



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

SON JAROCHO, DEVENIR Y RESISTENCIA

TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

PRESENTAN:

LEONARDO BALI VÁZQUEZ
JUAN SEBASTIÁN NAVARRETE ALEJANDRE
ANELL CELINE RAMÍREZ GARCÍA
RAÚL ROCHA ROSAS

ÁREA DE CONCENTRACIÓN:
MÚSICA, ESTÉTICA Y POLÍTICA

ASESOR RESPONSABLE:
MTRO. MARCO ALBERTO PORRAS RODRÍGUEZ

ASESOR INTERNO:
LIC. CARLOS JAVIER GÓMEZ CASTRO

CIUDAD DE MÉXICO, A 18 DE NOVIEMBRE DE 2020

Para nuestros seres queridos, amigos y profesores,
compañeros de viaje por el espacio estriado.

Resumen

A través de una genealogía del Son Jarocho y de los conceptos principales de la teoría de Deleuze y Guattari hacemos un análisis político y estético desde un punto de vista filosófico de las características principales del Son Jarocho como género musical y como un movimiento social y cultural desde un acercamiento acotado por 3 categorías de análisis (Resistencia, Voz y Cuerpo) las cuales nos permiten entender el carácter maquínico del Son Jarocho.

Con la finalidad de descubrir cómo es que funcionan las dinámicas políticas y estéticas del Son Jarocho, desde este punto de vista rizomático, nos damos a la tarea de conocer cuál es el papel del Son Jarocho como máquina abstracta, como conforma un plan de consistencia, cuáles son sus agenciamientos y sus líneas de fuga; donde se hallan los ritornelos, qué régimen de signos hay en su discurso y si puede funcionar como un cuerpo sin órganos o como una máquina de guerra opuesta al aparato de Estado, lisando el espacio estriado y deviniendo en un Son Jarocho libre.

Índice

Resumen	1
Introducción	5
Planteamiento	7
Justificación	9
Pregunta de investigación	10
Supuesto de investigación	10
Objetivos de la investigación	10
Objetivo general	10
Objetivos específicos	10
Marco teórico	11
Estado del arte	12
Capítulo 1. Genealogía del Son Jarocho	17
Capítulo 2. Conceptos teóricos de Gilles Deleuze y Félix Guattari	35
<i>Rizoma</i>	39
<i>Nomadismo</i>	42
<i>Agenciamiento</i>	45
<i>Espacio Liso y Estriado</i>	48
<i>Devenir</i>	49
<i>Ritornelo</i>	56
<i>Regímenes de signos</i>	58
<i>Máquina de guerra</i>	60
<i>Cuerpo sin órganos</i>	64
Capítulo 3. Son Jarocho, el funcionamiento de una máquina abstracta	67

<i>Resistencias. El discurso contestatario del Son Jarocho y el trabajo por su recuperación</i>	70
<i>Voces. Análisis de la sonoridad de instrumentos y pregoneros</i>	80
<i>Cuerpo. Individuos y colectividades corporales en el fandango</i>	99
Conclusiones	105
Anexo 1. Metodología del análisis	117
Anexo 2. Selección de sones	121
Bibliografía consultada (en orden alfabético)	129
Videografía consultada	132

Introducción

Planteamiento

El Son Jarocho es una expresión cultural y musical oriunda del Sur de Veracruz, los pobladores de esta región practican en varios municipios la música, el zapateado, la laudería, entre otros elementos que componen este género cuya principal plataforma son los fandangos, además de otros eventos en los que su presencia es importante. El desarrollo del Son forma parte de la historia de estos pueblos y por ello ha conseguido arraigarse a la identidad veracruzana en muchas medidas.

Desde sus primeros registros, el Son Jarocho se ha constituido como un catalizador de las inquietudes de grupos minoritarios y vulnerados (desde mulatos hasta campesinos). Actualmente lo observamos como un organismo situado en distintos puntos de la cultura, con algunos caracteres que al practicarse se sitúan en oposición a dinámicas políticas que los condicionan. Su principal motor es la voluntad de la sociedad por preservar expresiones de su cultura, y su eficaz propagación fortalece los tejidos comunitarios.

Las relaciones de los géneros regionales con el Estado y las instituciones merecen ser comparadas con el desarrollo del discurso que producen la música y los bailes típicos. Porque a grandes rasgos, parece que el Estado se beneficia de este tipo de expresiones, desde el ámbito político al económico hacen uso de ellas como orgullo nacional o las promocionan como estereotipos. Sobre todo a medida que la cultura es comercializada para el beneficio de las élites del sector cultural.

En el caso del Son Jarocho, que ha construido un discurso basado en las querellas de una sociedad rural y marginada en gran medida, la relación con las formas de Estado se ha vuelto más compleja. El Son Jarocho tradicional ha sabido flanquear las dinámicas políticas que lo apropian, lo urbanizan y lo estandarizan para su consumo y muestra actualmente una presencia diversificada, una revitalización de sus prácticas que benefician las relaciones comunitarias y también encuentran correspondencia en otros puntos del mundo.

A finales de los años 70 se ponen en marcha programas culturales que reconocen y rescatan las prácticas del Son Jarocho que parecían perderse en los ejidos y rancherías donde habitaban soneros de edad avanzada. Esta etapa es conocida como "movimiento jaranero", un reconocimiento a la herencia cultural esparcida por las regiones del Sur de Veracruz y

partes de Oaxaca y Tabasco, dicho movimiento comenzó a asentar la tradición oral y musical de los pueblos en busca de construir identidades propias.

Por la cantidad de regiones y sub-regiones donde se practica el Son Jarocho, notaron que éste cuenta con incontables variaciones que responden a tradiciones específicas.

En los años 90, algunos grupos, muchos descendientes de esa primera ola, recuperan esta historia de expresión campesina. La evolución de las comunicaciones globales brindó medios para gestar conexiones que llevaron al Son a incrementar su repertorio y su influencia en la música “popular” pero sobre todo para profundizar en la investigación sobre el Son Jarocho y en difundir esos conocimientos a través de talleres y cursos en distintas poblaciones.

Varios trabajos de investigación se encargaron de registrar y recopilar por primera vez elementos del Son Jarocho que empezaban a ser olvidados. Por ejemplo, el libro de Patricio Hidalgo *El canto de la memoria* (2004), transcribiendo los versos del Sotavento que hasta entonces no habían sido impresos ni distribuidos; y de Wendy Cao, haciendo grabaciones de distintos tipos de zapateado en 7 comunidades de los Tuxtlas.

La evolución de herramientas comunicativas permiten éstas y otras tareas, impulsando al Son Jarocho hacia múltiples direcciones. Gracias a ello en la actualidad existen numerosos grupos de Son Jarocho que asumieron la tarea de preservar sus tradiciones y están introduciendo nuevas prácticas en la música, pero sobre todo el Son sigue demostrando el potencial de reunir a la comunidad y acercarla a nuevas formas de participación.

Es notorio el trabajo del Centro de Documentación del Son Jarocho, que dirige el grupo veracruzano Los Cojolites en el municipio de Jáltipan, cuyo trabajo educativo ha despertado el interés de jóvenes oriundos y extranjeros que buscan aprender uno o más de los trabajos que impulsa la cultura del Son Jarocho. Muchos otros soneros migran a otros estados o países y se organizan para realizar este trabajo de enseñanza y expanden aún más el universo de este género musical.

Hay dos temas que atraen nuestro interés: primero, las prácticas políticas que limitan el desarrollo de la identidad multicultural del Son Jarocho, ya que a través de la necesaria participación de las instituciones, las prácticas tradicionales muchas veces parecen ser ignoradas y reemplazadas por obra de los organismos encargados de promover la cultura desde el ámbito político o financiero, dándole cabida en la dinámica social y política actual;

segundo, muchos de los trabajos que impulsaron el desarrollo cultural del Son Jarocho en los últimos 30 años han sabido coadyuvar con la política pública para llevarse a cabo, su principal éxito es devolver todo el conocimiento que recolectan en las comunidades a ellas mismas, alentando a la población a practicar sus tradiciones.

El primer punto se aborda mirando las dinámicas políticas que condicionan el desarrollo de los géneros tradicionales, sobre todo cuando éstos son apropiados por instituciones del aparato de Estado.

El segundo apunta a la comprensión de las formas que tiene el Son Jarocho de escapar del menoscabo cultural que provocan algunas prácticas políticas. Buscamos demostrar que las expresiones que resguarda el Son en la actualidad son los puntos de resistencia que mantienen con entereza esta tradición ancestral.

Justificación

La historia, la antropología y las ciencias sociales se han destacado en estudios alrededor de la música regional mexicana. En el caso del Son Jarocho, se ha conseguido elaborar esquemas que describen sus características ligados con las prácticas culturales, económicas y políticas de la región de donde proviene.

El impulso de la cultura en la actualidad es un parámetro que se toma en cuenta para evaluar el desarrollo de la sociedad. Por este hecho la investigación en torno al Son Jarocho ha fortalecido su relación con el Estado y como resultado se pueden observar varios proyectos en comunidades aisladas que muestran la importancia del avance en materia de política pública.

Nosotros observamos que el Son Jarocho tiene un discurso de crítica política desde sus fundamentos históricos y que si bien ha sido integrado a una dinámica institucional que regula y modifica muchas de sus prácticas, mantiene la capacidad de exponer temas de suma importancia en la actualidad, como el el reconocimiento de pueblos minoritarios, el deterioro del campo o el cuidado del medio ambiente.

Un análisis político-estético apoyado de los conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari puede ayudar a valorar las distintas líneas que ha seguido el Son Jarocho en sus expresiones. Todas sus variantes forman parte de un organismo que en distintos entornos ha conseguido fortalecer las comunidades de personas identificadas con esta expresión cultural.

El reconocimiento de las dinámicas políticas y estéticas que articulan al Son Jarocho es un paso hacia un mejor entendimiento del discurso que este género propone a la sociedad y del devenir heterogéneo que se observa desde su procedencia hasta su estado actual.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son las dinámicas políticas y estéticas más importantes que intervienen en el devenir del Son Jarocho?

Supuesto de investigación

Las dinámicas políticas y estéticas en el Son Jarocho, como: la lírica contestataria, la organización social de la comunidad y su influencia en el fandango, la lírica sobre devenires (animal, vegetal, mujer, instrumento), ritornelos (africano, indígena, español), la interpretación de voces e instrumentos, el baile y la vestimenta; le permiten funcionar como *máquina de guerra* en contraposición a las dinámicas de producción y consumo cultural del *aparato de Estado* gubernamental y del *aparato de Estado* de la industria musical.

Objetivos de la investigación

Objetivo general

1. Analizar cómo funcionan las dinámicas políticas y estéticas del Son Jarocho que pueden convertirlo en *máquina de guerra*.

Objetivos específicos

1. Conocer el contexto cultural, geográfico, social, económico y político que constituye al Son Jarocho y realizar una genealogía de los diversos elementos que lo construyen:

culturas y corrientes musicales externas; características sonoras, líricas y visuales que componen al género.

2. Indagar en los conceptos de Deleuze y Guattari para aproximarnos a entender la *máquina de guerra* en su carácter político y estético.
3. Analizar cómo funciona el Son Jarocho, indagar si se comporta como una máquina de guerra y cómo lleva a cabo acciones como: *devenir*, hacer *ritornelo*, *territorializar*, *desterritorializar* y *reterritorializar*, *agenciamientos maquínicos* y *agenciamiento colectivo de enunciación*.

Marco teórico

Nuestro marco teórico consiste en utilizar las teorías filosóficas post-estructuralistas de Gilles Deleuze y Félix Guattari y quienes los retoman para profundizar en conceptos filosóficos como: *devenir*, *máquina de guerra*, *rizoma*, *cartografía*, *agenciamiento*, *nomadismo*, *línea de fuga*, *ritornelo*, por mencionar los más relevantes dentro de las teorías. Estos conceptos nos sirven como una herramienta para analizar desde un punto de vista filosófico los aspectos musicales, sociológicos y *etno-musicológicos* del Son Jarocho con la finalidad de entender a profundidad su funcionamiento político y estético.

Específicamente el concepto *devenir* nos ayuda a entender el proceso de construcción del Son Jarocho a través del tiempo, en ese proceso están involucrados múltiples factores de tipo social, político, estético, geográfico, racial, etc., analizar estos factores desde el *devenir* nos ayudará para utilizar otro concepto importante: *máquina de guerra*. El Son Jarocho como *máquina de guerra* es una suposición que intentaremos demostrar a través del análisis de los factores que son necesarios para que éste (el Son Jarocho) exista y conserve su *potencia*. Los conceptos de *agenciamiento maquínico* y el *agenciamiento colectivo de enunciación* nos permitirán explorar el funcionamiento del Son y su relación con el Estado Hegemónico.

Así también, ocuparemos el concepto de *genealogía* de Friedrich Nietzsche y la revisión del mismo por Michel Foucault para entender una manifestación cultural como el Son Jarocho a través de la diversidad de elementos que la han construido alrededor del

tiempo. De esta forma evitamos soslayar elementos estéticos y políticos importantes que hayan participado en la conservación del Son Jarocho.

Estado del arte

En el estudio del Son Jarocho predominan las investigaciones de tipo antropológico y etnomusicológico. Exploran sus antecedentes, origen, historia alrededor del tiempo, definición, elementos que lo componen como instrumentos musicales, vestuario, pasos de danza y versos. Recopilamos libros, archivos de audio como programas de radio y audiovisuales como documentales. A continuación esbozamos el contenido de cada fuente de información y señalamos su pertinencia para nuestra investigación.

Con músicas antecesoras que participan en la creación del Son Jarocho encontramos los libros *Historia de la música mejicana* del Dr. Miguel Galindo y *Música Precolombina* de Enrique Martínez Miura con los cuales se expresa el panorama que se vivió dentro de la región antes de la llegada de los españoles y la colonización, ofreciendo una perspectiva crítica y sin cegueras del análisis histórico de un choque cultural entre dos regiones totalmente distintas. Por otro lado, el libro *Dijera mi boca* de Álvaro Alcántara López revisa los antecedentes históricos específicos del Son Jarocho: tocando temas como los quehaceres comerciales en los puertos y mercados del Sotavento, la forma de vida de los veracruzanos afroestizos como actores influyentes en la tradición del Son Jarocho y cuestiona el concepto de tradicional del Estado, que pretende reducir las manifestaciones culturales (como el Son) a lo que fueron apenas en su origen, incapaces de convertirse en una respuesta a la política contemporánea. Este último aporte será importante para enriquecer la discusión sobre el Son Jarocho como máquina de guerra en contraposición a la representación oficialista de la cultura por parte del Estado.

La definición del Son Jarocho, orígenes e historia del fandango en los títulos: *Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano* de Jas Reuter el cual nos brinda un breve resumen etnomusicológico que relata características de la música regional mexicana (Son Jarocho) y su relación con ritmos y melodías heredadas de España, África y el México prehispánico. A su vez, de forma sencilla nos explica en qué consisten las diferencias regionales que encontramos en el Son mexicano. Y, *El fandango: el ritual del mundo jarocho de los siglos* de Antonio García de León en el cual se hace un recorrido histórico a lo largo

de distintas épocas, desde la colonia hasta el siglo XIX, cuando se construyó un puente intercultural entre España y la Nueva España, la cual estaba situada en el vórtice que unía a Europa con el Oriente, lo que la hacía un perfecto corredor de paso para aquella primera integración planetaria económica y cultural. Este mapa histórico de García de León nos dará un claro panorama del sendero que ha caminado el Son Jarocho, así como su contexto desde el nacimiento y la urbanización de las primeras ciudades de la Nueva España hasta el momento en donde es agenciada por la clase trabajadora y del campo.

Sobre los diversos tipos de sones en México y sus características encontramos los siguientes dos títulos: *El son mexicano* de Thomas Stanford en el cual se hace un estudio sobre lo que él considera una de las formas de cultura popular y nacional más antiguas y expresivas de nuestro país, haciendo la connotación de tres aspectos distintos y de suma importancia dentro del Son como lo es el musical, el literario y el coreográfico; y el volumen 1 del compendio *Bailes del Folklor mexicano* de Martín Antonio Núñez que cuenta con un capítulo dedicado a las danzas distintivas de Veracruz. Este mismo, aporta un breve resumen sobre las características de los grupos étnicos asentados en la entidad y las regiones culturales que le corresponden a cada uno: los huastecos, totonacas y olmecas habitaron las regiones Huasteca, Centro y Sotavento, respectivamente. Esta última región es precisamente donde surge y perdura el Son Jarocho. El contenido de este apartado servirá para conocer las especificidades geográficas como los municipios que forman parte del Sotavento, sus principales cultivos y sus antecedentes históricos. Así también, incluye vestuario y desglose de pasos.

Sobre la historia de los instrumentos hallamos la de *El marimbol* de Octavio Rebolledo en el que se nos relata la historia del *marimbol* o *marímbula* un instrumento de percusión compuesto de una caja de madera como resonante y unas lengüetas metálicas de diferentes tamaños (y por lo tanto tonos) que se usó durante los inicios del siglo XX y que se dejó de utilizar a mediados de ese mismo siglo cuando se decidió reemplazarlo por el contrabajo. Este texto nos ayuda para conocer los cambios sonoros que ha tenido el Son Jarocho a través de la historia. También nos describe con detalle que agrupaciones de Son Jarocho utilizaban este instrumento en aquella época, explicando no sólo lo que tocaban sino también hablando sobre la importancia de los intérpretes de aquel tiempo, que sin duda tuvieron una gran influencia en las transformaciones sonoras que ha tenido el Son Jarocho.

Recopilaciones de versos con el propósito de preservarlos están en el libro *El canto de la memoria* de Patricio Hidalgo que ofrece una mirada estética y resalta la importancia de las formas y técnicas literarias que fueron influenciadas por el siglo de oro español y que resultaron ser una eficaz fuente de memoria histórica debido a su tradición oral. Estos esfuerzos de preservación escrita de versos populares surgieron hace dos décadas sobre la idea de que el crecimiento del repertorio lírico de los fandangos le permite al Son Jarocho preservar una vitalidad tanto literaria como emocional y no obstante le dan una mayor difusión al género.

Cantares de mi huasteca de Eduardo Bustos reúne versos de Son Huasteco pero estos no los ocuparemos ya que no son Jarochos, sirve para reconocer la diferencia musical entre el Son Huasteco que ocupa principalmente la huapanguera, vihuela y violín y se ubica al norte de Veracruz, del Son Jarocho que usa al menos el arpa jarocho, varias jaranas, requinto y tarima para percusionar con los pies; permitiéndonos descartar de la recopilación de músicas soneras veracruzanas aquellas que no correspondan a las características del Jarocho ni a la delimitación geográfica del mismo que es la región del Sotavento que comprende el sur de Veracruz.

Así también, encontramos programas de radio que invitan a investigadores especializados para tratar el tema y diversos testimonios en archivos de audio de la Fonoteca Nacional en los cuales podemos escuchar a figuras emblemáticas como el músico Arcadio Hidalgo del grupo Mono Blanco y otros exponentes del Son hablando de sus características, de su tradición oral, elementos y ceremonias de las cuales han sido partícipes.

Respecto a programas documentales encontramos varios trabajos de Canal 22, destacan *El son veracruzano nominado al Grammy: Los Cojolites* donde los miembros de este grupo cuentan su trayectoria incluyendo su asistencia a los premios Grammy por su nominación al Mejor álbum de música regional mexicana; *Secretos del Son Jarocho* y *Son Jarocho, Popoluca* dedicados a los versos escritos en lenguas indígenas; y *Veracruz y Jalapa, la magia del son* en el cual la cantante Eugenia León convive con músicos jarochos y conversan sobre el mismo.

Todos estos documentos representativos de los esfuerzos de preservación de la cultura del país y de los pueblos del Sotavento veracruzano, son una buena cimentación documental para estructurar el contexto de nuestro trabajo investigativo, el cual propondrá

una perspectiva filosófica para estudiar el devenir del Son Jarocho; esto también se traduce en una activación y representación contemporánea dentro de los estudios culturales y originarios. Es nuestro deseo que este mismo documento, aparte del análisis que pueda ofrecer sea un objeto dentro de la misma resistencia y preservación de una forma de expresión tan tradicional como lo es el Son.

Capítulo 1. Genealogía del Son Jarocho

En este primer capítulo ubicamos los principales elementos de donde procede el Son Jarocho y aquellos emergentes que se fueron adicionando en su construcción, relataremos cómo las fuerzas que lo transforman llegan a congregarse en un mismo espacio: la región del Sotavento del estado de Veracruz.

Entendemos a cada uno de estos elementos constitutivos como hilos que proliferan y anudan para crear un suceso, en este caso de forma singular el fandango: fiesta en una tarima al ritmo del Son Jarocho (Recio, 1988, p.138).

Para llevar a cabo este análisis ocuparemos una genealogía, que no va en busca del origen, sino de la procedencia; pues rastrea los lugares, sujetos, manifestaciones y hechos de donde procede nuestro objeto de estudio. Como lo menciona Alfredo Sánchez (2017) en su aproximación a la comprensión del concepto de genealogía acuñado por Nietzsche y recuperado por Foucault:

...la genealogía, saber paciente y minucioso, ocupado en las arbitrariedades y azares, se opone (...) a la búsqueda del origen en su triple 'topos' metafísico: el origen como lugar de la esencia, como lugar de la perfección y como lugar de la verdad. (p.6)

El proceso de cambio de los tres elementos fundamentales que constituyen al Son Jarocho, es decir: lo sonoro, lo lírico y lo visual, se han configurado de la manera en que se caracterizan porque han sido objeto de cambio en la historia de nuestras acciones, resultado de la confluencia de tres identidades iniciales: españoles, africanos e indígenas. Estas personas, actores de la historia, mezclaron sus ideas, creencias, costumbres, carne y fiestas, y alrededor de tres siglos de colonia española se fue concibiendo "a los de en medio", mestizos con una identidad sincrética que armoniza las ideas de tres mundos humanos para formar uno.

