, Rochester, Vermont, 1995.

⁴ Alain Daniélou, *op. cit.*

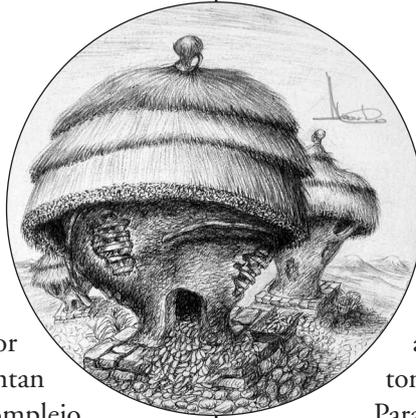
en la amplia gama de las ciencias sociales siempre ha presentado problemas y se han discutido ampliamente. Sin duda existen los universales, pero habría que ser cuidadoso en proponerlos, pues generalmente están cubiertos por un velo de etnocentrismo; de hecho, uno de los temas que llevó a esta disciplina a cuestionar los universales fue el concepto mismo de “música”, pues más de un puñado de lenguas carece de una palabra o concepto para traducir lo que en nuestra cultura occidental significa “música”. Un hombre de los Tuxtlas decía: “No, no, eso de la música llegó después, antes era pura jarana” (don Felipe Lara, Santiago Tuxtla, Veracruz).

El son jarocho actual

Gracias al auge de que goza actualmente, el son jarocho es un género que está siendo retomado por jóvenes para quienes representa un orgullo ser los herederos de una tradición ancestral, mas también la conciben desde el contexto global que ha determinado su entorno cultural. En tanto modelo dominante de los fenómenos inmersos en la globalización, la cultura occidental ha provocado que tanto la reciente difusión como la enseñanza del son jarocho se ejerza en términos ajenos al sistema cultural del que dicha tradición forma parte, como en el caso de los nombres dados a las notas y tonalidades. Es decir, tales términos ni siquiera son importados al sistema de música popular de manera íntegra, sino que de manera fragmentaria se trasladan conceptos de un sistema a otro sistema con bases muy distintas, lo que ha resultado en el empobrecimiento general de la interpretación.

La traducción de un sistema musical oral a un sistema escrito sin duda pierde de vista elementos indispensables que dan sentido y carácter a la ejecución o forma de tocar. La traducción a la que nos referimos no siempre es escrita; es decir, aunque un músico no conozca la lectura de un pentagrama, con el simple hecho de referirse al nombre de una nota o tonalidad —por ejemplo a la tonalidad de sol mayor (G)—, está haciendo uso de una categoría propia del sistema de notación occidental. En este sentido, el son jarocho aparente-

⁵ Bruno Nettle, *op. cit.*



mente no presenta mayor complejidad, pues la mayoría de los sones, al igual que muchos géneros populares, hacen uso de una armonía muy sencilla, con tónica, dominante y subdominate. Si bien dichos sistemas musicales son considerados simples al ser vistos por el lente de la música occidental, cuentan con un cuerpo teórico ancestral y complejo, sólo que por ser transmitido de manera oral podría parecer que no existen.

Los orígenes y la influencia de la música barroca

El son jarocho tiene fuerte influencia europea, sobre todo por el uso de instrumentos que asemejan las guitarras barrocas y otros instrumentos de cuerdas que circulaban por tierras y mares durante los siglos XVI al XIX. Es bien sabido que la relación entre música barroca y son jarocho es estrecha, y que fue integrada durante lo que Antonio García de León ha llamado el “complejo del Caribe afroandaluz”, cuyos inicios son ubicados en el siglo XVI, el periodo del barroco en las artes, cuando se iniciaban propiamente los procesos de lo que hoy llamamos globalización.⁶