Por esto, a continuación elaboramos un mismo relato que nos ayude a conocer cómo los ancestros formaron el género musical del Son Jarocho atravesados por su historia política y social. Para ello contamos con una multiplicidad de interpretaciones entre las cuales habrá que generar un consenso que nos conduzca a "una historia de nuestras verdades". (Sánchez, 2017, p. 7)

*

Para hacer una genealogía del Son Jarocho hemos buscado proyectar brevemente las distintas fuerzas y luchas que condicionaron su emergencia en el actual estado de Veracruz. La mayoría de músicos e investigadores consideran que en el período colonial se sentaron las bases para el desarrollo de este género regional gracias al intercambio cultural que propició la dinámica social que impusieron los conquistadores entre el viejo y el nuevo mundo.

El territorio que nos compete al hablar del surgimiento de lo que hoy se conoce como Son Jarocho es, naturalmente, el estado de Veracruz. Desde el tiempo prehispánico la variedad geográfica de esta zona auspició la prosperidad de recursos naturales y rutas comerciales igual de variadas, así como de luchas por el control de estos recursos.

Se sabe que “los mexicas se habían expandido por lo que hoy es la sierra norte de Puebla, las tierras totonacas y el litoral veracruzano con el propósito de asegurarse el abasto de maíz, algodón, vainilla y telas.” (García y López, 2011, p. 124) Por esta razón, cuando Hernán Cortés y sus hombres pisaron esta tierra reconocieron el disgusto que por casi dos siglos se había estado gestando en las comunidades por el sometimiento militar y el pago de tributos.

Su estrategia de conquista tomó rumbo al fundar el primer asentamiento español al que llamaron la Villa Rica de la Vera Cruz, improvisaron un puerto y “terminaron con el dominio mexica sobre los pueblos totonacos a través de la abolición del pago de tributo a cambio del juramento de lealtad al emperador Carlos V” (García y López, 2011, p. 124).

En 1521 con la caída de Tenochtitlan el ejército español se declara victorioso y con la fundación del virreinato de la Nueva España da inicio la tarea de establecer un modo de vida institucional que respondiera únicamente a la corona. Se debe tomar en cuenta que las enfermedades y la explotación a la que fueron sometidos los indígenas redujo al menos en un 80% la población en el primer siglo (García y López, 2011, p. 12), el resto tuvo que adaptarse a la conquista española.

Las principales instituciones políticas en el Veracruz colonial fueron: las encomiendas, una institución de encargo para atraer al indio a la fe católica; los corregimientos que establecieron la autoridad real en las comunidades indígenas y

sus congregaciones; las repúblicas de indios, destinadas al control y administración de las poblaciones donde no había habitantes europeos; y los ayuntamientos, en poblaciones de españoles. Estas figuras jurídicas gobernaban e impartían justicia en las poblaciones que les fueron asignadas. (García y López, 2011, p.126)

El papel de la iglesia es fundamental y podría decirse que es la segunda fuerza que se integra al espacio que estudiamos. Cabe señalar que se instituyeron dos jerarquías eclesiásticas en Nueva España: la secular, encabezada por el arzobispo y los obispos, y la regular, compuesta por las órdenes monásticas mendicantes, entre ellos los franciscanos, agustinos y dominicos. Las segundas hacían el trabajo de campo, desarrollaron las congregaciones logrando una mayor concentración de la población fundando 16 sedes que en la actualidad aún existen.

Gracias a la introducción del cristianismo se logra hispanizar a los pueblos indios hablando del lenguaje tanto como el modo de vida institucional. Sobraron actos de descontento, varios indios huyeron del control al que querían someterlos y los que se quedaron sufrieron la represión de sus tradiciones y por ende de su identidad en aras de la construcción de una cultura de castas.

Las llamadas reformas borbónicas fueron un intento de modernización del nuevo mundo con las ideas provenientes de Europa, se buscó un mayor rendimiento fiscal pues los avances científicos permitieron observar la riqueza natural del territorio veracruzano. Con el incumplimiento de la promesa de otorgar a indios y castas la ocupación de cargos públicos en recompensa a su moral y sus méritos surgieron los primeros disgustos de una sociedad aparentemente adoctrinada. Según Ducey, las reformas, que “propiciaron una mayor intervención de la corona en la economía (...) no fueron bien vistas por la mayor parte de la población” (Ducey, M., Ortíz, J. Méndez, S., 2011, p.162) evidentemente estaban perdiendo privilegios y los disgustos a nivel institucional comenzaron a notarse en las discordancias internas entre el clero y la corona por la jurisdicción de los pueblos.

Una tercera fuerza que es importante reconocer por trazar todas las rutas por las que iban y venían las influencias que se adhieren a los géneros regionales incipientes en esos dos siglos de colonia: el comercio. La Nueva España siendo “el vórtice que unía a Europa con Oriente, a Sevilla con Manila y el Sur del continente” (García de León, 2006, p.14) estableció un sistema de travesías enfocadas en el comercio de distintos tipos en el que inevitablemente

se integró a un gran número de trabajadores que interactuaron entre sí.

México, siendo el punto de encuentro de estas fuerzas y un país que al mismo tiempo empezó a conformar sus regiones, se valió de estas influencias para desarrollar una identidad cultural de acuerdo a la configuración socio-económica que se daba en cada una, por su posición estratégica, los recursos que podían extraerse, entre otras cosas. Marcada esta configuración sobre todo por el alcance que tuvo el proceso de mestizaje en los pueblos, en Veracruz, especialmente, por ser la primera parada de los extranjeros.

En la medida en que nuevos pobladores se asentaron en las distintas regiones lejos de su tierra natal el mestizaje fue desplegándose y formó parte de la conformación de la identidad regional propia de cada pueblo, en gran parte por las facilidades que daba el medio ambiente para el desarrollo de la actividad económica.

Fue muy importante el sustento de la agricultura no solo para cubrir la demanda de tributos, la abundancia y variedad de productos agrícolas. Le dio mayor importancia a los días de mercado, las ferias y demás eventos donde había la posibilidad de intercambiar por otros productos y servicios.

La industria azucarera despegó por el clima propicio para sembrar caña en el centro y Sur de Veracruz y el gran interés de los españoles en este producto, la expansión de esta actividad es notable al grado de que “en sus trapiches y haciendas se mantenían a varias personas, sobre todo esclavos negros y mestizos” (García y López, 2011, p.132), haciendo crecer de manera inédita los pueblos donde se encontraban los centros de producción, similar es el caso de la siembra de algodón en Acayucan, las industrias provocaron una concentración de gente en sus alrededores que bien trabajaban en ellas o se dedicaban a ofrecer servicios a sus trabajadores.

Los extensos bosques sureños de cedro y caoba también fueron una fuente económica importante, la industria maderera además de que ayudó a edificar pueblos locales exportó las maderas más finas debido a que eran apreciadas por los europeos para construir barcos y muebles.

La introducción de la ganadería cobra especial relevancia en varios sentidos, sobre todo en la transformación de las economías regionales. Aunque al principio perteneció al control de los españoles eventualmente se extendió sin límites de clase “en numerosos ranchos localizados en el curso de los caminos, y en las grandes haciendas situadas en las

llanuras costeras, desde la Huasteca hasta el Istmo” (García y López, 2011, p.133) pues la cantidad de terrenos planos y la condición climática para los pastizales son elementos idóneos para la práctica de esta actividad. En la actualidad es uno de los sustentos económicos más importantes para los pobladores de estas zonas.

El desarrollo de vías de comunicación en la Nueva España fue el principal detonante de una economía de intercambio en constante transformación. Facilitaron el intercambio de varios productos y servicios pero sobre todo le permitieron a la gente viajar de un lado a otro creando relaciones importantes para la creación de una identidad regional. Podría decirse que el principal acierto de los españoles, en función de su interés económico, fue el de comunicar a pueblos con características tan variadas como los de Veracruz.

Hasta aquí hemos expuesto en términos resumidos, el manejo de la colonización, la institución de la iglesia y las vías de comercio, las tres fuerzas más importantes que determinaron el estilo de vida de la sociedad durante los trescientos años en que México fue una colonia española, si bien existen otras fricciones que pueden ser reconocidas en la emergencia del Son Jarocho, es casi imposible que hayan existido al margen de estas condiciones de control sobre la población que, no obstante vieron, una vez terminado el dominio colonial, cómo durante éstas tres centurias se construyó de nuevo su identidad cultural a partir de la invasión de nuevos pobladores.

*

En adelante, nos ocuparemos de profundizar en el contexto de la Nueva España entrelazando las fuerzas del proceso de colonización con las de la iglesia y las del comercio; que a su vez, trajeron consigo tradiciones, expresiones y costumbres extranjeras que fueron partícipes de la mezcla entre españoles, africanos e indígenas.

En el siglo XVI (un nuevo territorio del imperio español) se funda la intendencia de Veracruz, una región cuya importancia reside en sus costas, pues sus puertos son el enlace entre el nuevo y el viejo mundo.

Una vez que los colonos europeos se establecieron en lo que hoy es México, se dio inicio a una fuerte sincretización de razas y culturas. El inevitable mestizaje entre indígenas,

negros y europeos a través del tiempo generaría una población diversa que bajo el gobierno Español se clasificaría bajo un sistema de castas.

Eventualmente, pasadas varias generaciones ya en Nueva España comenzaron a formarse los poblados y centros urbanos de cada región, así como las clases sociales. En Veracruz se fundaron poblados, ciudades y puertos, siendo una zona de gran importancia política y económica.

Lo que hoy conocemos como el puerto de Veracruz era el principal acceso vía marítima al territorio novohispano. La afluencia constante de todo aquel que iba y venía hacia esta región, una de las más dinámicas, creó las principales rutas comerciales de importación y exportación que iban desde el interior del territorio hasta sus costas, de ahí a los puestos caribeños (Cuba, Venezuela, Puerto Rico) de donde zarpaban para desembarcar luego en territorio Europeo (España, Francia, Inglaterra, Portugal) y África (Cabo Verde, Marruecos, Islas Canarias), inclusive enlazándose con otras rutas llegando hasta parajes asiáticos lejanos (Filipinas, China, India), de igual forma la ruta se realizaba a la inversa y dispersándose en el interior del continente americano.

Así, a través de Veracruz fue que comenzó el tránsito de diligencias con mercancías y poblaciones de diversas partes del mundo, trayendo consigo todo tipo de productos y novedades; personajes que a su paso o al asentarse inevitablemente iban dejando una huella en la Nueva España.

Los caminos y senderos comerciales fueron labrados por los arrieros ganaderos en la tierra, la navegación marcaba las rutas marítimas, y así mismo, una red de tránsito fluvial se gestó a través de los ríos de la región sirviendo como un circuito para el mercado interno. Todas las rutas mencionadas sirvieron

Sobre esta red de aguas dulces y marismas se construye el pequeño comercio de los ríos, el de las barcas ancheteras, y el de los pequeños rescates flotantes... Pequeños mercados, tianguis de economías de subsistencia que han estado allí desde siempre, enramadas para los fandangos de tarima y atracaderos, pueblan las riberas y conforman las bodegas de las diferentes comarcas: el Paso de San Juan, Tlacotalpan, Tlalixcoyan, Tuxtepec, Cosamaloapan, bodegas de Otapa y Tultepec, sitios de distribución y almacenamiento que terminaban por darle un carácter pasajero e

innovador a sus habitantes y a sus costumbres. Los santuarios y fiestas que se organizaban alrededor de sus peregrinaciones ayuda a la conformación de este mercado y vuelven sedentarias costumbres que de otro modo serían pasajeras. (García de León, 2006, p.23)

Todas estas rutas gestaron una atmósfera propicia para el nacimiento de una cultura mestiza donde surgieron todo tipo de expresiones culturales, entre ellas la música que fue mezcla de voces, melodías y ritmos que de a poco se fueron entrelazando. El Son se va iniciando desde aquellos tiempos.

Otro factor dentro del génesis del Son, fueron las ferias y carnavales que terminaban en grandes fiestas, dando pie a la experimentación sonora. Describe Antonio García de León (2006) al respecto que "...las ferias coloniales, la de Jalapa y la del cacao en el puerto, fueron acontecimientos básicos en la génesis del Son regional, pues por lo general estos eventos comerciales terminaban en fiestas, en grandes saraos, peleas de gallos, corridas de toros, libaciones y fandangos."(p.22)

La música no solo es un entretenimiento, es un ritual en el que participan los músicos ejecutantes, los bailarines (si los hay) y el público. Cada ritual tiene sus espacios y sus procedimientos, por ejemplo la música de cámara exige condiciones muy especiales, tanto del espacio como de los procedimientos, ya que es necesario que la audiencia mantenga una actitud contemplativa en todo momento, además de que las piezas serán interpretadas sin alteraciones en grandes salones de conciertos que cuentan con condiciones acústicas adecuadas. Sin estas condiciones el ritual estaría incompleto, además de que la evolución de las mismas se da al mismo tiempo que evoluciona la música en sí misma; de esa misma manera el Son Jarocho cuenta con su propio espacio, el fandango, y sus propios procedimientos rituales que han ido evolucionando hasta la actualidad.

Los orígenes del Son Jarocho se encuentran en las calles y plazas de ciudades portuarias y comunidades rurales del Sotavento, pero a través del tiempo las expresiones musicales del Son se fueron materializando en una costumbre, es así como nació el fandango, la fiesta jarocho por excelencia, es ahí donde se realiza el ritual del Son Jarocho, en un espacio específico que suele ser de noche, al aire libre en un lugar público y accesible para todos, y con sus procedimientos específicos: la fiesta es parte del ritual, y qué es una fiesta sino una

mezcla de emociones y de expresiones diversas en un instante para desafanarse de la cotidianidad, divertirse, cortejar, experimentar nuevas formas de ser mediante la convivencia social que hay alrededor de la música, el canto, el baile y muy probablemente la comida y la bebida.

Conocer la evolución de la fiesta del fandango nos ayuda a entender al Son Jarocho a través del tiempo. Una vez que el fandango se instituyó como una tradición jarocho es que el Son inició a conformarse con su estructura formal y con sus diversificaciones.

Pero no fue hasta el siglo XIX, tal vez desde poco antes de la independencia, que el fandango jarocho se regularizó y se cristalizó en una sola convención estilística (a su vez dividida en estilos locales y regionales) lo que era más bien un repertorio muy amplio y disperso de aires y tonadas, todo alrededor de una serie de normas expresadas en una fiesta, el fandango o huapango de tarima, que se regulariza en torno a un tablado de madera sobre el que se ejecuta el zapateado característico del género. Hay evidencias de que esto se venía practicando desde el siglo XVII. de hecho las diferentes formas de danzar se remiten (...) a los bailes populares y cortesanos del esplendor del barroco y del “arte del danzado” andaluz, a los *saraos* de moda en la Nueva España de ese siglo. (García de León, 2006, p. 27)

Mucho de lo que transitaba por Veracruz llegaba para quedarse, así es como la nueva cultura en el México colonial se conformó a partir de importaciones de otras culturas que fueron mezcladas con las tradiciones locales y la herencia prehispánica; la cultura musical no fue la excepción: instrumentos, danzas, ritmos y voces fueron adoptados a partir de la permanente circulación de sujetos diversos que viajaban visitando los puntos de encuentro en las plazas y mercados lo que propició la apropiación y reconfiguración de estos aspectos culturales por parte de las poblaciones locales.

El cancionero jarocho cuenta con diversas fuentes creativas para las letras de sus sones: el lenguaje marinero fue una de las principales inspiraciones para sones famosos como *La bamba*, *El balajú*, *El cascabel*, *La candela* o *La petenera*; la guerra, otro tema incrustado en las canciones puesto que Veracruz fue durante mucho tiempo un bastión de defensa contra las invasiones extranjeras. (García de León, 2006, p. 22) “La costa en pie de guerra aparece todavía en sones como *El balajú*, versión jarocho del conocido romance *Mambrú*, son de prosapia marinera...”. (García de León, 2006, p. 22) Otras temáticas que se han utilizado a

través del tiempo son las que García de León (2006) explica en su libro *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*:

...las variadas alegorías de una expansión ganadera iniciada hacia 1560 con las “mercedes de tierras”, -con referencias a la vida cotidiana de la ganadería trashumante y a su folclor asociado-, a cuadros de “costumbres y naciones”, a figuras del mundo colonial llevados al teatro y a la comedia (indios, españoles peninsulares y negros, o bien galanes, guapos, curros, “barbas” y otros personajes del teatro español, a muchos aspectos de la defensa y milicias en el puerto y el litoral, a las condiciones carcelarias en el fuerte de San Juan de Ulúa, a los rasgos sincréticos de la religión y la magia, a las maneras del amor cortesano de tipo “barroco”, a villancicos, aguinaldos y cantos a lo divino y a lo profano, a pregones urbanos y refranes populares, así como a todo el universo de imágenes asociadas a los antiguos carnavales y rumbas venidas del Caribe insular español, francés y de habla inglesa que influyeron sobre las procesiones y carnavales de las principales ciudades de la Nueva España. (p. 26)

El mestizaje fue también uno de los factores más importantes para la realización de nuevas costumbres, expresiones culturales y formas de vida. Durante los dos primeros siglos de la colonia se vio un desarrollo importante en lo que fue una confluencia de diversos actores de un mundo nuevo, el cual daba sus primeros pasos encaminado hacia la diversificación.

Debido a la ubicación geográfica de la región, fue muy fácil que se fraguara como una ruta importante en los intercambios económicos y de especie provenientes de Europa, Asia y África, pasando por la cuenca del caribe y también desde interior de la Nueva España hacia el exterior; esto introdujo nuevos elementos culturales, los cuales repercutieron en el panorama social, así se fueron configurando las costumbres de la región en donde la convivencia entre peninsulares, criollos, indios, negros, mulatos, mestizos y muchos otros ya era parte de día a día.

A finales del siglo XVIII las regiones comenzaron a esculpirse identitariamente, la centralización del país en torno a la Ciudad de México indujo una modernización de la capital, se trajo mano de obra para hacerlo, todos ellos campesinos de las regiones adyacentes a la ciudad.

Este mismo paisaje de folclores fusionados unos con otros propiciaría las nuevas formas de resistencia; se resistía ante el dominio de la corona española, la santa inquisición y las autoridades locales, ya que toda enseñanza estaba a cargo de la iglesia y no se permitían expresiones artísticas que se considerasen profanas, además el sistema de clases impuesto por la corona limitaba el acceso que tenían las clases "populares" (servidumbre y clase obrera) a eventos culturales considerados solamente para la aristocracia y la burguesía, es por esto que las clases campesinas y/o segregadas buscaban liberarse de dichas limitaciones creando sus propias formas de expresión. La expresión musical y la danza eran su resistencia en contra de las formas de la corona durante las fiestas y fandangos que se organizaban en las poblaciones adyacentes a las ciudades.

Es así como mestizos, mulatos, indios y todo aquel que estaba subyugado, de alguna manera, comenzaron a frecuentar distintos lugares de recreación y con fines lúdicos, tales como salones, bares, plazas, corrales de comedia, loterías, burdeles, circos, casas de juego, etc; en donde florecieron distintos tipos de expresiones y danzas populares.

El carácter transgresor de estas nuevas formas de convivencia era distintivo, donde las personas bailaban y cantaban, cambiando la imagen de conductas reales propias de la corona al vulgarizar sus conductas culturales, reemplazandola con sus formas chuscas y burlonas, reinterpretando sus modos con una seductora decadencia.

La esencia de los nuevos bailes que se estaban formando en las calles provenían, como ya hemos dicho anteriormente, de una mezcla cultural entre ritmos afrocaribeños y géneros musicales y teatrales importados de Europa (sin descartar aportaciones prehispánicas); mientras la herencia afrocaribeña se esparcía en los puertos y en el campo donde laboraban negros, mulatos y mestizos, los bailes de salón y las obras teatrales más cultas eran aprendidas y reinterpretadas por las clases sociales rezagadas.

Existieron prohibiciones que repercutieron directamente en su estilo, por ejemplo: el zapateado, muy característico de los fandangos y los bailes de salón que debe su existencia al veto de tambores o cualquier tipo de percusión dentro de las celebraciones debido a su carácter rebelde y profano.

Las danzas de salón y los bailes en los coliseos y teatros, los cuales eran frecuentados por las personas de clase media y adineradas, fueron elementos importantes para que se conformarán los aspectos literarios geográficos y musicales de los diferentes géneros.

Cada oleada de nuevas ideas y cultura del exterior visitaba la ciudades con frecuencia, por ello en estas encontramos siempre la versión más novedosa de una época; en cambio en las zonas más alejadas del proceso ajetreado ciudadano, lo rural y campirano, los cambios a través del tiempo son calmosos, toda influencia foránea se amasa en conjunto con las propias del espacio rural con mayor lentitud pues se enfrentan y conjuntan.

Es así como, dada la continua movilización de los jarocho del pueblo a la ciudad es que comienzan la construcción, a *machetazos* en madera, de su versión de los instrumentos españoles, crean el requinto, la jarana, el arpa jarocho y la leona, y con redes de pesca improvisan sus cuerdas; se insertan los ritmos zapateados que participan como instrumento de percusión y las mujeres con largas faldas, blusas que permitan lucir los hombros y collares de *cocuyos* conformarán el vestuario de fiesta tal cual como los ropajes en los bailes de salón; surgirá la avidez por recitar en verso de forma crítica o poética sus vivencias y la forma de ser del entorno que les rodea. Lo musical, lo dancístico y lo literario del Son Jarocho comienza a esbozarse en la zona rural del Sotavento, todo esto posiblemente en busca de imitar lo visto en las ciudades pero sin duda es a su vez reinención. Comienza a perfilarse un nuevo género.

En España, el pueblo gustaba de acudir a observar comedias, las cuales se caracterizaban por su carácter más jovial que el de una tragedia y por recurrir a la mofa de las autoridades, tales como gobernantes. Esta expresión teatral llega a Nueva España y se establece en los corrales de comedias que luego pasarán a nombrarse coliseos o teatros, tal como sucedió con el Teatro Gregorio de Gante ubicado en el estado de Puebla.

En aquellas construcciones se presentaban “...compañías gaditanas, que habían establecido el circuito de cantarinas, actores y cómicos bufos cuyos itinerarios seguían la ruta Cádiz - La Habana - Nueva Orleáns - Veracruz - Puebla - México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe: las danzas y chungas andaluzas, los minuets, las contradanzas caribeñas, los puntos y habaneras, el teatro bufo, etcétera.” (García de León, 2006, p.16)

Así también, trajeron la tonadilla escénica española, que consistía en una breve presentación (de veinte minutos aproximadamente) en la cual se cantaban y recitaban textos musicalizados por “...orquestas (...) compuestas, casi siempre, de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo, y si lo vemos en perspectiva, de alguna manera prefiguraron orquestaciones que pasaron al campo...” (García de León, 2006, p.16), de igual manera sus textos pudieron ser inspiración para la versada jarocho.

Por otro lado, las danzas andaluzas, que a su vez muestran una notable influencia de la cultura gitana en la española, influyeron en la invención del zapateado del Son Jarocho y seguramente en la utilización de faldas y blusas de olanes semejantes también a aquellas usadas por bailarinas de zapateado andaluz.

Ya para el siglo XX, el fandango ya estaría perfectamente definido y atravesaría por crisis y revitalizaciones. Uno de los factores que impactó en la conservación y desarrollo del Son Jarocho fue la migración de los pobladores del sur de Veracruz en busca de oportunidades y trabajo. Esto provocó que alrededor de los años 50’ casi desapareciera la tradición. Así también, con la llegada de la radio, el formato de producción cambió, ya que los temas pasaron de durar 30 minutos en un fandango a solo 3 minutos para poder transmitirse en las radiodifusoras. (Ramírez, 2013, p.3).

Rocío Ramírez (2013) relata que durante los años 80’ las familias Vega y Utrera se dieron la misión de revitalizar el género mediante la formación de las generaciones jóvenes para que fungieran como músicos, lauderos, versadores y bailadores. Hacia finales del pasado siglo formaron agrupaciones como Los Vega, Los Utrera, Son de Madera, Caña dulce y Caña Brava y Los Cojolites, que emprendieron la labor de reinterpretar viejos sonos, escribir nuevos y grabarlos para que las futuras generaciones puedan escucharlos.(p.5)

Anteriormente, el Estado también participó de proyectos que ayudaron a documentar la música regional, por ejemplo en el año 1969 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) apoyó en la grabación de un disco titulado “Sones de Veracruz”.

En 1952, Amalia Hernández, bailarina, profesora y coreógrafa egresada de la Escuela Nacional de Danza y de la Academia de la Danza Mexicana, fundó el Ballet Folklórico de México que lleva su nombre. Estudió las danzas regionales de México, entre éstas la

característica del Son Jarocho y formó un repertorio de bailes coreográficos que fueron presentados en la televisión y en espectáculos extranjeros. Y fue así como surgió la vertiente del Son Jarocho blanco, que fue difundida a través de programas como “Función de Gala” de Televisa (en aquel entonces Telesistema Mexicano) y alrededor del mundo mediante giras impulsadas por el gobierno: en 1958, el Departamento de Turismo los envió a California, Cuba y Canadá; y en 1959, el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) los llevó a los Juegos Panamericanos en Chicago, 1959.

El vestuario de ropajes y zapatos blancos se comenzó a utilizar en esta etapa de compañías de danza, inspirándose en la vestimenta de “...las mujeres de las familias adineradas de Tlacotalpan que lo utilizaban para sus eventos sociales en el siglo XIX.”(Ramírez, 2013, p.4) Cuenta Rocío Ramírez (2013) que en el campo, los asistentes “llegaban al fandango con la misma ropa con la que trabajaban la tierra.” (p.4)

Hoy, el Son Jarocho ranchero se mantiene vivo gracias al trabajo de recuperación y preservación de sus exponentes, los cuales han generado un gran acervo de estudios, documentales, videos musicales, discos y cancioneros útiles para que las futuras generaciones conozcan la tradición.

*

Alrededor de este capítulo revisamos las fuerzas entrelazadas de la colonización, el comercio y la iglesia, cómo los elementos del Son Jarocho proceden de diversos continentes: Europa, África, Asia y América prehispánica; de diversas manifestaciones culturales que incluyen danza, verso, canto, vestuario e instrumentos; y la mezcla entre creencias, tradiciones, costumbres y religión. Toda esta cultura mestiza fue, a su vez, atravesada por procesos de cambio políticos y geográficos. Después de este recorrido, podemos derivar en una definición para el Son Jarocho. Para ello, revisamos primero el significado y la procedencia de estas dos palabras, Son y Jarocho, para luego reunirse una aproximación delimitando así su concepto.

Son, según el *Diccionario del Español de México* (2020) es una:

Composición musical que se canta y se baila; su acompañamiento musical suele hacerse con violines, jaranas, requintos, arpas, guitarras, guitarrones y, a veces, panderos (los mariachis también recurren a trombones, trompetas o clarinetes) y su letra reviste diversas formas estróficas (coplas, décimas, seguidillas, etc). Es interpretada por un solista que alterna con los estribillos del coro y los trozos instrumentales, que se bailan generalmente zapateando sobre una tarima de madera. Tiene gran influencia de las tradiciones musicales afrocubanas y españolas, y es de ritmo animado y brillante, como “La bamba”, “El querreque” y “La negra”: son jarocho, son huasteco, sones guerrerenses, sones de Jalisco.

El Son Jarocho en Veracruz se distingue por ser un tipo específico que se desarrolló durante la época colonial, consolidando un estilo durante el siglo XVIII y desarrollándose como un género regional a finales de ese siglo y durante las siguientes dos centurias XIX, XX y hasta hoy en día. (García de León, 2006, p. 24) Durante el siglo XIX en México, se le llamaba Son a cualquiera de los géneros regionales del país que incorporaban baile en el evento popular y que contuviese rasgos estilísticos mestizos (estilos de música, baile y lírica que utilizan elementos españoles, indios y africanos).

Precisamente existen diversos tipos de Son, cada uno con sus peculiaridades estilísticas, en ese sentido, el Son que se interpreta en la región del sotavento veracruzano (y partes contiguas de Tabasco y Oaxaca) se le llama Jarocho para diferenciarlo de los demás. La diferencia recae principalmente en los instrumentos que se utilizan, la forma de versar y bailar.

Jarocho, es un gentilicio utilizado para designar a los pobladores de la zona centro-sur de Veracruz. El origen del término tiene diversas versiones, una de las más aceptadas es la que le atribuye su raíz a la “jara”, una herramienta de ganadería.

Desde el siglo XVII el término “jarocho” (tomado del ladino, el español de los judíos de Andalucía), aparece en esta región oriental de Nueva España como un mote despectivo, un término de “casta” con el que se marcaba al mestizo descendiente de negro e india, generalmente llamado “zambo” o “pardo”. La palabra al parecer

significaba “puerco de monte” (jaro) en su original aceptación andaluza, aunque aquí más claramente designaba al portador de la “jara” o “garrocha”, una lanza traída de Andalucía desde el siglo XVI y usada por los negros, mulatos y mestizos vaqueros de las haciendas para conducir el ganado hacia los mercados de Veracruz, Orizaba, Puebla, Tepeaca, Tlaxcala y la Ciudad de México. Esta lanza estaba provista de una “desjarretadera” móvil, “media luna” o cuchillo curvo, y servía, tanto para inmovilizar al ganado, como un arma eficaz de ataque y defensa entre las milicias de lanceros itinerantes y episódicos que se integraron a la defensa militar. (García de León, 2006, p. 20)

Otra versión suscribe lo siguiente:

...jarocho viene de jara, vegetal cuyo tallo se empleaba para llamar así a los pastores que cuidaban a estos animales. Para otros, entre ellos el historiador Leonardo Pasquel, jarocho viene de la voz árabe xara, que significa excremento, y la intersección ¡so! Agrega Pasquel que la voz jaro era aplicada por los españoles de Andalucía, a lo largo del virreinato, a los puercos, marranos o cochinos, y jarocho al porquerizo o cuidador de aquellos. (Universidad Veracruzana, 2020)

El término se ha ido moldeando con el tiempo hasta la definición actual que se utiliza para designar coloquialmente a la gente nacida en Veracruz, más específicamente a los veracruzanos del puerto y las costas del sur del estado.

Luego de esta revisión histórica del género y de la incorporación de la definición de las palabras “Son” y “Jarocho” podemos hacer una aproximación descriptiva de los elementos que construyen al Son Jarocho. Es una expresión musical, dancística y literaria de la región del Sotavento veracruzano que se caracteriza por utilizar ritmos afrocaribeños combinados con lírica e instrumentos inspirados en la tradición española de la época barroca. La componen: versos que abordan diversos temas desde el amor, la marinería y las vivencias en el campo; instrumental como jaranas, requintos, leonas, arpas jarochas, panderos, marimbol, cajón de tapeo y quijada; y danza ejecutada por bailadoras y bailadores que

acompañan con percusiones zapateadas sobre una tarima de madera. Es interpretada por los lugareños, que han sido nombrados jarochos, en fiestas denominadas fandangos.

Luego de esta revisión sobre cómo se ha conformado el Son Jarocho alrededor de la historia, en el siguiente apartado buscaremos hacernos de las herramientas para analizar cómo funciona desde un punto de vista filosófico-semiótico. En el libro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan ampliamente la utilidad de conceptos que consideramos que pueden ayudarnos a aportar una explicación al comportamiento político y estético del Son: para poder reflexionar sobre cómo han persistido sus formas en el tiempo, prácticas de resistencia y cómo es su relación con el aparato de Estado.

Capítulo 2. Conceptos teóricos de Gilles Deleuze y Félix Guattari

Nuestra investigación se apoya en algunos de los conceptos desarrollados por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, incluidos en sus dos obras *El Anti-edipo* (1972) y *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980) y en varias interpretaciones de otros teóricos contemporáneos que han basado sus nociones en los mismos conceptos para hacer estudios en el campo de la cultura.

Consideramos útil la propuesta metodológica de Deleuze-Guattari para observar el desarrollo de las formas de expresión que tienen los grupos sociales y la coyuntura que les rodea al momento de su integración en la identidad cultural de éstos.

En primer lugar intentamos que este trabajo se pueda leer haciendo uso del modelo de rizoma. En el que todo el conocimiento recabado ocupe distintas líneas con cierta autonomía al tiempo que todas están conectadas en una estructura no-jerárquica. “Una meseta no está al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 24) Pensamos que ver el contenido variado de este trabajo desde el medio puede producir conexiones con otras áreas del conocimiento.

Aunque inevitablemente atravesaremos conceptos cuya complejidad muchas veces se adelanta a nuestra manera de comprender los fenómenos, la idea filosófica de Deleuze-Guattari propone hacer uso de líneas conceptuales específicas que convergen con otras líneas en el espacio y tiempo para el que son relevantes. Esto es lo que entendemos por un *agenciamiento* (concepto que abordaremos más adelante). En lugar de hacer una búsqueda de significados absolutos y subjetivos, se busca proyectar de forma heterogénea los flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales que conforman el tema que nos compete: el Son Jarocho.

La música en Deleuze-Guattari merece en más de una ocasión ser usada como ejemplo. El arte en general parece ser la vertiente para ejemplificar muchas de sus teorías, pero este hecho es secundario, su filosofía no cree en un sistema de las bellas artes pues se oponen a su ideal ascético y de carácter elevado. Creemos que muchas de sus teorías pueden ayudar a explicar fenómenos aparentemente aislados sobre un género musical específico, el caso del Son Jarocho es especial porque su emergencia en las localidades, si se revisa profundamente, se aleja de varios aspectos sociales y políticos que a grandes rasgos parecen condicionar la cultura. Queremos decir que sus cualidades expresivas guardan una distancia visible con el *aparato de Estado*. Es un género que aunque ha visto institucionalizarse

algunos de sus elementos, desde su concepción tradicional ha generado más vías de escape de las que puede apropiarse cualquier institución.

De ninguna manera queremos proyectar a lo que entendemos por *aparato de Estado* como el antagonista de un género musical, más bien lo vemos como un elemento intrínseco de un organismo que produce sus “armas” (su discurso) con el propósito de abrirse paso por el *espacio estriado*. Estos dos conceptos, *aparato de Estado* y *espacio estriado* van de la mano en nuestro estudio, pues creemos que las instituciones que mantienen como base de su funcionamiento el *aparato de Estado* son las que lo conforman como tal. En este sentido haremos referencia al concepto de *aparato de Estado*, para referirnos a todo organismo que tenga los medios para colocar esas líneas sólidas en el entorno social.

La cuestión más grande de la *meseta* que habla sobre el *rizoma*, y que arrastramos hasta este escrito, es la de cómo un libro puede evitar la reproducción sistemática de tal o tal concepto, agenciar ya en lo heterogéneo y conectar unas multiplicidades con otras. Aún el libro anticultural, “hará de él un uso activo de olvido y no de memoria, de subdesarrollo y no de progreso a desarrollar, de nomadismo y no de sedentarismo, de mapa y no de calco” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 28), y según los autores, el nomadismo es el protagonista de la no-historia. Ante este reto, quisiéramos desarrollar los elementos que caracterizan a un organismo nómada en la actualidad con el propósito de buscar similitudes en los registros que se tienen sobre el Son Jarocho y más adelante, en el capítulo 3, poder comprobar si se trata de una *máquina de guerra*.

El vehículo principal de la *máquina de guerra* deriva de los agenciamientos en que se encuentra, mientras más nos acercamos a la comprensión del agenciamiento mejor podemos ver el funcionamiento de nuestra máquina. Los conceptos que se presentan a continuación son aristas que responden al concepto de *máquina de guerra*. Se busca profundizar en ellos para colocar las piezas en coherencia con nuestro planteamiento.

*

Rizoma

El concepto de la máquina como un movimiento social, ya sea o no de resistencia, es bien elaborado por la filosofía, muchas personas han desarrollado este concepto como una manera de estudiar la historia y ejecutar distintos modelos de maquinarias sociales; Karl Marx, Ludwig Von Bertalanffy y el estructuralismo, entre otros, han tratado de descifrar este tipo de dinámica sociales; una dinámica que resuena fuerte dentro de la vida diaria ya que es casi imposible escapar de ella, o mejor dicho del sistema. Debido a la completa inmersión de la misma dentro de la vida de los humanos; incluso han existido movimientos obreros, tales como el ludismo, el cual desarrolló una ideología destructiva en contra de la máquina y sus funciones.

Como hemos visto, en distintas áreas del conocimiento humano se ha tratado de darle un entendimiento a la manera en la que nos relacionamos con nuestro entorno y como somos parte funcional de él; no ha sido hasta Deleuze y Guattari que se ha encontrado el flujo que tanto le faltó a la valorización de este concepto; opuesto a una de las máximas estructuralistas, que es la idea de que la finalidad de la maquinaria social sea su propia automatización sistemática hecha de una manera perfecta, clausurando la ejecución permanente de otras conexiones externas.

Es de esta manera en la que el *rizoma* esculpe su importancia dentro de la teoría de Deleuze y Guattari; la ejecución de la conexión y su camino de raíces es lo fundamental para su apreciación, dejando alienada una individualidad abstracta, imposible de existir cuando cada individuo es conformado por una infinidad de influencias, siendo todos simplemente al ser uno.

La naturaleza del ser humano radica en la conciencia, en el pensar. Pensar acertada o equívocamente pero siempre ejecutar el proceso. Desde antes de que lográramos comunicarnos entre nosotros, la especie humana había conseguido ya una conversación con sí misma: una introspección no muy consciente, pero que radica en el mero instinto de sobrevivir; sobrevivir al hambre, al frío, al fuego, a los depredadores, todo esto lo cual no podría haber sido ejecutado sin el mero acto de un pensamiento que se ve afectado por un proceso rizomático ya que no sigue los caminos habituales y cada idea conlleva a otra, que puede ser de otra índole o con otra influencia (*conexiones heterogéneas*) sin una lógica de

pasos consecutivos (*ruptura asignificante*) y que se despliega en nuevas ideas sincronicas (*multiplicidades*).

Es pertinente entonces afirmar que ese tipo de conexiones son inherentes a la vida misma, a la sociedad que la habita y por ende a su estudio y observación. Sin embargo no somos los únicos seres que gozamos de esta capacidad maquina, también otras especies forman distintas modalidades sociales al crear grupos y vivir bajo una función jerárquica; uno de los ejemplos más impresionantes y que se da en la naturaleza de igual manera son los Cercopithecus Verdes, los cuales son una especie de primate, quienes han sido estudiados por Robert Feyfarth y Dorothy Chaney, biólogos investigadores expertos en cognición social, quienes han descubierto en su exploración, que en ese tipo de sociedad animal utilizan el ritmo y cambios de tono para significar dos cosas: lo que sienten y para señalar lo que están pensando.

Estos monos son seres sociales y viven mayoritariamente en los árboles, pero lo característico de su maquinaria es que utilizan estos cambios de tono para avisar a otros monos de donde es que vienen los depredadores; si el tono es de una frecuencia aguda o alta significa que el depredador viene de arriba, podría ser un águila o un halcón, si el tono es de una frecuencia grave o baja significa que el depredador es un tigre o cualquier mamífero que pertenece a la tierra y si el tono es de una frecuencia media o plana significa que aquella amenaza es una serpiente de entre los árboles. Este mecanismo social de defensa funciona de esta manera: el mono vigía reconoce al depredador y da el tono, ahí es cuando los otros monos huyen. Lo que esto significa es que además de la jerarquización de individuos como el Cercopiteco vigía, los monos deben tener un grado de pensamiento rizomático el cual les ayuda a comprender que ese mono vigía tiene nueva información y está alertando a todos mediante un código ya validado socialmente, tal y como lo usamos los seres humanos.

Ahora conocemos que tan importante es el proceso de *rizoma* y de qué manera puede ser aplicado para el análisis de máquinas sociales y comportamiento cognitivo, es por eso que estamos utilizando este concepto como una forma de estudio hacia un fenómeno social-musical, como lo es el Son Jarocho; un género que se encuentra arraigado en las vidas de quienes lo reproducen y que desde sus inicios ha sido de esa manera; nutriéndose de conexiones externas y multiplicidades que lo componen y siguen su curso.

Pero no todo es simplemente un flujo natural de las ideas, aquí es donde podríamos tener problemas en delimitar el *rizoma* como forma genealógica ya que a pesar de las interconexiones externas que siguen formando a su paso, también es acompañado de la reproducción ideológica que les otorga su misma concepción. El *sistema raicilla* es una de las figuras que explican Deleuze y Guattari para contrarrestar esta paradoja en su teoría; en este caso de alguna manera aborta su tesis, convierte la extremidad en una simple ramificación más, parte de un cuerpo sin órganos, hasta encontrar al siguiente cuerpo e incorporarse.

Podemos entender *rizoma* como el caos, es un orden caótico. Es la conexión entre ramas moleculares, como el enmarañado de ideas que conforman el mundo social. Alrededor de la historia, hemos ordenado de forma arborescente el conocimiento, es decir, aprendemos y enseñamos a ver las cosas como derivaciones del uno hacia el dos, de la unidad hacia la multiplicidad, del tronco hacia las ramas con sus hojas-calco (Deleuze y Guattari, 2004, p. 17); pero para Deleuze y Guattari las expresiones humanas son un rizoma con una gran cantidad de conexiones que no siguen un orden jerárquico, ascendente o descendente, son *multiplicidades* (Deleuze y Guattari, 2004, p.14), *multiplicidades* que albergan más multiplicidades dentro de sí, con *ritornelos* que albergan una parte de las *mesetas* con las que estuvieron conectadas, a su vez red finita, crece y se expande hacia otras dimensiones o se desvanece: el *rizoma* es un cartograma que cada vez se hace más grande, pero también “...una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria.” (Deleuze y Guattari, 2004, p.25).

Deleuze y Guattari obtienen el concepto de *rizoma* de los estudios biológicos sobre las raíces, donde encontramos un tipo de raíz llamada fibrosa o radicular fibrosa. Las características que la distinguen es que conforma una red de fibras que se desprenden directamente del tallo y se conectan las unas con las otras, forman una cartografía donde toman direcciones quebradas sin un orden establecido (Deleuze y Guattari, 2004, p. 17). El *rizoma* lo podemos identificar en plantas como la caña de azúcar.

Los lenguajes, las corrientes de pensamiento, costumbres, tradiciones y todo tipo de manifestación social forma parte de un *rizoma*. Cada fenómeno puede constituir una *meseta* conectada con las demás a través de *líneas de segmentaridad*, despidiendo *líneas de fuga* que

desterritorializan otra dimensión y que por lo tanto dan pie a la expansión del territorio de la misma.

La música es un fenómeno que hace *rizoma* con la diversidad de formas de expresión sonora de los humanos, a su vez con la de otros seres vivos y también con cualquier sonido. Todo género musical constituye una *meseta* en el *rizoma* que conforman las diversas expresiones musicales alrededor del mundo. Una de ellas es el Son Jarocho, conectado con otras dimensiones que lo han convertido, en alrededor de tres siglos, en lo que es hoy, con *líneas de fuga* creativas que van lisando el *espacio estriado* por el *aparato de Estado*.

*

Nomadismo

Deleuze y Guattari utilizan este concepto para darle significado y valorizar una de las cualidades más efectivas de una *máquina de guerra*; un atributo que no contiene el poder de su fuerza dentro del daño que puede infligir, si no en el que puede evitar mediante el regalo casi divino de la movilidad; una acción tan antigua como nuestra especie.

Si dejamos a un lado por el momento, la conceptualización filosófica de Deleuze y Guattari y nos concentramos en la importancia biológica-evolutiva del nomadismo en los seres humanos, podemos comprender cómo es que hemos transformado y desarrollado nuestra especie para sobrevivir dentro de este mundo.

La presencia humana en la tierra data aproximadamente desde hace aproximadamente 150 mil años, una edad muy corta si lo comparamos con los 4,500 millones que lleva existiendo este gran planeta azul. Estos primeros hombres, que en realidad eran la antesala de nuestra especie como la conocemos ahora, fungieron como un tipo de conexión o puente entre los primates y nosotros. El nombre con el que ahora categorizamos a estos ejemplares es el de los homínidos y según la ciencia evolutiva no es correcto clasificarlos como hombres todavía, debido a que a pesar de que se habían separado de los primates al dejar de desplazarse solamente de rama en rama, con la ayuda de las manos para caminar erectos y sobre sus pies,

todavía tendrían que pasar algunos miles de años para que comenzarán a construir sus herramientas y recibir propiamente la tipificación de hombres por hacerlo.