El barroco en la música occidental corresponde al periodo de los siglos XVII y XVIII, los tiempos de Bach, Hendel, Vivaldi y los inicios de la formación de los grandes compositores clásicos. Cabe señalar que las obras que conocemos de esta época son presentadas en nuestros días desde la forma de interpretación y la concepción actual de la música, pero entonces la ejecución y la composición no estaban en lo absoluto estandarizadas, por el contrario. Un ejemplo tangible para ilustrar los sistemas musicales no estandarizados puede ser la guitarra barroca, que en ese tiempo no tenía medidas preestablecidas, y si consideramos que era tan sólo uno de los cordófonos populares de la época, podemos ver que la variedad de dimensiones de las jaranas actuales son permanencias de la forma en que era socializa-

da y difundida la música en el pasado. Asimismo, no existía una estandarización de afinaciones, ni de tonos o notas, y antes del siglo XVIII en Europa ni siquiera existía un término que se refiriera específicamente a la altura de las notas, algún término como tono o lo que en inglés se llama *pitch*.⁷

Para mayor claridad, resultará conveniente citar un documento antiguo en el que se muestra la manera en que era concebida la afinación durante el siglo XVI:

Las instrucciones más antiguas que existen para afinar un clavicordio⁸ sugiere que la nota inicial, C, sea colocada a cualquier altura (“con quela intonazione chea te piacere”) [...], el tono en el barroco variaba mucho más de lo que varía el tono del concierto moderno y, evidentemente, esto era de manera menos caótica de lo que parece a primera vista.⁹

Es en el barroco que surge el “clavecín bien temperado” de Bach, y a partir de este momento el sistema de la música occidental toma la forma que conocemos hoy en día, por lo que éstos son los inicios de la estandarización en afinaciones, altura y nombre de las notas. Sin embargo, esto sucede únicamente entre los miembros de la elite europea, su influencia en la música popular es posterior. La escala temperada gradualmente va permeando el sistema musical europeo hasta llegar a la época moderna, cuando el afán por la estandarización en la construcción de instrumentos, la afinación y la escritura logran establecerse como parte inseparable de las concepciones globales de la música “culta”.

Apenas en 1955 se estableció la “recomendación” para estandarizar la afinación de los instrumentos de la orquesta, y es en esta fecha que se establece el tono de La en una frecuencia de 440 hertzios. Pero aun a mediados del siglo XX se debatía la altura exacta del La (A) que sería consensado; los franceses, por ejemplo, abogaban

⁶ Antonio García de León, “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”, en *Heterofonía*, México, Conaculta-INBA, núm. 109-110.

⁷ Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, McMillan, 1994.

⁸ Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, Venise, 1523.

⁹ Stanley Sadie (ed.), op. cit.



por la estandarización de un La en 435 hertzios,¹⁰ mientras los ingleses preferían una frecuencia de 440 hertzios; es decir, que la elección de la altura exacta de dicha nota fue en gran medida una decisión con tintes políticos.

La estandarización de las afinaciones es muy reciente, como lo es también el acceso a la tecnología que ha permitido tal estandarización. Si nos remitimos a una época en que los órganos de las iglesias europeas eran afinados de cierta manera en invierno y de cierta otra en verano, debido a los efectos del clima en los instrumentos,¹¹ podremos imaginar un panorama más amplio en cuanto al diverso mundo de las afinaciones que existía en la época en que se gestaba el son.

En nuestros días, cuando se habla de una nota se da por hecho que parte del tono La (A) en 440 hertzios; entonces, si nos referimos a una nota Sol (G) se sobreentiende que ésta es en relación con el La (A) preestablecido. Igualmente, parece un hecho que un sonido ubicado entre Sol# (G#) y La (A) no es una nota, pues no tiene nombre en el sistema de música occidental. Ésta es una parte del problema sobre el que buscamos reflexionar en este trabajo, ya que si bien se acepta el carácter barroco del son jarocho, muchas de las características barrocas han perdido importancia.