Como hemos podido ver, la historia de la humanidad comenzó cuando algunos de estos primates se enderezaron y empezaron a desplazarse de pie, equilibradamente sobre sus miembros posteriores; “La braquiación había cedido el lugar a la posición erecta y a la bipedia.” (de Lumley, 2010, p.21)

A pesar de este génesis, no es hasta hace 1.8 millones de años en que la verdadera aventura iniciaría con un *desplazamiento* tardado y necesario entre continentes; Debido a que estos ejemplares todavía no contaban con el conocimiento para crear herramientas que les permitiera cazar y recolectar alimento, el éxodo sería la única manera de preservar la especie. Europa sería el destino de todo aquel homínido que se separaba inciertamente de su familia de primates en África, dejando atrás a todo de lo que estaba arraigado, dando los primeros pasos, muy inciertos y arriesgados en busca de una mejor supervivencia.

Tuvieron que pasar millones de años antes de que la especie evolucionara hacia el *homo habilis* y muchísimo tiempo más para que distintos factores, tales como: el dominio del fuego y el manejo de armas e instrumentos les posicionarán un peldaño más arriba en la escalera evolutiva. Estas nuevas habilidades vinieron acompañadas también de excepcionales transformaciones biológicas y motrices, tales como las manos del hombre, antes atadas simplemente a asistir el *desplazamiento*, ahora estuvieran liberadas para dedicarse a otro tipo de movimientos y la realización de otras funciones. Otra repercusión de la posición erecta fue el hecho de que los homínidos aumentaron el volumen de su caja craneana y por lo tanto el cerebro. Todos estos factores confluyen de tal manera para que pudieran dar paso a la revolución Neolítica, cuya consecuencia sería el sedentarismo y un acercamiento gigantesco a las formas de vida sociales que predominan el planeta en la era actual. Pero inmersos en ese proceso histórico y de transformación, el hombre sólo pudo contar con la única arma que tenía a su disposición: el *desplazamiento*.

Deleuze y Guattari estaban conscientes de todas las propiedades de supervivencia que ofrece el *nomadismo* y fueron capaces de incorporarlo a su teoría de maquinarias sociales, ubicándolo como una de las características primordiales para la conservación de la lucha y la retirada.

Debido a la característica explicativa de la idea en sí, es mejor ser puntuales con los conceptos que lo rodean y con los cuales establece una relación directa para su mera existencia dentro de la dinámica social. Ya que el *nomadismo* concierne territorios y demarcaciones, entran en escena distintas nociones importantes que desarrollan Deleuze y Guattari para el entendimiento de esta cualidad de la movilidad. La *territorialización*, una de las características esenciales del *agenciamiento*, la cual se define como un acto o movimiento desprendido de la máquina abstracta que toma un lugar geográfico natural o abstracto. Esta idea de territorio, con distintos tipos de fronteras subjetivas, se ve constantemente amenazada por el sedentarismo que llega a ocasionar dentro de sus particulares y es ahí en donde se puede ver beneficiada por la *desterritorialización*, generando distintas *líneas de fuga*, las cuales buscan salir de su curso, empleando así una táctica con características nómadas que servirá para trasladarse en el espacio y no ser alcanzados ya sea por el *aparato de estado* o algo más abstracto cuyo propósito sea atrapar y contener a la *máquina de guerra*.

Estas expresiones nómadas son creadas a partir de la idea de desterritorializar algo que ha logrado caer dentro de la comodidad de sus laureles, siendo así menos propenso a su propia extinción.

Deleuze y Guattari las han posicionado como un tipo de arma, la cual sirve a la resistencia que lucha contra alguna forma de poder. Algo parecido a la búsqueda del placer y los cuerpos como un ejercicio de autoconocimiento y gobernabilidad de la cual ya hablaba Foucault en sus ensayos sobre el poder y que el mismo Deleuze comparó con este concepto ideado por él y por Guattari.

Este concepto, bello por naturaleza es excepcionalmente expuesto por Deleuze y Guattari, presentado hacia nosotros como una de las verdaderas armas de la resistencia, la cual bien aplicada puede ser la llama que mantenga con vida la lucha contra el *aparato de Estado* o cualquier ente que se le asemeje y el cual tenga el mismo objetivo: la apropiación, la delimitación y el control.

La historia nos ha enseñado la capacidad de las grandes instituciones para suprimir a las *máquinas de guerra*, pero el peligro no termina ahí, tan físico puede llegar ser así como abstracto, desde un organismo gubernamental hasta los discursos elocuentes y apasionados de un gran dictador, todo está al acecho; como un depredador salvaje, ágil y despiadado, con la misión de atrapar y aplastar a la otredad y equipada con la misma arma que el bando

contrario, lo cual deriva en el mejor de los casos en una persecución sin fin, con destellos y nuevas ideas de parte de ambos y que se contrarrestan entre sí; “Si el asedio no funciona, eliminaremos a los bisontes de toda la planicie, la última comida y refugio de los indios.” Fue lo que debieron haber pensado los colonos en la ejecución de su último plan en contra de los nativos americanos (nómadas por excelencia). Desafortunadamente el genocidio tomó lugar y con ello la victoria del *aparato de Estado*; lo cual nos enseña la manera en la cual cada poder se puede desarrollar fuera de sí, casi un proceso rizomático; la invención de una nueva idea o pólvora que retrase al enemigo.

*

Agenciamiento

Para que el *rizoma* funcione son necesarios dos aspectos: el primero es la existencia de *multiplicidades*, elementos heterogéneos estratificados que no se relacionan mediante filiación, analogía, imitación, semejanza, herencia o evolución. Elementos que se hallan dentro de múltiples dimensiones que a su vez hacen en conjunto, un bloque, una dimensión más que no se define por sus características específicas sino por los elementos que lo componen (elementos en movimiento) y relaciones posibles entre sus elementos. A ese conjunto de *multiplicidades* y de dimensiones o estratos Deleuze y Guattari le llaman *plan de consistencia*.

El *plan de consistencia* es el contrapunto del plan de desarrollo que podemos definir como la estructura arborescente (la estructura que funciona a partir de relaciones homogéneas que se derivan a partir de las características en común). Ese *plan* inmanente que abarca todo tipo de sustancias, materias, afectos y sujetos; códigos, lenguajes, expresiones y movimientos, todos distintos entre sí, crece constantemente (hace *rizoma*) mientras más enlaces o desenlaces se generan o mejor dicho, cumpliendo con el segundo aspecto de *rizoma*, genera *agenciamientos*: pactos, alianzas, relaciones de cooperación o co-funcionamiento entre dispares o heterogéneos que comparten un mismo territorio, entendiendo territorio como cualquier medio en el que se puedan desenvolver dichas expresiones (sujetos, sustancias, materias, afectos, etc.) Estas relaciones entre *multiplicidades* o estos *agenciamientos* están en constante movimiento, ya que no

únicamente hay enlaces sin que también ocurren desenlaces, es decir, hay *territorialización* y *desterritorialización*.

Un aspecto importante del *agenciamiento* es que es territorial, siempre, un agenciamiento se desenvuelve en un territorio concretado a partir del medio en el que se desarrolla. En el movimiento constante de las relaciones entre sujetos ocurren procesos en los que el *territorio* se modifica ya sea para integrar nuevas expresiones o descomponer otras, siendo así que un *territorio* no es perpétuo o imperturbable, al contrario es cambiante a través de los espacios y tiempos, los ritmos y velocidades que las relaciones entre los sujetos del *territorio* generan con ellos mismos y con agentes internos o externos, no pertenecientes al *territorio*. Así es como un agente o sujeto puede hacerse de un *territorio* (*territorializar*), abandonar un *territorio* (*desterritorializar*), o recuperar un *territorio* (*reterritorializar*).

El *agenciamiento* más productivo necesita realizarse fuera del *territorio*, es por eso que a través de *líneas de fuga* (líneas creadoras) los sujetos o agentes son arrastrados en busca del borde del *territorio* con el objetivo de traspasarlo, es decir, se busca una *desterritorialización* que en caso de éxito generará una nueva *territorialización* que permitirá una nueva *desterritorialización* y así sucesivamente. En caso de fracasar al realizar agenciamientos se incurre en una regresión hacia el *territorio*, perdiendo la posibilidad de expansión o mejor dicho de expresión. A todo esto, la posibilidad más productiva y última del agenciamiento es el *devenir*.

Un *devenir* es la transformación de los sujetos, la creación de nuevas formas de expresión generadoras de *líneas de fuga* que precisamente rompen con las líneas trazadas por el *aparato de Estado*, lisando el *espacio estriado*.

Deleuze y Guattari hablan de dos tipos de *agenciamiento* que participan en la conformación de la expresión y el contenido de una manifestación cultural, como el Son Jarocho: el *agenciamiento maquínico* y el *agenciamiento colectivo de enunciación*.

Al respecto Deleuze y Guattari mencionan lo siguiente: “La primera división de todo agenciamiento: por un lado, agenciamiento maquínico, y por otro, a la vez e inseparablemente, agenciamiento de enunciación. En cada caso hay que encontrar uno y otro: ¿qué se hace y qué se dice?”(Deleuze y Guattari, 2004, p. 514) Es decir, al *agenciamiento maquínico* como un *sistema pragmático* y al *agenciamiento colectivo de enunciación* como un *sistema de signos*.

Cada nueva conexión entre dos manifestaciones heterogéneas es en sí un *agenciamiento*. Entonces, los agenciamientos son conexiones entre elementos dispares que se desenvuelven dentro de un territorio común. Estas conexiones generan una constante renovación de los elementos, cualesquiera que sean estos. Así, maquinando el movimiento y la velocidad de la potencialidad de cada elemento con respecto del otro es que se hará funcionar a cierta manifestación, hacerla un sistema pragmático. De ahí que el primer tipo sea nombrado *agenciamiento maquínico*. Por otro lado, una manifestación articulada muestra formas diversas de expresarse, que son producto de la mezcla al formarse y enriquecerse con otros componentes del mundo físico y metafísico que le rodean. Se manifiesta a través de la imagen, del sonido y de la palabra. Éstas expresiones constituyen un sistema de signos, validado por una colectividad que enuncia significado: un *agenciamiento colectivo de enunciación*.

Podemos observar un par de sucesos que son más específicos dentro de este proceso de cambio en la acción, ejecución y estilo que se revelan inseparables uno del otro. La expresión musical es rizomática y constantemente es afectada por factores externos, los cuales la crean, la definen y la cambian. Esta alianza y contagio (*agenciamiento*) ocurre entre géneros heterogéneos que establecen relaciones entre sí, ya que cada género suele tener características diversas que *a priori* parecerían ser incompatibles, pero que finalmente logran asociarse mediante un *agenciamiento (conexiones heterogéneas)* sin una lógica de pasos consecutivos (*ruptura asignificante*) y se despliega en nuevas ideas sincrónicas (*multiplicidades*).

En este caso, Deleuze y Guattari adjuntan estos bloques de ejecución y estilo hacia la música que surge como una acción de desterritorializar el *ritornelo*, lo que da paso a la máquina abstracta y la encarnación de todos estos factores y conexiones heterogéneas dentro de un solo género.

La diversidad de pensamiento y acción dan paso a un agenciamiento heterogéneo mientras que el agenciamiento homogéneo otorga la unificación de la idea u organismo.

Dentro de las acciones y repercusiones de estos agenciamientos está también la creación de territorio en su forma más abstracta; el *agenciamiento maquínico* y de *enunciación* funcionan en pro de *desterritorializar, reterritorializar* y crear el terreno, lo cual

se traducirá ya sea en *ritornelo* o *devenir* de la forma de expresión musical, este caso, el Son Jarocho.

*

Espacio Liso y Estriado

Es pertinente hablar de estos conceptos en conjunto, debido a la naturaleza compartida que generan entre sí mismos y también las diferencias que sostienen el uno con el otro. Deleuze y Guattari emplean una contraposición en donde ubican dos extremos y asignan así un concepto a cada uno, pero los cuales no dejan de alimentarse entre sí y servirse mutuamente. Es importante recalcar que no existiría un espacio estriado sin uno *liso* y viceversa.

El señalamiento y análisis de estos dos conceptos es complejo, ya que se ven entrelazados en un momento y alejados en otro; los problemas que ocurren simultáneamente son distintos y de la misma manera tienen que ver con las diferencias y semejanzas que tienen protagonismo dentro de estas nociones. Se necesitan de distintos modelos ideados y propuestos por Deleuze y Guattari para hacer una justa observación de los hechos.

El modelo tecnológico sirve para hacer la distinción bajo 3 premisas, en donde un tejido es simple en primer lugar, dispone de dos líneas, una paralela y la otra vertical para el segundo nivel, el tercer nivel delimita su espacio, mientras el cuarto y el último representa su derecho y revés. El modelo musical ocupa un espacio de análisis abstracto como lo es la misma música. Correlaciones numéricas pero no recíprocas es como se trata de ejemplificar esta distinción con la ayuda de la teoría de Pierre Boulez, quien fue el primero en otorgarle este tipo de característica abstracta al conjunto de síntomas que vuelve un espacio-tiempo *liso* en donde uno lo utiliza para contar y uno *estriado* que se usa para ocupar.

El modelo matemático ocupa la multiplicidad como métrica, una forma de medición que va indicando y compara la dimensión de la línea vertical y horizontal entre dos puntos. El modelo físico, insinúa con su mismo nombre el estudio del cambio del *espacio liso*; líneas verticales y horizontales que tienden a ser las variables se transforman, alejándose del punto fijo del inicio:

Esa relación entre lo homogéneo y lo estriado puede expresarse en los términos de una física elemental, imaginaria: 1) Comenzáis estriando el espacio con verticales de gravedad, paralelas entre sí; 2) Estas paralelas o fuerzas tienen una resultante que se aplica en un punto del cuerpo que ocupa el espacio, centro de gravedad; 3) La posición de este punto no cambia cuando se modifica la dirección de las fuerzas paralelas, cuando devienen perpendiculares a su primera dirección; 4) Descubrís que la gravedad es un caso particular de una atracción universal, según líneas rectas cualesquiera o relaciones biunívocas entre dos cuerpos; 5) Definís una noción general de trabajo, por la relación fuerza-desplazamiento en una dirección; 6) Tenéis así la base física de un espacio estriado cada vez más perfecto, no sólo en la vertical y en la horizontal, sino en todas las direcciones subordinadas a puntos. Ni siquiera hay necesidad de invocar esta pseudofísica newtoniana.” (Deleuze y Guattari, 2004, p.496)

El modelo estético es en donde la visión próxima y el espacio háptico se ven en juego dentro de este tipo de análisis del espacio liso; por el contrario el espacio estriado se vuelve a una visión alejada y un espacio óptico. Esta es una contraposición de lo global y lo local, en un ejemplo se remite a Cezanne quien explica que un cuadro se hace de cerca pero se mira de lejos, creando así una simbiosis entre lo *liso* y lo *estriado*.

Está claro que todos estos modelos complementan un estudio que no busca separar las características de cada uno de los espacios, sino que más bien resalta efusivamente como las virtudes de los dos necesitan de sí en algún momento u otro para ser explicados y categorizados.

*

Devenir

Un *devenir* ocurre cuando se da una alianza o contagio, un contagio comunicante. Para *devenir* es preciso que los elementos que se conjugan sean de diferente orden, especie, tipo, material, etc (que sean heterogéneos). Un *devenir* se logra a través de los *agenciamientos* entre *multiplicidades* que como resultado generan nuevas *multiplicidades* agenciadas. Este neoevolucionismo o involucionismo es de carácter contagioso y no filiatiivo o hereditario ni genealógico como el evolucionismo tradicional.

¿Qué es en lo que se deviene? El *devenir* “algo”, consiste en las relaciones afectivas entre heterogéneos que forman o crean una alianza al momento del *agenciamiento* que ocurre entre ambas partes, hay que aclarar que ambas partes del pacto o de la alianza devienen, por ejemplo: Deleuze y Guattari utilizan el ejemplo de la orquídea y la avispa, donde la avispa al tomar el polen de la planta deviene orquídea y la orquídea deviene avispa, o más bien ambos devienen, orquídea-avispa o avispa-orquídea en una especie de fusión que, al contrario de lo que sucede en las relaciones genealógicas, aquí el *devenir* no es resultado de una mezcla o herencia de las características específicas de cada elemento, sino que la fusión se da a partir de las potencialidades expresivas de cada uno, de su capacidad de *agenciamiento*, las *multiplicidades* a las que pertenecen y de sus diversas velocidades, movimientos, lentitudes o reposos. A partir de lo anterior se logra una alianza, un pacto que es el *devenir* de estos elementos y ese devenir en sí mismo no tiene un fin más el de ser objeto de nuevos devenires que se producen con nuevas *multiplicidades*.

El neoevolucionismo (rizoma) nos parece importante por dos razones: el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéricos, etc.), sino por poblaciones, variables de un medio a otro o en un mismo medio; el movimiento ya no sólo se realiza sólo o sobre todo por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas. Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 245)

Deleuze y Guattari hablan en un primer momento de *devenir-animal*, *devenir-mujer*, *devenir-niño*, *devenir-imperceptible*, etc. Más tarde explican que un *devenir* se puede hallar en cualquier parte o dimensión, siempre y cuando las *multiplicidades* traspasen un borde utilizando *líneas de fuga*, es decir, un *devenir* tiene una estrecha relación con la nada, el otro lado: es ahí donde se encuentran los más distintos y posibles devenires; y así sucesivamente

romper nuevos bordes generando nuevos devenires (*agenciamientos*) entre diferentes *multiplicidades*.

Al hablar del *devenir-animal* se hace énfasis en la característica animal de manada o población aludiendo a la negación del individuo en favor de la *multiplicidad*. Cada miembro de una manada es parte de esa *multiplicidad* y es ahí donde se pierde el centro u objetivo central, por ejemplo: un banco de peces está compuesto por miles de peces que en su conjunto hacen del banco un ente en sí mismo con sus propios movimientos y comportamientos que es representado por cada uno de los peces del banco que a su vez se mueven entre sí. “Las manadas se forman se desarrollan y se transforman por contagio” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 248). Siendo así, también se resalta la existencia de un individuo excepcional dentro de la manada que es quien lidera la manada y que se encuentra alrededor de ella, la rodea o la envuelve: el anomal o anómalo. ¿Cómo es esto posible si ya afirmamos que los individuos son en realidad *multiplicidades*? Pues en realidad más que individuo esta entidad excepcional, dicen Deleuze y Guattari (2004):

Es un fenómeno, pero un fenómeno de borde. Nuestra hipótesis es la siguiente: una multiplicidad se define, no por los elementos que la componen en extensión, ni por los caracteres que la componen en compresión, sino por las líneas y las dimensiones que implica en “intensión”. Si cambias de dimensiones, si añades o retiras alguna, cambias de multiplicidad. De ahí que exista un borde según cada multiplicidad, que no es en modo alguno un centro, sino la línea envolvente o la extrema dimensión en función de la cual se pueden contar las otras, todas las que constituyen la manada en aquel momento (más allá, la multiplicidad cambiará de naturaleza)” entonces tratándose de un devenir-animal Deleuze y Guattari concluyen lo siguiente: “1) ...implica una primera relación de alianza con un demonio (anomal); 2) ...ese demonio ejerce la función de borde de una manada animal en la que el hombre entra o deviene, por contagio; 3) ...ese devenir implica una segunda alianza con otro grupo humano; 4) ...este nuevo borde entre los dos grupos orienta el contagio entre el animal y el hombre en el seno de la manada. (p. 252)

Finalmente lo que se infiere es que para que haya un *devenir* se debe atravesar un borde (utilizando *líneas de fuga*) custodiado por el animal, con el que se realiza el pacto de alianza, realizándose así un *devenir* con el animal múltiple, la manda o banda.

Otra cuestión acerca del *devenir-animal* es que los agenciamientos que lo generan no son agenciamientos de tipo familiar, religioso o estatal, por lo que se afirma que el *devenir* es externo a estas formas institucionales (fuerzas del orden establecido), es decir que pertenece a grupos (*máquinas de guerra*) que son minoritarios, oprimidos, secretos o rebeldes mientras más externos sean al *aparato de Estado*. Es pertinente mencionar que debido a su carácter externo a el *aparato de Estado* la *máquina de guerra* no puede *devenir-hombre* ya que el género masculino, en específico el hombre blanco europeo, en la sociedad contemporánea es esencialmente opresor ya que regula e institucionaliza en su favor, en cambio grupos vulnerables como la mujer, los niños, o los animales que sufren la opresión del hombre blanco tanto que son extrínsecos al Estado tanto que se puede *devenir* en ellos.

Así pues, el *devenir* tiene sus formas y relaciones pero no se queda en lo animal, el devenir como planteamos anteriormente se puede realizar a través de diferentes estratos: *devenir-mujer*, *devenir-animal*, *devenir-vegetal*, *devenir-viral*, *devenir-molecular* hasta llegar a lo imperceptible que es la conjugación con las fuerzas cósmicas del caos, cuando se logra una alianza con el universo (se disuelven todos los bordes).

Acercas de la música Deleuze y Guattari nos comentan lo siguiente: “El contenido propiamente musical de la música está atravesado por devenires-mujer, devenires-niño, devenires-animal, pero bajo todo tipo de influencias que conciernen también a los instrumentos, tiende cada vez más a devenir molecular, en una especie de chapoteo cósmico en el que lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal: ya no el pájaro cantor sino la molécula sonora”. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 253)

Profundizando en las cuestiones moleculares, atómicas y demás encontramos que esas formas esenciales que ya no tienen forma ni función sino que únicamente tienen velocidad, movimiento, lentitud y reposo son las que conforman el llamado *plan de consistencia*, que es donde se integran todas las formas y funciones. Esto nos ayuda a entender cómo funcionan las relaciones de *agenciamiento* entre sustancias. Al respecto de estas formas esenciales Deleuze y Guattari (2004) dicen:

No son átomos, es decir, elementos finitos aún dotados de forma. Tampoco son infinitamente divisibles. Son las últimas partes infinitamente pequeñas de un infinito actual, distribuidas en un mismo plan de consistencia. No se definen por el número, puesto que siempre van por infinitudes. Pero, según el grado de velocidad o la relación de movimiento o de reposo en la que entran, pertenecen a tal o tal individuo, que puede formar parte a su vez de otro individuo bajo otra relación más compleja, y así hasta el infinito. Hay, pues, infinitos más o menos grandes, no según el número, sino según la composición de la relación en la que entran sus partes. Por eso cada individuo es una multiplicidad infinita, y la Naturaleza en su conjunto una multiplicidad perfectamente individuada. El plan de consistencia de la Naturaleza es como una inmensa máquina abstracta y, sin embargo, real e individual, cuyas piezas son los agenciamientos o los diversos individuos que agrupan cada uno una infinidad de partículas bajo una infinidad de relaciones más o menos compuestas.” (p. 258)

Además de las características velocidad, movimiento, lentitud y reposo existe otro aspecto que define las relaciones compuestas y sus posibilidades, se trata de la *potencia*, concepto que hace referencia a la capacidad de las *multiplicidades* de relacionarse con otras gracias a sus formas de expresión y sus afectos (comportamientos) disponibles, entonces una vez más decimos que los sujetos, objetos, sustancial, elemento, etc., no se definen por sus características específicas sino por las relaciones de composición y descomposición en las que entran esas características de un elemento cualquiera con sus elementos vecinos. Ante esto Deleuze y Guattari dicen: “No estamos ante un animismo, ni tampoco ante un mecanismo, estamos ante un maquinismo universal: un plan de consistencia ocupado por una inmensa máquina abstracta de agenciamientos infinitos.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 260).

Un ejemplo de un *agenciamiento* y posteriormente un *devenir* según las características mencionadas sería el siguiente: cuando alguien se siente cómodo y fluye en su medio ambiente se dice: es como un pez en el agua, y cuando hablamos de un nadador la frase cobra más sentido o en este caso un sentido rizomático pues si analizamos al nadador, la forma en que entrena su respiración para permanecer mucho tiempo bajo el agua además de las adaptaciones que tiene en su cuerpo, por ejemplo: los ojos cuando se usan goggles o las aletas en los pies; son afectos y potencias (latitudes), es la capacidad que tiene para agenciarse en el agua como un pez; mientras que al momento del nado, la forma en que

mueve sus extremidades para desplazarse o aquellos movimientos que realiza en el agua emulando el nado de un pez más que imitaciones son las velocidades, movimientos, lentitudes y reposos (longitudes) que necesita la persona para devenir-peze. Un *agenciamiento maquínico desterritorializante* (el nadador con aletas en el agua) que cuando nada junto a las ballenas da paso a un *devenir* hombre-peze mientras que el pez deviene pez-hombre convirtiéndose en puro movimiento o flujo acuático .

Hay un ejemplo mucho más ilustrativo que podemos ver en el documental *My Octopus Teacher* que nos narra la historia de Craig Foster un hombre blanco sudafricano que tiene un *devenir*-pulpo.

Todo *devenir* es molecular a fin de cuentas, no nos remite a un sujeto u objeto sino a las formas moleculares de las que están hechos. Deleuze y Guattari comentan que para *devenir* mujer no es necesario remitirse a las características de la mujer que se dan en tanto que se opone al hombre en una relación binaria dentro de una máquina dual que es molar, no molecular, así lo explican: “Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 272). Lo que nos quieren decir aquí es que la feminidad que se debe adquirir para lograr un *devenir* no es la imitativa o analógica, ni tampoco la transformativa sino que se debe de construir una mujer molecular a partir de “emitir partículas que entran en relación de movimiento y de reposo o en la zona de entorno de una micro-feminidad.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 272)

Ahora que ya entendemos el concepto *devenir* podemos relacionarlo con nuestro tema: la música. La música, pura expresión sonora, es una máquina abstracta que utiliza formas sonoras ordenadas a través del tiempo. Es una forma de expresión artística que tiene dos bloques: uno de expresión y otro de contenido. El bloque expresivo funciona a partir de *líneas de fuga*, “transversales que no cesan de escaparse de las coordenadas o de los sistemas puntuales que funcionan en tal o tal momento como códigos musicales” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 298), líneas creadoras *desterritorializantes* que en su búsqueda de salir son destructoras. El bloque de contenido está conformado por el *ritornelo* el cual podemos ver en los constantes devenires mujer, niño, animal de las canciones.

La música en su totalidad está atravesada por el canto de los pájaros, (...) la música está atravesada por bloques de infancia y de feminidad. La música es atravesada por todas las minorías y, sin embargo, compone una potencia inmensa.” (p, 299) Los motivos de la música pueden ser el amor, la tristeza, el trabajo, la vida, la muerte, la alegría, etc., pero su contenido es en realidad el Ritornelo mismo. Luego Deleuze y Guattari nos dicen lo siguiente: “Mientras que el Ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante. (Deleuze y Guattari, 2004, p.299)

El *devenir-niño* o *devenir-mujer* en la música ya es una expresión desterritorializante del ritornelo que a su vez reterritorializa la música. Deleuze y Guattari utilizan la maquinación de la voz como ejemplo de esta relación territorial entre la música y el *ritornelo*:

...el problema musical de una *machinerie* de la voz implicaba necesariamente la abolición de la burda máquina dual, es decir, de la formación molar que distribuye las voces en “hombre o mujer”. En música ya no existe ser hombre o mujer. (...) Es necesario que la propia voz llegue a un devenir-mujer o un devenir-niño. Ese es el prodigioso contenido de la música. (...) no se trata de imitar a la mujer o de imitar al niño (...) Es la propia voz musical la que deviene niño, pero al mismo tiempo el niño deviene sonoro, puramente sonoro.” (p, 302), “Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor “representa” un pájaro; de hecho, se trata de un devenir-pájaro que solo puede realizarse en la medida en que el pájaro está a su vez deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. Por eso la imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un Devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquel que imita. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 303).

En ese sentido tenemos una doble *desterritorialización* o un doble *ritornelo* (La voz que deviene mujer o niño y la misma voz infantil o femenina que deviene simplemente voz sonora) en la música que finalmente su objetivo es el *devenir molecular* sonoro.

*

Ritornelo

Cuando una *línea de fuga* sale de un *territorio* para desplazarse a otro, ocurre una *desterritorialización* y una *reterritorialización* simultáneamente, es decir, ocurre un *agenciamiento*. Al territorializar este nuevo *territorio*, se lleva consigo una porción del anterior. Deleuze y Guattari explican que los seres humanos hacemos *rizoma* con otros animales a través de los virus que “saltan entre líneas diferenciadas que borran los árboles genealógicos, (es decir) hacemos alianza con las partículas submoleculares de otros seres vivos.” (Deleuze y Guattari, 2004, p.16)

Recuperando su ejemplo, un virus no se deshace de los componentes de su anterior anfitrión, o territorio, al apropiarse de la estructura reproductora de una nueva célula huésped, ésta reproduce al virus compuesto con elementos de la anterior y de la nueva, en otras palabras deviene virus-anfitrión 1-anfitrión 2. La porción de la primera huésped que este virus lleva en sí mismo es un *ritornelo*. El virus no será idéntico a como lo fue antes, pero contiene un retorno. Simone Borghi (2014) dice al respecto de la idea de retornar, que, “...esto debe ser comprendido (...) en un sentido completamente diferente al de un simple repetirse de lo idéntico o de una estructura general. Es el movimiento de base el que retorna, un partir que ya es también de inmediato un retornar, el *ritornelo* es, en el límite, lo idéntico que regresa, pero siempre en grados de potencia diferentes y sobre todo dando resultados siempre distintos según los casos, los momentos y los materiales usados.” (p.103) Un virus es una multiplicidad de componentes submoleculares de diversas especies, por lo tanto tiene ritornelos de la base de cada una.

De la misma manera ocurre con nuestras expresiones, una de éstas la música, cuando surge un nuevo género, éste se construye y transforma a partir de los elementos de otras corrientes musicales; por lo tanto, al escuchar un tema encontramos *ritornelos* que aluden al ritmo y estilo de otro género o subgénero con el cual el creador estuvo conectado.

La diversidad de virus, diversidad de géneros musicales o el conjunto de cuerpos expresivos son medios que habitan dentro del caos, cuando se emite una *línea de fuga*, es decir, un componente cambia de medio: cuando uno se relaciona con los demás, cuando se afectan o benefician, se quitan o agregan o sirven de base para el desarrollo de otro; se genera ritmo. El ritmo existe entre medios, en la relación entre poblaciones de especies dentro de una comunidad, en la coexistencia entre seres y ambiente inerte en un ecosistema, la

convivencia de una cultura con otra, durante la constitución de un género con respecto al otro dentro de un universo expresivo musical o el surgimiento de múltiples estilos en una misma categoría; son las diferencias entre los medios, no el movimiento de base de cada uno de éstos, las que generan la ritmicidad.

Los *ritornelos* son expresiones con propiedades de un *territorio*, son un elemento que nos asegura la conexión con un espacio-tiempo seguro, un centro estable o una cualidad que permite conservar el orden del *medio* ante lo caótico. Un territorio surge a partir de la *territorialización* hecha por las cualidades expresivas de los seres vivos que se desarrollan en el mismo. Deleuze y Guattari hablan del color de los organismos, por ejemplo el de los peces coralinos, que surge como producto de procesos internos bioquímicos, pero finalmente funciona también como un elemento expresivo de la sexualidad, de la agresividad y que puede delimitar un *territorio*, el hábitat de la especie. Otro de sus ejemplos es la marcación del *territorio* mediante la orina como lo hacen conejos y perros, o mediante el patrullaje del espacio que realizan los machos dominantes de una comunidad de chimpancés. El conjunto de *cualidades expresivas*, rasgos característicos, que confluyen internamente en un ser o una población y que le establecen un *territorio*, componen *motivos territoriales*. Por otro lado, cuando estas *cualidades expresivas* se relacionan con el entorno, reaccionan a su interacción con seres vivos de todo tipo, fenómenos naturales o con la composición geográfica de un espacio, creando *contrapuntos territoriales*. En música, los *contrapuntos* se definen como la relación entre dos melodías o voces contrapuestas que buscan una concordancia armoniosa; aplicando este comportamiento a seres territorializantes, sería la convivencia y enfrentamiento entre unos con los otros en una comunidad donde cada uno tiene su *territorio*. Las cualidades expresivas constituyen *personajes rítmicos* y cuando hay interacción expresiva entre diversos *personajes rítmicos* dentro de un medio, se crea un *paisaje melódico* (Deleuze y Guattari, 2004, p.324).

En una comunidad humana, las personas tienen cualidades expresivas naturales y creadas, que van desde el color de piel, la forma de la nariz o de los ojos hasta la vestimenta, los platillos típicos o la música del lugar. El conjunto de las mismas constituye un *motivo* que identifica a la comunidad que ocupa un espacio geográfico y esto delimita *territorios*, desde una colonia hasta un país. Cuando se relaciona una comunidad con otra, es decir, se reproducen entre ellos y comparten cultura o se enfrentan, surge un *paisaje melódico* donde

las expresividades confluyen y generan diversidad de formas de existir. Lo mismo ocurre con la música, hay grupos de artistas y escuchas representantes de cada estilo musical que conforman comunidades y que tienen su manera particular de tocar cada instrumento, cuál usar menos y cuál más en una composición, cómo deben sonar, cómo expresarse líricamente, de qué temas hablar, el tipo de voz a entonar y la forma de vestir. Y en cada época se pueden encontrar géneros que intercambian elementos o la existencia de un antagonismo dentro de la escena musical, como el Son Jarocho ranchero que se puede complementar con el Son Jarocho blanco, pero a su vez contraponerse.

Con el concepto de *ritornelo* y otros estrechamente conectados como lo son, *motivos* y *contrapuntos territoriales*, buscamos reconocer en la ejecución diversa de los instrumentos (tipos de rasgueos y formas de afinar, por ejemplo), en el acento de las voces jarocho, en su similitud con otros géneros musicales, en el vestuario y la comida, entre otros aspectos que podamos identificar; las cualidades del *ritornelo* en el fandango.

*

Regímenes de signos

Deleuze y Guattari reconocen que existen más *regímenes de signos* de los que ellos plantean en este capítulo, sin embargo, el fin principal de describir los cuatro *regímenes* que presentan, desde el punto de vista de esta investigación, es demostrar que éstos, como cualidades comunicativas de un pueblo específico, pueden llevar a un análisis estético-político más real de un agenciamiento colectivo en distintos niveles. Es importante subrayar que un *régimen de signos* no es un lenguaje, pues va más allá de la comprensión hermética de un sistema. Remite a variantes de enunciación propias del contexto, como mencionan en *Postulados de la lingüística*, es decir una síntesis de disposiciones colectivas de enunciación y disposiciones maquínicas de cuerpos.

El *régimen significante* tiene 8 características denotadas por Deleuze: 1) es un sistema que supone la infinidad del proceso de dar significante a los signos; 2) los cuerpos tienen varios significantes que se refieren inmediatamente a otros significantes sucesivamente, creando un círculo; 3) el signo va de un círculo a otro y con esto desplaza el centro y su forma

de referirse a él cambia; 4) la inevitable búsqueda de interpretaciones causa la expansión de los círculos; 5) la infinidad de los círculos de significancia remite a un significante mayor que se presenta como carencia y también como exceso. Hay cuerpos que no resisten someterse a ciertos *regímenes* y hay cuerpos que ejercen su poder transformando a los mismos *regímenes*; 6) la forma del significante siempre tiene una sustancia o tiene un cuerpo/rostro; 7) la *línea de fuga* del *régimen*, es decir la tangente de este sistema, es vista negativamente porque excede la potencia de desterritorialización del *régimen significante*; y 8) es un régimen la trampa universal, con esto se refieren a que las intervenciones controladas para estabilizar o desestabilizar un *régimen* u otro, siguen perteneciendo a un *régimen significante* con las características previamente descritas. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 122)

El *régimen significante* se caracteriza por la obviedad de su sistema circular. Aunque con esto no queremos decir que sea un sistema no-desplazable, al contrario, precisamente esto le agrega complejidad, debemos preguntarnos desde un punto de exterioridad qué pilares sostienen este régimen, de lo contrario estaríamos encerrados en su circularidad.

El *régimen pre-significante* se presenta como una semiótica segmentaria porque, al no requerir los signos, se presentan como un pluralismo de expresiones (que pueden ser diagramadas de acuerdo a sus respectivos agenciamientos maquínicos) de forma no-vertical o jerárquica: expresiones de corporeidad, de gestualidad, de ritmo, de danza y de rito coexisten en un plano heterogéneo, estas son formas expresivas propias de contenido.

El *régimen contra-significante* debe su nombre a la finalidad que tiene: oponerse a las formas que tiene el aparato de Estado. Pues según Deleuze y Guattari, se basa en la aritmética y enumeración para hacer una distribución plural y móvil de los cuerpos, efectúa combinaciones, actúa por rupturas, transición, migración y acumulación. Es un *régimen* propio de la máquina de guerra y su nomadismo. El desarrollo de elementos secretos, como el espionaje, desarrolla una línea de abolición contra los grandes imperios.

Las semióticas y sus combinaciones dependen de un agenciamiento que contiene los signos de uno o varios regímenes en la circunstancia que sea. Sólo cuando se alcanza un punto profundo de subjetivación -determinada por una actitud pasional- se crea una línea que escapa a los *regímenes* que sujetan al individuo, este es un *régimen post-significante* de signos. No obstante sigue siendo un *régimen despótico* porque apoya sus consideraciones en un individualismo descontrolado. Solo cuando el sujeto de enunciación y el sujeto de

enunciado se funden en una misma forma de expresión desplegándose uno sobre otro es cuando la *línea de fuga* se vuelve positiva.

Los filósofos franceses Deleuze y Guattari hacen una extensa descripción para dar a entender que hay una semiótica mixta en cualquier situación, por ello es fundamental el uso de la pragmática como eje direccional, y basándose en ésta nombran los cuatro tipos de pragmática que pueden identificarse en los regímenes de signos propuestos: 1) generativa, asumir que las situaciones y las entidades que las protagonizan son producto de una mezcla de regímenes de signos; 2) transformacional, que implica la traducción de las semióticas para crear nuevas, con traducción quieren decir perversión, distorsión y apropiación de regímenes; 3) diagramática, refiere a la organización de las materias en una *máquina abstracta*, o sea la concientización de la máquina para efectos de desplazamiento de la misma; 4) el surgimiento de nuevas estéticas debido al componente diagramático.

Hay que asumir que el Son Jarocho delimita un espacio en el que convergen varios regímenes de signos. Reconocerlos en los momentos de creación del Son nos permite observar más claramente las intenciones de cada forma de expresión, su profundidad y también sus limitantes semióticas.

*

Máquina de guerra

El término máquina es tan antiguo que a su alrededor han evolucionado varias ideas. Desde sus primeras concepciones relacionadas a su funcionamiento técnico y mecánico (cuya noción predomina hasta la actualidad), hasta los trabajos filosóficos que se han hecho por redefinir su función social. Naturalmente, nuestro interés está puesto en el desarrollo filosófico que pretende explicar fenómenos de la sociedad.

Las reflexiones del filósofo alemán Karl Marx se observan como un parteaguas de la palabra máquina por el lugar que ocupa en sus tesis de finales del siglo XIX. Marx se dio cuenta de que las herramientas o medios de trabajo eran parte de un sistema más complejo, una forma de capital fijo, que denominó “maquinaria” para separarla de su acepción como simple instrumento. A partir de este punto, comienza a vislumbrarse la idea de una máquina social, por decirlo de otra forma.

Gerald Raunig, en su libro *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* hace un recuento más detallado de la evolución del término y justo después del aporte de Marx pone en contraste el de Deleuze y Guattari, cómo retoman algunas ideas del alemán respecto a lo que él llamó “maquinaria” y la forma en la que esta se instrumenta. En primer lugar rechazan utilizar el término como metáfora, buscan reinventar el término (Raunig, 2008, p. 33). Después hablan del esquema lineal propuesto en el que un medio de trabajo se transforma de herramienta en máquina, consideran que dicho esquema debería tener en cuenta las condiciones sociales que rodean las fuerzas productivas y que sufren las consecuencias de su aplicación. Para ellos son las máquinas sociales las que "hacen que surjan máquinas técnicas, afectivas, cognitivas y semióticas concretas, así como hacen posibles y necesarias las concatenaciones entre ellas" (Raunig, 2008, p. 34), o sea que encuentran que hay máquinas pequeñas producidas por las máquinas (o la *máquina*) con la capacidad de trazar vías de comunicación entre ellas de acuerdo a sus necesidades y contexto determinado.

Por lo tanto, tal como afirman Deleuze y Guattari, la máquina es un organismo comunicativo, mientras que la herramienta sólo es una extensión no comunicativa en función de la primera, este hecho nos ayudará a entender también la distinción que hacen entre las armas y las herramientas. Las armas serán estas máquinas pequeñas, cuyo uso es conectar o intercambiar entre seres humanos, formar pieza con ellos. Podemos entonces acercarnos más concretamente a lo que se entiende por *máquina de guerra*.

Para describir la *máquina de guerra* Gerald Raunig (2008) proporciona una concepción compuesta por citas a Deleuze y Guattari, que dice:

«la máquina de guerra no tiene de por sí la guerra como objeto»; su objeto es más bien «trazar una línea de fuga creativa, componer el espacio liso y desplazar a las personas en ese espacio» (...) en definitiva la invención de una fuga instituyente, es la cualidad de la máquina de guerra. Así lo explica la formulación favorita de Deleuze: «Huir, pero mientras se huye, buscar un arma». La dimensión marcial de la máquina de guerra estriba en su poder de invención, en su capacidad de cambiar, de crear nuevos mundos. Es sólo la apropiación de la máquina de guerra por el aparato de Estado lo que puede transformarla en un aparato militar que practica la guerra. (p.57)

Hablando de la apropiación de la *máquina de guerra* por el Estado, transformación en aparato que practica la guerra, Raunig explica cómo éste estría el *espacio liso* de los grupos de choque Black Block que consisten en una manifestación donde todas las personas visten completamente de negro con el objetivo de no ser identificados mientras se enfrentan a la policía e intervienen la estructura de edificios y mobiliario de la ciudad. (Illades, 2014)

A través de los medios, que captaron imágenes de estos grupos, se les criminalizó y se mediatizó la imagen de la multitud violenta contra la policía, llevando esto a la interpretación dicotómica de que el Black Block inició una guerra contra el Estado, convirtiéndose así la *máquina de guerra* en *aparato militar*. (Raunig, 2008, p. 60). El Estado la “subordina a sus propios objetivos y hace que la guerra sea su propósito inmediato” (Raunig, 2008, p. 60) con el propósito de anular su efectividad.

Deleuze y Guattari, en su *Tratado de nomadología* que forma parte de *Mil mesetas* (1982), desarrollan una serie de axiomas de los cuales nos permitiremos sintetizar solo los dos primeros ya que pretendemos comprobarlos con nuestros propios ejemplos en el siguiente capítulo.

Lo primero que interesa a los franceses demostrar es la exterioridad de la *máquina de guerra* con respecto a las formas políticas, sociales y epistemológicas que representan al *aparato de Estado*. Se apoyan en la interpretación de Georges Dumézil acerca de la mitología indoeuropea para comprobar la manera en que surge tal institución. Esto es provocado por un doble movimiento, en el paradigma utilizado, de la tarea de un rey-mago y un sacerdote-legislador. Dicha idea ilustra la constitución de los *aparatos de Estado* como un estrato, un bucle estabilizador, integrado por distintas capas bien delimitadas por su función. Fuera de este conjunto aparece una figura efímera cuyas acciones no son comparables con las del bucle antes mencionado, en realidad su único poder es el de contradecir sin una lógica reconocible por el Estado cualquiera de sus acepciones, pues representa la *multiplicidad* frente a la unidad. La *máquina de guerra* se sitúa en el exterior porque no se asimila al *aparato de Estado* y su fin no es reemplazarlo como entidad dominante, escapar de esta idea sería acaso la única idea preestablecida.