Algunos viejos soneros hacen referencia a la infinidad de modos de afinar las jaranas y guitarras de son en función de “cada individuo que tenía su inteligencia” (don Chico Hernández¹² y don Juan Pólito¹³); es decir, cada individuo que tenía su inteligencia” podía recrear nuevas afinaciones constantemente, las cuales no necesariamente recibían un nombre en particular. Por otro lado, había afinaciones que sí recibían un nombre, tales como *bandola*, *chinalteco* o *variación*; sin embargo —ya sea por el paso del tiempo, por la distancia entre uno y otro pueblo, o por la cantidad de afinaciones que existían—, los testimonios actuales muestran distintas afi-

naciones con un mismo nombre. Además, encontramos nombres de afinaciones que aluden a la posición de los dedos, tal es el caso de *cruzado*, *por dos*, o *por cuatro*; es decir, que bien se le puede decir *por dos* tanto a la posición de los acordes como a la afinación del instrumento, sea jarana o guitarra. Don Juan Pólito explica que una guitarra de son afinada *por dos* sólo utiliza un dedo en cada acorde, mientras la afinación *por cuatro* utiliza dos dedos en cada acorde; pero indudablemente otros músicos presentarían una explicación distinta. Este aparente caos no es muy distinto al que habría regido en la música barroca europea, y aun cuando —como bien señalamos en una cita— el caos aparenta ser mayor, en la realidad habría sido complejo mas no necesariamente caótico.

Entre los jóvenes jaraneros, tanto de Veracruz como de otras partes del país, e inclusive del mundo, en nuestros días predomina la afinación *por cuatro* para la guitarra de son y la jarana, aunque otros más hacen uso de la llamada *afinación universal* en la jarana. Don Juan Zapata, de Santiago Tuxtla, llama *bandola* a lo que podríamos considerar equivalente a la *afinación universal*, y resulta igual a la que se utiliza para la guitarra española, pero sin la sexta cuerda, el Mi (E) grave.

Cabe señalar que lo más importante en cualquier afinación son los intervalos entre una y otra cuerda; por tanto, la afinación puede ser a partir de cualquier nota. Actualmente la afinación *por cuatro* suele partir de la nota Sol, o al menos así es como se ha difundido. Pero esto varía según el pueblo, región o preferencia particular de los músicos; en Chacalapa, por ejemplo, tenemos que se parte de un Sol sostenido (G#) o La (A), es decir, que prefieren tocar con las cuerdas tensas y más agudas,¹⁴ mientras en Santiago Tuxtla suelen partir de un Fa sostenido o Fa, o sea que prefieren una afinación más grave. En ambos casos no sería extraño encontrarse con que tanto al Fa (F) y Fa sostenido (F#), como al Sol sostenido (G#) y La (A) se les llame indis-

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Entrevista a don Chico Hernández, realizada por Alejandro Huidobro y Ramón Gutierrez en 1994.

¹³ Entrevista a don Juan Pólito Baxin, en San Andrés Tuxtla, 2005.

¹⁴ Don Delio, de Chacalapa, Veracruz, explica que esto tiene una razón de ser, ya que en el pasado se afinaban los instrumentos muy bajos, pero el volumen del ambiente, especialmente el ruido de las ferias, los fue obligando a subir la afinación para escucharse mejor, para que las jaranas tuvieran mayor volumen.



tintamente “Sol” (G), ya que la disposición de los intervalos corresponde a la afinación *por cuatro*. Hay quien afirma que el tono debe ajustarse a la voz del versador, pero esto era congruente cuando en el fandango había personas que se dedicaban exclusivamente a versar, entonces el tono elegido era el que mejor se acomodaba a la voz cantante.