Para el segundo axioma se afirma que la *máquina de guerra* deriva únicamente del *nomadismo* que hemos explicado, esto es lo que llamarían el espíritu guerrero de los individuos que conforman una máquina de guerra. Su capacidad de desasociarse en cualquier

circunstancia del terreno donde transitan y de obedecer al deseo inmediato. Aquí surge la *noología*, ciencia conjurada por Deleuze y Guattari, cuyo propósito es ilustrar una serie de imágenes alrededor de un pensamiento específico, lo que muestra su capacidad de *devenir máquina de guerra*. En este sentido, el pensamiento mismo es un arma de guerra porque se opone a la objetivación de las ciencias “tradicionales” haciendo una crítica subjetiva de sí mismo. En una traducción de Paulo Domenech por Carolina Villada Castro (2017), se sintetiza las características de la *noología* de la siguiente manera:

Sus cuatro características, por oposición al aparato de Estado, son: 1) la realidad es vista como un conjunto de flujos (devenires) proporcionando un modelo hidráulico; 2) su materia es heterogénea, sin forma preestablecida; 3) esto implica un modelo de torbellino, operando en espacio visto como liso (topológico) que es ocupado sin ser numerado o medido, que se delinea en función de la distribución de flujos; 4) se constituye como un modelo problemático, es decir, como un modelo para el cual el pensar es problematizar sin que la razón posea nada de derecho. (p.243)

Lo que supone esta propuesta teórica para la *máquina de guerra* es cimentarse en la experimentación en virtud de ejercer el deseo, y que la principal característica de las materias que componen es que son afectivas, es decir, que tienen un valor en la medida que son capaces de afectar y ser afectadas por otras. Nos interesa la proximidad que esta serie de ideas tiene con el arte como movimiento. No obstante, ocuparlas en un análisis tiene la finalidad de explorar más que de descubrir, creemos que en la medida en que una forma de expresión puede deslindarse tanto de las formas de Estado como de la idea objetiva de arte tiene más capacidad de afectar líneas de distintos campos, por lo tanto será interesante ver hasta qué punto estas pueden mantenerse en un círculo de originalidad que escape de procesos como la apropiación, la repetición.

*

Cuerpo sin órganos

Podemos entender *cuerpo*, según la RAE (2020), como aquello que tiene una extensión limitada y es perceptible por los sentidos. En ese sentido debemos decir que un cuerpo puede comprender sujetos o conjuntos de sujetos siempre que exista una delimitación clara y perceptible. Y así es como Deleuze y Guattari nos hacen entender un cuerpo organizado, un organismo estratificado que cuenta con ciertas delimitantes que asfixian al *cuerpo* mismo, lo hacen plegarse, especialmente a través de influencias externas que presionan y comprimen los órganos (entiéndase que los órganos no son los que dan carácter estratificado al *cuerpo*, sino su organización; el *cuerpo sin órganos* se opone a al organismo no a los órganos).

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. La superficie del organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo ---de lo contrarios, serás un depravado---. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado ---de lo contrario, serás un desviado---. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciamiento ---de lo contrario, solo serás un vagabundo---. (Deleuze y Guattari, 2004, p.164)

Entonces ¿qué es un *cuerpo sin órganos*? Es este caso el *cuerpo sin órganos* no se refiere a una falta de órganos sino a la desorganización de los mismos a su libre tránsito o más bien al libre tránsito de intensidades a través de ellos.

Evitar la interpretación, la significación, solo dejar la experimentación y el movimiento como únicas cualidades, el *nomadismo* experimental que logrará la destrucción del organismo, el traspaso de fronteras liberador que haga circular las energías intensivas, *líneas de fuga* creadoras que despejan cualquier trascendencia, es decir, cualquier impulso motivado por algún factor externo, evitar pensar en el deseo como una carencia o falta, tampoco es una búsqueda de placer, ni mucho menos el intento de cumplir con un ideal; solo queda el mero impulso inmanente del *plan de consistencia*, un deseo que se satisface a sí mismo al momento de desear, que se mueve y experimenta, y hace fluir las energías

intensivas. Ese plan de consistencia está formado por un *continuum* de intensidades, ese *continuum* engloba a todos los *cuerpos sin órganos*:

Continuum de todos los atributos o géneros de intensidad bajo una misma sustancia, y *continuum* de las intensidades de un cierto género bajo un mismo tipo o atributo. *Continuum* de todas las sustancias en intensidad, pero también de todas las intensidades en sustancia. *Continuum* ininterrumpido del CsO. El CsO, inmanencia, límite inmanente. Los drogadictos, los masoquistas, los esquizofrénicos, los amantes, todos los CsO rinden homenaje a Spinoza. El CsO es el campo de inmanencia del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo). (Deleuze y Guattari, 2004, p.159)

Pero, el cuerpo sin órganos que alude a esta destrucción del organismo, a esta praxis movediza, a esa inmanencia del deseo como *plan de consistencia*, tiene un peligro de destrucción total, una *desterritorialización* demasiado agresiva que termina por desangrar los órganos y dar muerte al cuerpo. Por eso Deleuze y Guattari recomiendan hacer un *cuerpo sin órganos* de forma gradual, paciente e inteligente. Habrá que situarse en un estrato y desde allí analizar cuál es la mejor manera de hacerse un *cuerpo sin órganos* y hacerlo de forma prudente, suave y sin renunciar totalmente a los estratos (organización, sujeción, interpretación y significación) pues siempre habrá que volver a ellos en algún momento; reservar algo de los estratos nos sirve como herramienta cuando haya que enfrentarlos nuevamente, si nos liberamos de ellos en su totalidad sería una autodestrucción como el drogadicto que incrementa la dosis indiscriminadamente.

El baile, la danza y el canto en conjunto con la fiesta y las bebidas u otras sustancias enmarcan el escenario liberador del cuerpo que se entrega a ese deseo inmanente, a ese *continuum* en el plan de consistencia que con sus devenires destruye el organismo, interrumpe la interpretación, la sujeción y la significancia produciendo el *cuerpo sin órganos*.

Capítulo 3. Son Jarocho, el funcionamiento de una máquina abstracta

Alrededor de nuestro primer capítulo llevamos a cabo una genealogía del Son Jarocho con el propósito de reunir los hilos que lo han constituido y transformado desde sus primeras apariciones en tiempos novohispanos hasta nuestros días. Estas *líneas de fuga* creadoras que se extienden desde diversas procedencias, lo han conformado y enriquecido en sus elementos sonoros, líricos y visuales.

Con el segundo capítulo tomamos las herramientas teóricas para poder llevar a cabo nuestro análisis final en el tercer capítulo, revisamos el libro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari donde encontramos conceptos clave para esta investigación como lo son: *rizoma, agenciamiento, territorialización, líneas de fuga, ritornelo, motivos y contrapuntos territoriales, devenir, nomadismo, espacio liso y estriado, máquina de guerra, aparato de Estado, regímenes de signos, cuerpo sin órganos y plan de consistencia*. Todos estos nos ayudan a entender al Son Jarocho como una expresión cultural y musical que se encuentra dentro de un diagrama en el que coexiste con diversos estratos y codificaciones además de *multiplicidades* y signos en movimiento, con diferentes intensidades y tensores que le dan forma y sustancia al Son como una *máquina abstracta*, especialmente durante el fandango, un evento esencial del Son Jarocho tradicional.

En este último apartado, deseamos llevar a cabo un análisis¹ sobre cómo lleva a cabo su funcionamiento, es decir, identificar sus signos y significancias, cómo conviven los *agenciamientos maquínicos* para constituir sus enunciamientos colectivos. El objetivo es descubrir desde un punto de vista filosófico si es que el Son Jarocho es un género musical que en sus manifestaciones se caracteriza por ser un género estructurado, estratificado y bien delimitado al ser apropiado por el *aparato de Estado*, por el plan de desarrollo o estructura arborescente, o si, por el contrario se mantiene como una *máquina de guerra* en un *plan de consistencia* que a través de sus intensidades y sus tensores o *agenciamientos maquínicos* y *agenciamientos de enunciación*, y sus *líneas de fuga* creadoras, logra un *devenir* Son Jarocho

¹ Ver Anexo 1. Metodología del análisis.

molecular, Son Jarocho abstracto que, como dirían los propios Deleuze y Guattari, resuena con el cosmos.

Para identificar cómo se presentan los conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari en nuestro objeto de estudio, ocuparemos una selección de sones jarocho y videos de los mismos en fandangos, donde podamos analizar sus dinámicas políticas y estéticas. Usaremos tres categorías o líneas de interpretación que nos ayudarán a analizar, son: Resistencias, Voces y Cuerpos. A través de las mismas: Resistencias (discurso político), Voces (instrumentos y voz) y Cuerpo (asistentes, comida, bebida y danza) buscaremos aplicar los conceptos del capítulo anterior al Son Jarocho y analizar de qué forma se presentan sus propiedades en el género.

*

Resistencias. El discurso contestatario del Son Jarocho y el trabajo por su recuperación

La resistencia es un estado inherentemente político. Desde su concepción, afirma Giraldo (2006) se contrapone y al mismo tiempo es la afirmación del ejercicio del poder: “la resistencia no es reactiva ni negativa, es un proceso de creación y de transformación permanente; desempeña, en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión” (p.4) . Por ende los grupos sociales minoritarios tienden construir sus propios espacios de resistencia. Por su parte, Deleuze y Guattari (2004) aportan en este campo con el *Tratado de Nomadología*, señalando que los integrantes de organismos nómadas, para realizar sus tareas, cuentan con armas de guerra en lugar de herramientas de trabajo. Este es uno de los principios que busca explicar el funcionamiento de la *máquina de guerra*.

Pues no sólo es verdad que la guerra no deriva de la caza, sino que la caza no promueve armas: o bien evoluciona en la esfera de indistinción y de convertibilidad armas-herramientas, o bien utiliza en su beneficio armas ya diferenciadas, ya constituidas. Como dice Virilio, la guerra no aparece en modo alguno cuando el hombre aplica al hombre la relación de cazador que tenía con el animal, sino, al contrario, cuando capta la fuerza del animal cazado. (p.398)

Aquí se obtiene una relación fundamental que explica la postura de la *máquina de guerra* al comprender la fuerza del animal cazado: un organismo externo a un orden particular (*aparato de Estado*), caracterizado por cuerpos errantes que actúan en contra de dicho orden, que es su enemigo. Creemos que es posible observar la variedad de organismos culturales que trabajan en el mundo del Son Jarocho como sistemas de armas, ya que existen dos particularidades de la relación Son Jarocho-*aparato de Estado* que nos podrían ayudar a comprender su situación actual:

- a. El Son Jarocho expone y se inspira de su identidad campesina, pues es su principal motor la defensa de la cultura rural y agropecuaria. Por otro lado, los graves problemas que aquejan a las comunidades rurales provocan el abandono del campo y sus tradiciones, motivo del crecimiento constante de la mancha urbana y el predominio de su estilo de vida.
- b. La música tradicional recibe una difusión mínima comparada con la de música popular en los principales medios de comunicación, lo que traza un camino enrevesado para las personas que decidan vivir de practicar Son Jarocho.

Se trata de dos temas vigentes que hacen ver que el Son necesita contar con verdaderos organismos itinerantes, inspirados sobre todo por los sentimientos que evoca la música tradicional veracruzana: la añoranza del campo, la defensa del medio ambiente, la fraternidad local y el amor. La historia de México es dibujante del destino de la sociedad rural, y la historia del Son Jarocho campesino es un claro ejemplo de resistencia ya que mantiene viva una causa que motiva a los soneros hasta la actualidad.

Puede decirse que las canciones de este apartado son las que más se adaptan al modelo de régimen contra-significante, como es propuesto por Deleuze y Guattari (2004), porque además del ánimo de resistencia que hay en el trasfondo del periodo de recuperación del Son Jarocho, poniendo atención al orden cronológico de la producción de estas obras, observamos cómo se renueva constantemente un espacio para expresar con el lenguaje las querellas de las sociedades rurales, utilizando como plataforma los cánones de escritura desarrollados durante la época colonial. La quimera del campesino contemporáneo se cristaliza en el lenguaje popular naturalmente para después insertarse casi arbitrariamente en el modelo de

décima espinela – creado por el sacerdote, músico y escritor Vicente Espinel (1550-1624)– y generar una cohesión que ha tenido buen acogimiento por parte de la audiencia de son jarocho, principalmente porque reconoce la situación de muchas personas y hace frente a sus problemas. A pesar de vivir en una sociedad cada vez más enajenada e individualizada, el son jarocho promueve, en todos los lugares que se presenta, la participación y la solidaridad comunitaria. En síntesis: la composición del Son Jarocho está llena de contradicciones que se justifican, o más bien dejan de serlo, en el modelo rizomático con el que se proyecta.

A mediados del siglo XX, la oleada nacionalista generada por incipientes proyectos de nación en busca de unificar la identidad mexicana, determinaron todos los cánones de las puestas en escena que representaban al estado de Veracruz: la música, la coreografía, la vestimenta tradicional de los músicos y la pareja de baile, con el fin de alinear sus características en una imagen aséptica y estandarizada que ostentaba el orgullo jarocho en los centros de convivencia de las ciudades. Entonces, las formas de expresión que se practicaban en comunidades rurales y aisladas, naturalmente, fueron replegándose y algunas casi desaparecieron.

Consideramos que el espíritu contestatario o la línea de resistencia que se observa en el Son Jarocho emerge del llamado “movimiento jaranero”, trabajo que distintos músicos, bailarines e investigadores realizaron en las postrimerías de los años 70 por el rescate de la música tradicional de los pueblos del Sur de Veracruz y en contraposición a los cánones aceptados de lo que representaba la cultura jarocho.

Como ejemplo y parteaguas podemos tomar fragmentos del son de *El Fandanguito*, interpretado por el grupo Mono Blanco en un disco grabado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1969, en el que se cantan versos tradicionales intercalados con las décimas de Arcadio Hidalgo, un campesino ex-revolucionario con un virtuosismo y un carácter sin precedentes conocidos en la poética del Son Jarocho.

Yo me llamo Arcadio Hidalgo
soy de nación campesino
por eso es mi canto fino
potro sobre el que cabalgo
y ahí quiero decirles algo
bien reventando este son

quiero decir con razón
la injusticia que padezco
y que es la que no merezco
causa de la explotación.

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 fé segura
y gritándole al destino
que es el hombre campesino
nuestra esperanza futura.

Un ventarrón de protesta
soñé que se levantaba
y que por fin enterraba
este animal que se apesta,
que grita como una bestia
en medio de su corral,
que nos hace tanto mal,
y nos causa gran dolor,
nos chupa nuestro sudor
Hay que matarla compa

En la primera décima el versador se presenta a sí mismo con humildad, y pone su discurso a trabajar con gallardía, se dirige directamente a su querella.

Para la segunda décima, Arcadio tiene la habilidad de situarnos en el contexto histórico de un campesino rebelde muy consciente del momento y la posición en que vivía; su lenguaje es simple, la métrica de la décima espinela le funciona a la perfección, no sólo para integrar estos con los versos antiguos de *El Fandanguito* en un son de carácter, culto y profundo, también para abrir el tema de la protesta campesina con claridad.

En la décima siguiente, el uso de metáforas ilustra con el lenguaje campesino – su hartazgo por la desigualdad y la consciencia de una lucha de clases muy presente. “animal; bestia; chupa nuestro sudor” son analogías de la clase alta que emergen del sentimiento de derrota del campesinado ante la acción de un régimen político recién instaurado en México.

La relevancia histórica de este número musical puede confirmarse en un texto de Juan Pascoe, publicado en 2003, donde “comparte su experiencia de haber *redescubierto* al Son Jarocho, tras haber escuchado, a sugerencia de Adrián Nieto, el son de *El Fandanguito*, incluido en el ya clásico disco del INAH “*Sones de Veracruz*” (Alcántara, 2017). Varios músicos y escritores como Pascoe y García de León, demostraron que había más profundidad de la que se creía en las formas de tocar los versos antiguos y enriquecieron el lenguaje del Son con su creatividad al narrar las etapas y circunstancias que vivieron.

Las querellas de Arcadio Hidalgo han quedado plasmadas en el son de *El Fandanguito*, y lo mismo que él, otros grupos han escrito la pieza con sus propias técnicas, medios, gustos e ideas. De hecho, *El Fandanguito*, cuya composición original se le atribuye a Santiago de Murcia (1673-1739), no es de los más interpretados en los fandangos, pues su

letra original utiliza un lenguaje marinero muy relacionado con la cultura española, esto explica la sorpresa de muchos al escuchar, en la voz de un joven Antonio García de León, los versos tradicionales intercalados con los escritos por Arcadio Hidalgo.

Los nuevos soneros se dieron cuenta de que para construir identidades tenían que escuchar muy atentos la historia y enseñanzas de los viejos. En este ámbito es importante la creación de los encuentros de jaraneros en 1979, realizados por las fiestas de la Virgen de la Candelaria en el municipio de Tlacotalpan, que encuentra las primeras conexiones fuera del ámbito local para difundir la música tradicional jarocho y los primeros pasos hacia el desarrollo de una red de soneros con un panorama de conocimientos más amplio.

El primer acierto del movimiento jaranero es reconocer las tradiciones, pero también las circunstancias en las que se encontraban muchos pueblos remotos en varias zonas de la región del Papaloapan, en el Sotavento, en las selvas de Los Tuxtlas o en las periferias de los estados de Oaxaca y Tabasco; el segundo, interesarse por aprender los aspectos más importantes de la cultura de aquellos pueblos, con la finalidad de preservarlos e integrarlos a la música que se va a generar por ese movimiento. Tomaron la iniciativa de construir una identidad propia y un campo de trabajo buscando la ayuda de instituciones públicas, por ello, el impacto de este movimiento permanece en el ideal de la generación posterior, que fue aprendiz y testigo de las formas de mantener vivos los frutos de la cultura.

Esta generación de aprendices construye una gran red de personas que dedican su vida profesional al son jarocho. Aquí observamos un acto fundamental de resistencia, a saber (igual que Deleuze y Guattari), un balance de fuerzas que conforman un rumbo de trabajo y una contraposición al sistema predominante. Una generación de personas interesadas en el Son, que trabajaron para su integración a la gestión de distintos proyectos que fomentaran la cultura del Son Jarocho “tradicional”, es decir aquél que había sido apartado de la tradición promovida por el aparato de Estado.

Los discursos de los grupos de finales de siglo están bien informados de las implicaciones que tiene su trabajo y en sus temas hacen énfasis principalmente en las historias de sus pueblos, la actividad campesina, la preservación del medio ambiente y el aprecio por la comunidad en general.

Las últimas dos décimas de *La Guacamaya*, interpretada por el grupo Chuchumbé en su disco *¡Caramba niño!* (1999), ejemplifican otra afirmación de resistencia enfocada en la defensa del medio ambiente.

Vuela, vuela, vuela,
vuela sin parar
La tierra es un paraíso
que nadie sabe cuidar
¡Ay! Vuela sin parar
La tierra es un paraíso
que nadie sabe cuidar

Por el aire va una flor
Destellando sus colores
No la maten por favor
Se lo digo a los traidores
De la tierra y del amor

Vuela, vuela, vuela
Para que la vida cante
Después del amor la tierra
Después de la tierra nadie

Guacamaya si te fuiste
regresa pronto a tu nido
Porque están solos y tristes
Y también descoloridos
Los montes donde creciste.

Vuela, vuela vuela
Vuelve que yo te lo pido
A pintar con tus colores
Mi cielo descolorido.

La primera estrofa está dirigida directamente hacia la *Guacamaya*, aboga por su libertad y por su salvación, además expone la amenaza que representa la humanidad para el planeta.

En segundo lugar, las metáforas sobre el ave en cuestión lanzan un mensaje en contra de la amenaza que sufre esta y otras especies del ecosistema veracruzano. Los versos “Después del amor la tierra, después de la tierra nadie” representan valores universales que constituyen, con base en el sentido ecológico, la postura política de grupos como el Chuchumbé.

En la tercera estrofa, última de la canción, se logra imaginar el paisaje actual de los espacios naturales que sufren cada vez más deterioro. Además de ser producto de un sentimiento de añoranza y nostalgia también determina una postura y, al presentarse en el verso final en forma de plegaria, ilustra otra vez la querrela de detener las amenazas que sufre el ecosistema.

Es importante reconocer también la coyuntura geopolítica que se vivió a finales del siglo XX: mundialmente, las comunicaciones demostraban un paso acaparador que desarrolló conexiones mundiales con efectos inmediatos en la sociedad. En el ámbito nacional, a finales de siglo, recién se configuraba un gobierno neoliberal y la sociedad rural sufrió las consecuencias. El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 tiene un impacto fundamental en el trabajo realizado en las comunidades rurales e indígenas y seguramente sirve de mucha inspiración en las composiciones de los grupos de Son Jarocho creados en esa época, como el Chuchumbé, los Cojolites, el Grupo Zacamandú, entre otros. Las historias de luchas, de migraciones, de agitaciones sociales y de mártires campesinos están presentes en las canciones de dichos grupos, como aparece en los versos de una versión de *Las Poblanas*, interpretada por el grupo Chuchumbé en un encuentro de jaraneros realizado en el año de 1995 en Tlacotalpan.

Murió Toño Barcelata	abrió sus ojos amargos
nomás por su rebeldía	y el veinticinco de agosto
quedó chorreando la reata	se tendió para cerrarlos
con sangre del que decía,	
con sangre del que decía	Ahora sí lloren poblanas
que viva, viva Zapata	corazones de manteca
	que me vana dar la muerte
Si quieren lloren poblanas	por una jaltipaneca
corazones de fandango	y si acaso yo me muero
el veinticinco de junio	lloren niñitas tuxtecas

Esta es una pieza tradicionalmente conocida como “Son de montón”, porque casi siempre se baila solamente por mujeres; también se considera un “Son de madrugada”, es decir un son calmado, por el sentimiento nostálgico que se expresa en lo que parece una carta de despedida por una sentencia relacionada a un amorío. Nos parece que en este ejemplo se hace un esfuerzo cabal por integrar el discurso contestatario a un son sin despegarse nunca de la tradición. Al principio de la canción, solo con el requinto de Liche Oseguera como acompañamiento, se escuchan los versos de Patricio Hidalgo, haciendo alusión a un mártir y relacionándolo con la lucha agraria de Emiliano Zapata. Esta composición le forma un

sentido político al Son que estamos analizando. Este es la vida y la lucha campesina, que nos sitúa en el contexto de las miles de personas que viven en poblaciones rurales.

En cuanto Zenén Zeferino termina de cantar el último verso de estas estrofas el Son revienta con las jaranas y poco a poco las mujeres que encuentran lugar en la tarima se integran al número musical con un zapateo incansable y preciso. El Son continúa apegado a su estilo rústico insertando los versos tradicionales hasta crear una armonía constante que permite a los músicos y bailadores expandir su creatividad hasta llegar incluso a la improvisación. Queremos resaltar este fragmento del son en el que se canta, primero una estrofa original del grupo Chuchumbé, en la que su ímpetu juvenil queda marcado en la composición, justo antes de recitar dos estrofas completamente tradicionales que se añaden convenientemente en un momento cumbre del son que presentamos.

Una sola es mi maldad
y se las voy a decir
y se las voy a decir
una sola es mi maldad
con todito mi sentir
me gusta la libertad

Si quieren lloren poblanas
corazones de trinchera,
vengo a llorar con la luna

¡Pero qué luna lunera!
Vengo a llorar con la noche
¡Pero qué noche nochera!

Ahora sí lloren poblanas
corazones de manteca
que me van a dar la muerte
por una de Chinameca
y si acaso yo no vuelvo
llórenme jaltipanecas

Nos interesa particularmente el primer verso, “Una sola es mi maldad”, nos expresa la posición desfavorable del campesino, se declara inocente y humilde y más adelante plantea el valor de su derrotero, en rima con “maldad”, aparece el sentimiento de “libertad” y nos deja ver un deseo de progreso aunado a la melancolía de la versada.

Posteriormente se presenta un verso de los tradicionales, también intervenido por la escritura particular del grupo Chuchumbé. En éste se afirma una vez más el sentimiento de tristeza y la relación inherente con el medio ambiente.

En la última estrofa se utiliza también el estilo de los versos tradicionales pero también es apto para describir más específicamente el contexto geográfico del sur de Veracruz.

Los nuevos aprendizajes recogidos y materializados en documentos sobre el fandango revelan una inmensa variedad de costumbres en los bailes, los instrumentos y su manera de tocarlos e incluso en las formas de organizar el festejo. La importancia del fandango, (evento familiar y a la vez público en el que las personas se reúnen alrededor de una tarima para festejar cantando y bailando por casi cualquier motivo) es que mantiene vivas las formas de expresión locales y funciona como plataforma de difusión y aprendizaje de las mismas.

Las herramientas de comunicación han hecho un espacio prácticamente para todos. La historia de la recuperación del Son Jarocho es un camino que se sigue construyendo al reconocer el carácter multicultural de las tradiciones mexicanas. Nos parece determinante, en la línea de resistencia actual del Son Jarocho, el rescate de las lenguas indígenas: un ámbito de la vida de las comunidades rurales que se ha visto estancado por su falta de utilidad en las tecnologías de la información y la comunicación. La gente ha encontrado sus propios medios de expresión en el mundo globalizado, y algunos que nacen dentro de la tradición jarocho logran mezclar sus gustos para desarrollar nuevos estilos de música. En este caso contamos con ejemplos como el de un *Siquisirí* interpretado por el Colectivo Altepee, grupo de jóvenes originarios de la zona de Acayucan, en colaboración con los Maestros Isidro y Alicia Nieves, que en un fandango realizado en 2015 en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México, expresaron con un canto particular la situación de lucha que vivía su pueblo, al tiempo que se declaraba el inicio de su fandango.

Siembra tradicional
mokuij se denomina
semilla ancestral
campesinos revolucionarios
hoy somos miles
comiendo tortilla echada
con mole de chipile

natural contra Monsanto
esa es nuestra guerra
el pueblo con el canto
defendiendo la tierra
desde el juile en el arroyo
hasta la milpa en la sierra
es mi gente humilde
quien al trabajo se aferra

Tío Bad (1995-2019), autor e intérprete de estos versos, practicaba tanto la jarana, como la escritura y canto de rap, su estilo particular no solo se asemeja al canto del Son Jarocho, haciendo uso del cuerpo para marcar percusiones y de la repetición de los versos para un mayor impacto, también pone de manifiesto la posición política de una minoría que comienza a tomar consciencia de su poder.

Primero se declara en contra de la acción devastadora de la empresa Monsanto, responsable de la siembra masiva de monocultivos y semillas transgénicas en gran parte del mundo y que amenaza constantemente la actividad agrícola tradicional.

En la segunda estrofa se vuelve a hablar sobre la afirmación y defensa de la lucha agraria, con optimismo detenta su postura frente a las incidencias antes descritas.

Al igual que Alcántara, confiamos en que las nuevas representaciones de los fandangos tradicionales muy probablemente están encaminadas hacia un virtuosismo digno y novedoso, ya que quienes se integran a esta costumbre lo hacen cada vez con más información y conciencia, gracias a los cientos de talleres de Son Jarocho realizados por todo el país e incluso fuera de él.

Entrados casi en el primer cuarto del siglo XXI, el Son Jarocho se ha difundido por casi todo el mundo. No obstante, la velocidad de las comunicaciones genera retos para su mundo cultural y podría pensarse en la probabilidad de que, como dice García de León, se termine ajustando a nuevos moldes impuestos. No negamos que esto suceda, sin embargo, en el discurso de los grupos que aquí se analizan (y el trabajo que les respalda), hallamos en todos los casos: además de una orgullosa representación de todo lo aprendido por las generaciones previas, una renovación de las causas tanto en el ámbito individual como comunitario, y este hecho demuestra el valor consistente de los versos tradicionales, aquellos que se repiten y luego con mucho cuidado se alteran porque es necesario dejar una huella con la poesía. La tradición implica renovación; sólo quien entiende realmente esta frase puede integrarse libremente a la cultura del Son Jarocho, y esto requiere informarse conscientemente de la historia de este género, pero sobre todo una dedicación seria por practicar y vivir en carne propia el fandango y las formas de vida que sostienen la tradición de la música jarocho.

*

Voces. Análisis de la sonoridad de instrumentos y pregoneros

Al llegar a este capítulo y sobre todo al apartado en donde estamos, podría decirse que se conoce ya hasta un cierto grado de la mayoría de elementos propios y externos al Son Jarocho, un género con tanta riqueza en sus formas que ocuparía toda una vida por entender, estudiar y disfrutar. *Rizomas* se desarrollan y entrelazan cada día que pasa dentro de esta cultura y forma de vida. Conociendo su comportamiento rizomático y las *líneas de fuga* es cómo podemos analizarlo; llegar hasta un cierto núcleo o comienzo, aquello que le da vida al género: la sonoridad y lo visual.

Dentro de nuestro análisis podemos encontrar dos tipos de *regímenes de signos* en donde se expresan por medio de los *motivos* y la lírica que ocurre dentro de los versos. Los *regímenes* *significante*, *pre-significante* y *contra significante* son los que destacan en la voces de las canciones.

El *régimen* *significante* lo podemos encontrar en la denotación de los conceptos que se utilizan ya que no están atados a una temporalidad clausurada ya que siguen evolucionando mediante la perspectiva del contexto social y mundial y más singularmente desde la perspectiva del individuo que las escribe en los versos.

El *régimen* *pre* *significante* se encuentra dentro de las expresiones de la letra, una cualidad que le otorga belleza al verso y que puede ser configurada de distintas maneras por el versador y la estilización del cuerpo por la palabras que se emplea mediante estas piezas musicales, las cuales también se encuentran evolucionando constantemente debido al fandango o las distintas versiones que hacen cada vez de alguna canción.

El *régimen* *contra* *significante* es una característica importante que se encuentra dentro de la lírica y que ofrece líneas de fuga y una resistencia por medio de su lenguaje. El Son Jarocho está lleno de esta ruptura en su medio de comunicación y lo plasma de una manera artística y política, lo que le da un peso importante a su poesía y al género.

La música es una voz por sí misma, una expresión que se modula a ella sola y a su mensaje. La música puede ser rápida y ruidosa, callada, lenta y eléctrica, puede convertirse del susurro de un cantante de folk al estruendo de una guitarra saliendo de los transistores o bulbos de un amplificador. El espectro es infinito y se pueden experimentar distintas voces, tal como lo hizo Bob Dylan al volverse del folk al blues rock y después expresando un lado menos político, llegando al cristianismo.

Bob Dylan es uno de distintos ejemplos de lo que se puede resonar con la música y la imagen, así como el mensaje de su cosmovisión, ya sea política, social o humana, de la cual algunos músicos deciden hacer uso o no. En pocas palabras, la voz musical ayuda a la comprensión de la vida.

La voz de los instrumentos y la música que ellos mismos crean, ha estado ligada a la política desde su inicio en algunos casos. Como lo hemos revisado antes, la misma maquinaria de Estado esculpía indirectamente el nacimiento y desarrollo de lo que sería el Son Jarocho. Además de aportar las condiciones migratorias de personas e instrumentos para su encuentro, también aplicó obstáculos, que terminaron por orillar al género a buscar distintas maneras para sobrevivir. El caso de las percusiones es el más emblemático. El hecho de que las percusiones utilizadas hasta hoy en día siguen siendo el zapateado indica sobre la carga política y de resistencia del Son Jarocho, volviéndose características intrínsecas que han dado paso a gran parte de su *territorialización*.

Aquel zapateado fue creado para burlar aquellas prohibiciones contra una música liberal que llegaba para agregarse a la mezcla. África, España y el Caribe desembarcaron con distintos ritmos e instrumentos que se fusionaron con los sonidos y sentimientos de La Nueva España.

Se puede llegar a entender que, durante la era de la pre-amplificación, un movimiento de baile como el zapateado, podía actuar así de percusivamente y escucharse a lo largo de un salón. Lo cual fue lo ideal para las fiestas que se realizaban dentro de bares, plazas, loterías, burdeles que luego pasarían a espacios abiertos, con una restricción cada vez menor se darían a conocer como fandangos. La resistencia cultural se había formado desde las mismas entrañas del reino.

A pesar de que estamos en una época en donde se puede aumentar el sonido en directo de cualquier instrumento, el Son Jarocho, en su mayoría ha conservado la tradición de aumentar el nivel de sonido del instrumento, voz o percusiones mediante la unión e integración de distintas voces, para crear algo más fuerte, parecido a una pared de sonido.

Además de conservar esta tradición de comunión y sonoridad, se ha ido desarrollando lo que es el arte del zapateado, hace *rizoma* e interconexiones; además de la innovación de la estética y el ritmo, en algunos fandangos se puede llegar a encontrar una tarima que tenga

en su interior un contenido de distintas cosas que pueden agregarse al sonido y a la misma estética del baile, como bolsas de arroz o sal.

Desde su propia perspectiva, la corona en su forma de gobierno y eclesiástica se veía amenazada por este tipo de música “salvaje” y liberal, caracterizada en esos momentos por tambores y similares.

Hay algo en las percusiones que ha asustado por miles y miles de años a las personas en general, esto se puede observar claramente en cómo eran parte del ritual de las cruzadas un momento antes de la batalla, una exaltación del espíritu para los aliados y un grito de amenaza para el bando contrario. Un recurso eficiente y que ha sido utilizado de distintas maneras, tal como la cultura Maorí, en especial la tribu Haka con su ritual de guerra basado en la voz y los golpeteos derivados de los golpes de distintas partes del cuerpo.

Esta oposición a los tambores se ha visto envuelta también en la categorización social de distintas culturas y géneros, tal es el caso de la música clásica y las clases de élite.

Debido a los antecedentes era de esperarse que la corona española e iglesia no quisiera que estos nuevos sonidos despertasen el espíritu de un pueblo oprimido que había sido despojado de casi todo.

Estructuralmente, el Son Jarocho tiene una voz muy bien marcada, predominan compases no ordinarios como el 6/8 y el 3/4, compases que no son utilizados usualmente en la música popular; la ejecución de estos tipos de compases nos da a entender de entrada el desapego que tiene el género hacia una cultura más comercial, la cual se apoya en tipos de compases mucho más fáciles de escuchar o de escribir como son los binarios de 4/4, 9/8, 6/8, etcétera.

En la lírica, la cual también da forma a su estructura, el Son Jarocho destaca orgullosamente como pocos géneros. Ocurre toda una situación poética dentro de él, haciendo uso de la métrica y de reglas lingüísticas propias de un poema, materializando una expresión en movimiento mediante la música y la versada, la cual es contada por décimas, cuartetos, sextetos, octetos y octosílabos, culminan en versos cantados, repeticiones y respuestas.

Esta característica del Son Jarocho es entendida como primordial para su ejecución por los grandes compositores y refleja algunas opiniones fuertemente planteadas. Zenen Zeferino expresa que se debe ser cuidadoso para no caer en cierta banalidad que se puede dar

en algún tipo de versada de “cantina” como él lo nombra y que sucede dentro del mismo género. Zenen Zeferino reclama que se puede elevar la poesía dentro del son, cuidando y enaltecendo la palabra y que claro después de eso también hay momento para jugar quisquillosa y atrevidamente con el verso, una característica también muy propia de la personalidad veracruzana y su territorialización.

Son distintas voces las que participan dentro del género, casi todos instrumentos de cuerda para las frecuencias agudas y las graves, tal como la leona también conocida como la vozarrona, entera o bumburona, un instrumento parecido en su forma a la guitarra, un poco más ancho y curvo, con cuerdas extremadamente gruesas para las cuales se necesita una espiga de hueso (cuerno de toro) que cumple la función de la plumilla, el cual cubre todo el pulgar, generalmente llega a ser reemplazado por alguna cuchara o un objeto parecido. Afinada de arriba hacia abajo en los tonos de Do, Re, Sol y Do, dentro del son cumple la función del bajo.

Los instrumentos que se emplean para las frecuencias agudas son varios: la jarana, jarana mosquito, el requinto y la guitarra son los más utilizados, a pesar de los cánones, se han visto nuevas inclusiones dentro de los instrumentos para hacer el Son, como lo son el marimbol y el arpa haciendo un rizoma dentro de su técnica la inclusión y experimentación con distintas voces.

La estética del Son Jarocho hace juego con su sonoridad para la creación de un ritmo, un dinamismo en su ejecución el cual contribuye a la creación del *ritornelo*, una demostración de sus principios de naturaleza y comportamiento, volviéndose una expresión de su *territorio* por medio de *motivos* y *contrapuntos*.

Territorializar es fundar la base de la identidad, distintos temas y devenires son los que se evocan dentro de un paisaje sonoro y edifican el género.

Estas materias expresivas como son las voces, además de definirse por el trazado de *territorio* que efectúan y las cualidades estéticas del mismo, se les puede realizar un análisis sobre una segunda función que la caracteriza, una capacidad de devenir-estilo que devienen en personajes, ritmos y paisajes melódicos debido a aquellos *motivos* y *contrapuntos*.

La materialización de estas voces responde a una *territorialización* interna que lo relaciona con su entorno, se deviene en paisaje y sonoridad. Concretamente esto es lo que otorga el estilo al Son Jarocho y a los demás géneros, esta *cartografía* ya trazada, tiene vida

en su proceso rizomático, extendiendo y desarrollando el canto, lírica, instrumentos y la imagen; compartiendo a lo largo su esencia, un *sistema raicilla* que lo acompañara a donde crezca.

Las expresiones devienen en personajes y paisajes sonoros que se vuelven propios de un género tan particular como el Son, en donde existe toda una identidad cultural y de vida en consecuencia de estas voces.

Este arraigo comunitario es palpable en su ejecución y en el espíritu de los veracruzanos, músicos o no, en algún momento de sus vidas son expuestos a la cultura de donde viven y son enseñados de una forma tradicional a amarla, sentirse orgullosos de ella y preservarla.

Dentro de las canciones del Son, los devenires que existen se refieren a la naturaleza de la que son parte. Animales, ríos, montañas, grandes y hermosos cañaverales, entre otros, son los personajes evocados dentro de las composiciones o dentro de las fiestas comunales del fandango.

Hay distintas cosas a señalar en las dos modalidades que hemos observado en donde ocurren estas voces. A su vez, las composiciones grabadas tienen la particularidad de no verse alteradas con el paso del tiempo, en cambio un evento como lo es el fandango, incita a la improvisación de todos los factores que entran en escena. Las personas, instrumentos, pasos, décimas y demás no son lo mismo siempre. Todo se ve afectado por esta modalidad en donde entra el azar y se ve fusionado a la vez con distintos estándares que son inherentes a la celebración como por ejemplo el respeto a la interpretación de tus pares. Así es como en un fandango cada quien tiene oportunidad de ser partícipe, bajo un sistema de turnos un poco caótico pero que resulta debido a la disposición de los asistentes de la buena convivencia y ejecución de la festividad.

Aparte de esta regla básica general, todos los demás ingredientes son libres de improvisación, algunos ejemplos son la variedad de claves en la que una canción puede ser tocada, los fraseos de los requintos, los pasos, las personas, el lugar y los instrumentos son un nuevo sistema cada vez. En algunos lugares es posible que la afinación de los instrumentos sea distinta, situación a la que el músico tiene que acoplarse con la ayuda de un capotraste para los principiantes, caso distinto a los músicos experimentados quienes ya lograron transportar las notas del requintéo.

Dentro de las canciones la improvisación coexiste con algunos estándares que se cumplen; como ya se ha mencionado, la tonalidad de las canciones puede variar, mas no pasa lo mismo con sus intervalos de acordes o la estructura de la composición ya que eso es lo que la hace ser cierta canción en específico.

Estas cualidades creativas propias del Son Jarocho podrían llegar a ser compartidas con otros pocos géneros como el jazz y es lo que de cierta manera mantiene fresco cada vez el territorio sonoro que se visita en estas congregaciones musicales.

Para la realización de este análisis, el cual se enfoca en destacar los motivos y contrapuntos, hemos decidido utilizar música grabada a diferencia de cinta o video de algún fandango; además de que la duración de las piezas musicales en el fandango es muy extensa, con la música grabada el *devenir* es el mismo que ha sido capturado desde su ejecución.

Pasando a lo particular, las voces que utilizaremos para el estudio y análisis del género son distintas canciones de varios grupos, los cuales evocan *motivos* y *contrapuntos* diferentes que narran la genealogía y proceso rizomático de la cultura jarocho y sus intérpretes.

Grupos como Los Vega, Chuchumbe, Los Utrera y Ensamble Tembembe, funcionan como nuestros sujetos de estudio debido a los distintos agenciamientos que se generan así como el *devenir* que ocurre dentro de sus canciones, haciendo uso de personajes y paisajes sonoros que territorializan el género y que terminan siendo la quintaesencia de la expresión de esta cultura en particular.

La caña interpretada por la agrupación “Chuchumbé” y escrita por Patricio Hidalgo, es uno de los sones más destacados y rememorados, no solo por los partícipes del género o la cultura jarocho, sino de la sociedad mexicana en general; esto debido a exposición con la que goza la agrupación Chuchumbé quienes cuentan con un prestigio que los posiciona como uno de los conjuntos más importantes dentro del Son Jarocho.

La canción tiene una duración de seis minutos y treinta y nueve segundos en los cuales se expone un *devenir* planta-cosecha, muy arraigado a la tierra y una sensibilidad agraria que predomina en el instinto y esencia del veracruzano, en donde se expone por medio de analogías entre el ser y el plantío, adquiriendo características propias de la mata, como lo son la dureza e infinidad con la que crecen estos cañaverales, así como lo dulce de la misma, transportándose a una cosmovisión individual que es apropiada por el motivo.

Mi padre fue cultivando	Caña dulce, caña brava
La tierra a cada minuto	Caña de azúcar prendida
Y la tierra le fue dando	Que yo soy como la caña
Cariño, calor y fruto	Que va endulzando la vida

El contrapunto de la canción es expuesto mediante la interpretación musical, donde hay una estructura palpable: una introducción en donde se presenta un requinto mediante un fraseo continuo y el cual dura unos segundos, lo cual sirve como preámbulo para la incorporación de un segundo elemento, una voz masculina que recita con su lírica el motivo y el *devenir* del que se está hablando. Melódicamente la voz avanza mediante una figura plana que en las últimas frases termina siendo acentuada, dando un sentimiento musical de avance o una síncopa tardía que no solo actúa dentro de los tiempos débiles.

Dentro de la misma introducción y después de ser presentada la voz individual del pregonero, la composición continua a formar una voz coral que termina de recitar las últimas líneas de la introducción antes de pasar a un puente instrumental. Esta técnica musical de suma de las voces ofrece un sentimiento de fuerza dentro de la lírica y la sonoridad, creando un efecto de congregación y suma de las voces, un elemento potente que es bien utilizado y además resuena dentro de la esencia y la cultura del Son Jarocho, en donde la comunión de las personas, en las grabaciones, fandangos y la sociedad es un modo recurrente de parte de los veracruzanos, quienes están convencidos y seguros de que la fortaleza reside en la unión de sus mismas voces.

Después de la figura coral de las voces, se da paso a un puente instrumental, de poca duración pero que le da entrada a los demás elementos que seguirán tomando partida a lo largo de la canción; la leona y la jarana reclaman su posición dentro de la música y entran en un auxilio musical para darle el soporte de los graves por parte la leona y un sostén agudo y de ritmo el cual ofrece la misma jarana.

Debido a la falta de percusiones como lo podría ser el zapateado, cajón, etc. El movimiento rítmico es provisto mediante la conjunción del bajo y el rasgueo interpretado por el jaranero, quien utiliza un pulso rápido y repetitivo en la ejecución de algunos tiempos, dando un efecto de rapidez y energía dentro de la canción. A esta altura de la canción ya

existe una totalidad sónica en donde todos los instrumentos y las voces ya han aparecido y ahora se toman partida entre sí, modulando y afectando su interpretación.

Líricamente entramos en otra faceta muy reconocida del Son Jarocho en la cual existen una serie de frases y contestaciones cantadas de ida y vuelta por distintas voces que tienen su sistema raicilla arraigado dentro de lo que es el fandango, una tradición fracturada dentro de las fiestas en donde las personas al tener su turno para cantar llegaban a contestarse con la misma o distinta frase, siguiendo la línea melódica de la voz, pero interactuando entre sí.

La coacción lírica y de las voces mencionadas abre el camino para un pequeño puente instrumental de nuevo, con todos los instrumentos tomando parte, un poco antes de avanzar a un punto de inflexión dentro de la canción, una fase en donde la canción parece materializar toda su energía. Esta potencia es encendida por una frase que revitaliza el *devenir* ya expuesto y lo ubica dentro del intérprete. La frase ha venido siendo repetida dentro de los últimos movimientos líricos, pero es aquí en donde en conjunto con los demás instrumentos pareciera tomar vida propia dentro de su mismo *devenir*, los cuales están en ese momento al tope de su ejecución. La frase que inmortaliza en este momento el motivo es cuando el intérprete se deviene como la caña, aceptando sus características y semejanzas con el plantío, actuando en conjunto con las demás voces para una declaración potente de su misma esencia.