Es incierta la razón por la que ha predominado la afinación *por cuatro* sobre las demás, sin duda es una afinación en la que resulta cómoda una amplia gama de acordes. Los músicos del movimiento jaranero recurren principalmente a la teoría de la música occidental, por ello cada vez resulta más común que se hable en términos de distintas tonalidades. Por ejemplo, los sones en tono mayor bien pueden ser en Do mayor (C) o Sol mayor (G), principalmente; los sones en tono menor suelen ser en Do menor (Cm), Sol menor (Gm), Re menor (Dm), La menor (Am) u otros. Para los soneros viejos de los Tuxtlas, tocar en *menor* puede ser lo equivalente a la tonalidad de Fa mayor, pero tocar en menor también puede referirse a la afinación y no a la posición de los acordes. De cualquier modo, no es común que los jóvenes jaraneros elijan tocar por este tono. Para los viejos jaraneros tocar por *mayor* es lo equivalente a Do mayor (C), a Si mayor (B), o a otras tonalidades, en función de cómo estén afinados.

El son de “La morena”, por ejemplo, es conocido como un son en menor, pero don Dionisio Vichi, entre otros, de Santiago Tuxtla, lo toca en el tono que tradicionalmente se nombra *menor*, es decir en Fa mayor, lo que en ocasiones, por la afinación, resulta estar en realidad en Mi mayor (E). Llama la atención de los jaraneros actuales que “La morena” sea interpretada en un tono mayor y se refieren a ella como “La morena en mayor”, aunque don Dionisio Vichi seguiría considerando que es un son en menor. Esto es un ejemplo de las diferencias entre lo que entienden unos y otros por los términos “mayor” y “menor”.

Podemos ver que la importación de categorías de un sistema musical a otro pueden generar confusión. Durante los fandangos donde conviven jóvenes y viejos, mientras los primeros consideran aburrido o tedioso tocar en un mismo tono o en dos —es decir, en lo que entienden los viejos como *mayor* y *menor*—, los

viejos no pueden tocar en las diversas tonalidades que se han difundido entre los jóvenes. Aun cuando en el pasado no había tal variedad de acordes, sí había una amplia variedad de afinaciones, al grado de que los jóvenes no saben cambiar de afinaciones como los soneros de antaño, y quizá por ello les resulte tedioso tocar en lo que aparentemente son sólo dos tonalidades o dos conjuntos de acordes. A lo largo del fandango las afinaciones iban cambiando hasta llegar a las afinaciones de *madrugada* (don Utrera¹⁵).

Los soneros viejos han ido olvidando el antiguo sistema de afinaciones, pero aun si lo recordaran, los jóvenes no sabrían seguirles el paso. Lo que es desafortunado de esta situación es que las antiguas afinaciones no necesariamente fueron olvidadas por imprácticas, sino por un desprecio general a las formas del pasado y por la búsqueda de ser más parecidos a la sofisticada e imponente “civilización moderna”.

Conclusión

El problema que buscamos señalar en este trabajo es que desafortunadamente una porción de la población de jóvenes jaraneros, a pesar del entusiasmo y el empeño están sujetos a un contexto de globalización que tiende a banalizar el exceso de flujo de la información. Situación que resulta en una grave desinformación sobre la teoría musical. Es decir, que en aras de la tradición, la enseñanza del son jarocho en casas de la cultura o en talleres, no hace uso del cuerpo teórico de la música occidental, esto por un lado, pero además de ello, tampoco existe un reconocimiento y valorización de que las categorías que usan “los viejos”, sean en sí mismas parte de una teoría musical. A modo de conclusión, proponemos reivindicar el discurso de los *viejos* y buscar comprender el trasfondo de la terminología que usan para describir la música, reconociendo las llamadas “categorías nativas” como las unidades que conforman una teoría musical. Asimismo, proponemos que la difusión y enseñanza del son jarocho incluya tanto la teoría musical occidental como las diversas, y quizá ambiguas, categorías del sistema tradicional.

¹⁵ Entrevista a don Utrera, realizada en video por Alejandro Huidobro y Ramón Gutiérrez en el “Hato”, Santiago Tuxtla, 1994.