Ya dentro del cierre, melódicamente no existen muchos cambios, pero algo que a nuestro parecer merece ser destacado es el giro poético que ocurre, dejando a un lado por unos versos la individualidad de saberse caña, dando comienzo a una declaración de fraternidad mediante el siguiente verso:

“Hermano si te has perdido
Dentro de la cañalera
Lanza en el aire una espiga
Que te sirva de bandera”

Es a nuestro parecer una manera brillante de retomar el motivo, ya que ofrece una perspectiva distinta, en donde los intérpretes procuran un sentido más afectuoso y de hermandad en oposición a la introspección y pensamiento personal. Una forma más humana y de empatía por el prójimo, algo muy significativo dentro del género.

La Guacamaya interpretada por el grupo “Los Vega” es una de las composiciones también a analizar debido a su posicionamiento como una de las versiones más populares dentro del género y que se ha dado a conocer ya sea por su versión grabada o por las demostraciones en vivo que ha venido llevando a cabo la familia Vega dentro de los fandangos desde hace ya muchos años.

Aunque interpretada recientemente por Los Vega, es una pieza musical que data su creación desde el año 1969, originaria de la zona del Sotavento, en Santiago Tuxtla, es caracterizada por las cualidades de los motivos y contrapuntos de la zona y la tradición cultural de los Tuxtlas, las cual se puede percibir dentro del canto, basado en estribillos tradicionales conservados y creados por los pregoneros clásicos de aquella zona.

Existe un *devenir* animal dentro de esta composición que otorga el motivo y además es muy significativo para la región, ya que la guacamaya es un ave muy hermosa y notable por sus colores y belleza; tiene un hábitat que se extiende desde el sureste mexicano hasta la zona centro de Bolivia y forma parte de la vida y paisaje de muchos veracruzanos.

En la lírica y poesía de la canción se ve referido un *devenir* amor y mujer a lo largo de la canción, canalizado mediante los versos en donde se incita al corazón y la guacamaya a volar, de esa manera al primero se le echa a andar y al ave se le da libertad.

Después se describe un paisaje que pide materializarse en la mente del escucha situándonos en las barrancas del cobre, un *territorio* compartido en la Sierra Tarahumara al suroeste mexicano que goza de una fauna y flora parecida a Veracruz. Una imagen llena de los colores únicos de lo que es México despierta los sentimientos de las personas que escuchan.

Los personajes de esta bella panorámica son tres guacamayas que le cantan a las flores y a las pitayas, una especie de homenaje a su belleza donde la voz es el garrir del animal. A su vez la canción les canta a las guacamayas y se le hace la misma ofrenda.

Melódicamente se desarrolla un paisaje sonoro que es construido desde el inicio de la canción y que contiene distintos instrumentos. La jarana es la primera en escena con su requinto, una figura de rasgueo salteada que dura apenas unos pocos compases antes de ser acompañada por las demás voces que son conformadas por otra jarana a cargo del rasgueo de acordes, una leona, un cajón y un güiro o quijada.

Arriba de la melodía el motivo comienza con el primer verso y una voz femenina es lo que surge, después de su canto una voz masculina le responde.

El dinamismo de la canción es rápido y los pasajes musicales son pequeños y certeros, los versos son separados por escenas instrumentales en donde todos los instrumentos se mezclan sónicamente dando cierto espacio para que la jarana requinteé y lleve el swing.

Se puede discutir una figura creativa perteneciente a la estructura de la canción, que es esta aparición de la voz femenina al principio del primer verso, ya que cuando escuchamos el mensaje de la voz mujer, conocemos el deseo que tiene de darle alas a su corazón. Siendo conscientes de esto, es interesante pensar sobre su desaparición después de los primeros versos y la contemplación de unas nuevas guacamayas que gozan la misma habilidad que el personaje añoraba. Una canción llena de sentimiento, esperanza e imaginación que aprovecha bien sus herramientas para crear un espacio y una historia.

Nuestro siguiente objeto de estudio es la pieza musical *El Fandanguito* versión de 1969. Esta composición es uno de los sones más antiguos, datando de la época de la colonia ha sobrevivido por medio de la tradición oral y de su grabación en formato físico. La versión grabada que analizamos acredita su creación a el señor Arcadio Hidalgo, compositor musical y Antonio García de León quien se desempeña como cantante, músico y pregonero.

Arcadio Hidalgo y Antonio García de León intercalan nuevas décimas y arreglos con los versos y estribillos de la estructura tradicional de este son, una intervención contemporánea que inyecta de vida a lo que podría ser una de las canciones con más arraigo e historia dentro de la cultura.

Esta nueva interpretación se basa sobre todo en la ejecución mediante un solo intérprete acompañado de su jarana, una modalidad distinta y más individual que destaca de las muchas otras piezas que tienden a tener una agrupación que las toque.

La jarana y la voz interactúan creando un dinamismo potente y lleno de energía, siendo rítmicamente lideradas por el rasgueo y acordes del instrumento. Debido a tal interpretación, la base en la cual descansa la canción es la lírica, en la cual se exponen distintos motivos mediante personajes y devenires que conciernen a la vida de la cultura veracruzana.

Un devenir jarana, jilguero y campesino es el que se hace notar llevado por los versos de Arcadio Hidalgo, una crítica y a su vez resistencia a distintos temas políticos y sociales

como lo son la explotación campesina, las jornadas de trabajo de la región, los cultivos agrícolas y la clase alta.

Arcadio Hidalgo utiliza su voz canalizada por la jarana y sus décimas que funciona como forma de *máquina de guerra*, protestando las injusticias que se han llevado a cabo en contra de su pueblo desde la época colonial y que hoy en día siguen resonando de la misma manera.

“Yo me llamo Arcadio Hidalgo,
soy de nación campesino,
por eso es mi canto fino
potro sobre el que cabalgo;
ay, ¡ay!, quiero decirles algo
y en reventando este son,
quiero decir con razón
la injusticia que padezco
y que es lo que no merezco,
causa de la explotación.”

Existen muchas otras versiones de esta pieza, debido al amor que se le tiene al prestigio que ha alcanzado como una composición única y que hace empatía con las personas; otra de esas versiones y que pensamos que se debe destacar es la del *Fandango* de Jordi Savall en donde ocurre una instrumentación mucho más cargada y con distintos arreglos, con una jarana y castañuelas, elementos percusivos que se escuchan desde el principio y los cuales dejan asomar un contrapunto mucho más criollo, donde el paisaje sonoro mimetiza más con el estilismo español de la época colonial.

Después de los primeros versos podemos escuchar incorporarse a un violín y un zapateado que marca los tiempos mientras la voz pregonera los versos originales.

Es interesante la contraposición del paisaje sonoro a la versión de Arcadio Hidalgo. Dos mundos distintos que actúan mediante las voces instrumentales pero que mediante su lírica van cargados del mismo sentimiento.

El Fandanguito es una composición que se ha ido desarrollando de una forma rizomática, acompañada de su *sistema raicilla* y que nos sirve para trazar una cartografía de la musicalidad que se ha venido desarrollando al paso de los años, desde una época colonial

en donde apenas se venía gestando una sonoridad influenciada por distintas culturas, algo que dio paso a la variedad de interpretaciones y voces distintas que existen en esta canción tan icónica para los veracruzanos y todo aquel que disfrute del Son Jarocho.

El *Siquisirí* es un son emblemático y que se presta a un análisis debido al arraigo que existe dentro de la sociedad veracruzana hacia esta composición musical; generaciones que han crecido con esta pieza musical desde más o menos los años 30 en donde se tiene hecho un registro por parte de uno de los músicos de la primera oleada de intérpretes y jaraneros veracruzanos como lo fue Lorenzo Barcelata, uno de los compositores más aclamados del estado de Veracruz y que además del nuevo registro que le daría al *Siquisirí*, también es poseedor de un honor único en el universo ya que su composición “El Cascabel” fue seleccionada para la misión Voyager, gestionada por la NASA y científicos destacados como Carl Sagan para intentar entablar una conversación intergaláctica mediante una cápsula del tiempo y de comunicación que contiene en su interior música, saludos e información de la tierra.

Este son también ha adquirido un peso propio debido a su utilización en su mayoría como una de las piezas que abre la celebración del fandango, convirtiéndose en tradición y *territorializando* la cultura jarocho.

La versión que revisamos es la versión del “Colectivo Altepee”, una sociedad en pro y la defensa de la cultura jarocho, integrada por jóvenes veracruzanos que aportan ideas, arte, ensambles y producciones que rescatan y ponen en alto la esencia de su pueblo.

Es aquí en donde se puede apreciar las propiedades rizomáticas de la canción en su crecimiento ya que uno de los miembros del colectivo, “El Tío Bad” ha realizado su propia versión del *Siquisirí*, fusionando la versada y composición tradicional con una forma de rap hecha en lengua mixe-popoluca.

Al estudiar las voces partícipes de la canción en la versión grabada del colectivo Altepee podemos encontrar un devenir pregonero y un devenir tradición-fandango; versos que acompañan un sentimiento fraternal y de colaboración al pedir permiso dentro de la misma canción para cantar los versos que la componen.

El carácter de inicio que le dan esos versos nos indica el por qué se ha caracterizado como uno de los sones que da inicio a la fiesta veracruzana; un permiso que no solo queda ahí, sino que también se traduce a lo largo de las coplas en el permiso y homenaje de fe que

se le pide a la divinidad para dar inicio al día y mantener una suerte favorable, una característica religiosa devenida de la Nueva España y que se ha quedado no solo en Veracruz, sino en todo México con el paso de los años.

Los contrapuntos de la canción descansan sobre un paisaje sonoro y melódico con una instrumentalización tradicional, con la leona introduciendo los compases antes de ser acompañada por el rasgueo de dos jaranas, estructurando un son que agarra fuerza en la comunión de estas distintas voces, auxiliadas por las décimas y contestaciones de los intérpretes masculinos y femeninos.

Las Poblanas, del grupo Chuchumbé es una interpretación que actúa como excepción a nuestra regla de analizar música grabada; aun así, funciona perfectamente de ejemplo para estudiar distintas características de lo que se puede convertir la música en la celebración de un fandango.

La presentación se llevó a cabo en el festival Encuentro Tlacotalpan en el año 1995, en donde distintos jaraneros y decimistas se dieron cita para exponer las diversas expresiones musicales que había en ese entonces. Para ese entonces el festival ya gozaba de un renombre dentro de la cultura jarocho como un medio y un evento de músicos dedicados a la creación de lo que es el son. Los inicios del encuentro comenzaron alrededor de los años setenta, a la par del movimiento jaranero que trajo una camada de intérpretes, promotores y jóvenes destacados.

Esta ocasión fue el turno del grupo Chuchumbé quien deleito a todos los asistentes con una reinterpretación de uno de los sones más viejos y queridos. Un momento muy importante dentro del festival y que resonará en la cultura jarocho por siempre ya que la aparición de esta agrupación conformada por Liche Ocegüera, Zenen Zeferino y Patricio Hidalgo, marcó una nueva etapa para el Son Jarocho, debido a que su estilo y sus creaciones vinieron a apoyar la renovación y vigencia de la música tradicional del sur de Veracruz.

La interpretación comienza de una manera muy emotiva, con unas décimas de parte de un muy joven Zenen Zeferino, quien dedica aquellos versos a su padre quien había fallecido siete años antes. La poesía es brillante y conmovedora, Zenen la recita de una manera precisa y determinada, la audiencia expectante y con una reacción de presenciar lo inesperado escucha atentamente lo siguiente:

“La muerte deja un sabor
tan amargo y permanente
que así seas muy valiente
te hace llorar del dolor
y le imploras al creador
que quite tu sufrimiento
y te libré del momento
de esa triste pesadilla
porque es la muerte la astilla
que más punza el sentimiento”

La audiencia otorga los primeros aplausos antes de siquiera escuchar una nota musical. Esa voz y esos versos tienen el sentimiento necesario para empatizar y resonar con la vida misma del espectador.

Los factores que actúan como contrapunto se ven detonados por las primeras figuras requinteadas de la jarana que pronto serán acompañadas por la voz en unos versos que expresan un devenir de rebeldía, muerte y mujeres poblana que lloran debido a la agonía que deja un deceso.

Después de estos primeros versos, el paisaje sonoro se ve reforzado por el dinamismo rítmico del rasgueo que proveen las tres jaranas en conjunto, existen pasajes instrumentales que refuerzan el paisaje sonoro que a su vez actúan dentro del contrapunto de lo que es el evento.

Rítmicamente no solo vemos la participación del rasgueo, ocurre una línea de fuga creativa y deslumbrante, en donde el zapateo entra en acción; una voz percusiva que viene desde la misma audiencia, en donde se encuentran las bailarinas.

La alquimia musical se desarrolla dentro y con su espacio, pareciera que los dos mundos que ocurren, (el del evento en sí y la música) existieran el uno debido al otro.

La ejecución es brillante y no deja de sorprender al espectador con un último elemento, el cual es agregado después de los últimos versos en donde es integrada una voz distinta a lo que se acostumbra. La armónica es el instrumento en cuestión y cae dentro de la canción de una manera uniforme y que destaca por la creatividad de nuevo, ofreciendo una nueva línea de fuga que continuará a lo largo de los años que estén por venir.

No es de sorprender que la canción haya tomado nueva vida desde esa presentación de 1995 y que el grupo Chuchumbé, así como sus tres integrantes por separado tengan hasta la fecha carreras gigantescas y reconocidas alrededor del mundo.

Los Negritos, un Son Jarocho que destaca por su trascendencia e historia ya que también es una de las composiciones que han perdurado desde hace muchísimos años, datando de la época colonial en donde el contexto aportó las condiciones para la creación de los motivos que actúan en la lírica de esta entrañable pieza musical que se ha ido renovando con el paso de las décadas.

Anteriormente en la investigación se ha revisado todas las influencias sociales y culturales que hicieron contacto en el territorio de la nueva España y que dieron paso a la creación de estos nuevos ritmos; además de esto, también sirvieron como inspiración para desarrollar temas y situaciones en la lírica de las canciones que se desprendían de estas nuevas entidades sociales que llegaban del Caribe, de España y África.

Gracias a la documentación que existe de los sucesos y contexto de aquella época, podemos entender el impacto cultural que hubo, así también como el efecto social causado por este choque de distintos estilos de vida y personas diferentes entre sí mismas, con diversidad de pensamiento, costumbres y apariencia.

Los *motivos* representados por medio de la lírica y la poesía expresan la impresión de los versadores en el encuentro con aquellos africanos a quienes apodaron como los negritos.

Uno de los trazos que podemos hacer de este Son Jarocho dentro de su *cartografía* para encontrar el *sistema raicilla* sería su parentesco con “La Danza de los Negros”, que es un baile típico y originario de los estados de Veracruz y Puebla, compartidos con otras regiones y comunidades náhuatl de los alrededores y que representa por medio de los movimientos, las máscaras y su escenificación la explotación de los capataces y la clase alta quienes sometían a los negros para trabajar jornadas excesivas dentro de los cañaverales y otros plantíos.

El origen de la danza según una leyenda sucedió en uno de esos cultivos, en donde había una mujer que acompañaba a su hijo a trabajar en el campo. Un día, una víbora de cascabel mordió a su pequeño. La madre atrapó a la víbora, manteniéndola de la cabeza. Mientras la tenía, los otros esclavos hicieron una ceremonia tipo danza para curar al joven moribundo, logrando hacerlo sentir mejor y no acaecer en medio del cañaveral. Los totonacas

recordaron este baile y empezaron a practicarlo en honor al niño y a los esclavos negros quienes procuraron de él.

La danza es hecha por un grupo de doce hombres: un líder o caporal, una maringúa, un Pilatos o tonto, y nueve ayudantes. La maringúa, un hombre vestido de mujer, tiene el papel de la madre del hombre enfermo. Lleva una calabaza roja con la serpiente dentro, representado por un pañuelo colorido.

La versión hecha por el grupo Tacoteno del disco *Pobre Enamorado* (1998) emplea en sus motivos un *devenir* esclavo, jarocho bailarín y agrario en donde resalta una fascinación por la belleza de una piel oscura como la de los esclavos provenientes de África y también el agrado hacia sus pasos de baile que denominan como una contradanza.

Los motivos de este son también resaltan la fuerza laboral con la que cuentan estos esclavos quienes han sido capaces de soportar los peores tratos alrededor del mundo y en diferentes épocas.

Melódicamente la canción comienza con el requinteo de una jarana que después de pocos compases será acompañada por los primeros versos de los intérpretes, quienes empiezan una dinámica de contestación dentro de la lírica que recitan.

Después de los primeros versos, las jaranas se vuelven más enérgicas debido a la fusión sonora que hacen en conjunto, creando un sonido fuerte y rítmico que acompaña a la voz a lo largo de la canción.

Lo que destaca de su estructura, es como los pasajes se tornan más lento o enérgicos en algunas partes de la canción, un efecto que da la sensación de flexibilidad dentro de la música.

En la última parte de la canción podemos apreciar un último elemento incorporado, el cual le aporta características rítmicas y además suma frecuencias agudas que dan otro sentido a ese último pasaje.

Otra versión de *Los Negritos* es la hecha por el Ensemble Tembembe. Una interpretación en vivo que forma parte del recital del fandango que presentaron en el centro Kennedy de Estados Unidos.

Esta ejecución musical está compuesta por distintas voces e instrumentos implementadas por Enrique Barona en las jaranas, Eloy Cruz, la guitarra barroca, jarana barroca, tiorba. Lee Santana, interpreta la cítara, jarana barroca, leona, Félix José "Liche"

Oseguera quien toca la guitarra de Son de cinco cuerdas y Patricio Hidalgo quien interpreta el arpa jarocho, la jarana chuchúmbina y las coplas.

La reinterpretación del ensamble está llena de *potencia* debido a la comunión de sus voces, en donde destaca un pasaje percusivo en donde la voz dirige la canción.

“La Indita Xochipitzahua” del grupo Los Utrera también sirve como una composición a observar debido a las distintas aristas que existen dentro de esta versión.

Como otras de las canciones que hemos revisado, este también es un canto que ha perdurado desde hace muchos años, con una influencia barroca de la época colonial y que ha sido revitalizada por las diferentes versiones que se han hecho de ella a lo largo de los años.

Esta composición es un ejemplo notable de un proceso rizomático debido al desarrollo de sus vertientes ya que el mismo Son puede cambiar de nombre, todo depende de la zona en que se interprete. La canción *Xochipitzahuatl* llamada así en regiones de Puebla y de la Huasteca, pero que en el Son Jarocho se le conoce como *La indita*, ha tenido un *devenir* generacional y regional que la distingue de entre sí misma pero que ha sido acompañada por siempre por sus *motivos* y su *sistema raicilla*.

Desde su creación este ha sido un Son interpretado con motivo y devenires místico y ritual-religioso en honor de la Madre Tierra, que en la época colonial fue sustituida por la evangelización cristiana, la cual la reemplazó por la Virgen de Guadalupe.

Esta pieza musical tradicionalmente se ve acompañada con violines, jaranas y guitarra huapanguera; a su vez, en un proceso de *rizoma* también en ocasiones se puede ver acoplados algunos instrumentos de viento. Estéticamente, en la danza sólo es llevada a cabo por mujeres, aunque en algunas regiones lo preside un hombre que se coloca en el centro del círculo con un poste coronado de flores.

Líricamente la poesía y el canto es utilizado como una ofrenda y oración para pedir por la lluvia, celebrar las cosechas, también utilizado en fiestas religiosas, en danzas de costumbre, funerales, Día de Muertos y bodas. Melódicamente, la reinterpretación de Los Utrera comienza utilizando este recurso del violín, el cual no es tan usual en los sones jarochos tanto como en los huastecos, en donde se ve más utilizado en las grabaciones y en los fandangos de aquellas regiones.

El violín es rápidamente acompañado por la jarana, que marca los tiempos mediante un rasgueo espaciado y que le da cuerpo y tiempo para desarrollar las figuras del violín, antes de comenzar con los versos de la voz masculina.

Después de eso encontramos un pasaje instrumental en donde se ve incorporada la leona que se suma a la estructura de la canción, todo esto como un preámbulo para los versos de dos intérpretes, uno femenino y el otro masculino, que emplean décimas y contestaciones dentro de su ejecución.

La dinámica de la canción se ve transformada dentro de un movimiento enérgico, con la jarana empleando un rápido rasgueo y la leona desarrollando una figura de requintéo para pasar a la parte en donde se incorporan los siguientes versos.

Una *línea de fuga* y de creatividad que destaca casi al final de la canción es la integración de una voz infantil, la cual emplea los mismos versos que los adultos, ofreciendo una sonoridad distinta y estremecedora proveniente de la voz inocente del niño o niña que se escucha.

El Son Jarocho, como toda expresión musical, tiene una gran circulación de afectos e intensidades que dan paso a los *agenciamientos* y *devenires*, cada *agenciamiento* con sus *motivos* y *contrapuntos territoriales*.

¿Cuáles son sus *agenciamientos maquínicos* y cuales sus *agenciamientos colectivos de enunciación*? En este caso los *agenciamientos maquínicos* están guiados por la experiencia de la comunidad jarocho. La comunidad jarocho es una *multiplicidad* que hace *agenciamientos maquínicos* muy estrechos con la naturaleza del estado de Veracruz, con sus tierras, sus ríos, sus mares, su vegetación, su clima, sus animales, etc. Esos *agenciamientos* se dan a partir de las experiencias que los campesinos han tenido a lo largo de los siglos para relacionarse con su entorno, generando así un lenguaje colectivo en torno a estas experiencia y que a su vez ese lenguaje colectivo es el que se manifiesta en la poesía y la música de la región.

Aunque encontraremos distintos ejemplos de *agenciamientos*, principalmente hay *agenciamientos* con animales salvajes y con la densa vegetación, pues los trabajadores de toda la región han laborado junto con ellos durante mucho tiempo. Sones como *Caña dulce*, *caña brava* o *La Guacamaya* expresan el constante *devenir* del campesino con su entorno. Los sones en este caso representan el *agenciamiento* colectivo de enunciación de la

comunidad jarocho, pues la mayoría de los pobladores del sur de Veracruz reconocen y se identifican con los agenciamientos referidos en las letras de sus sones.

Posteriormente el *agenciamiento* cambia cuando el Son se traslada al fandango, ahí es cuando el *devenir* deja de ser puramente animal, vegetal, mujer, niño, etc., y es cuando el son *deviene* puramente sonoro, es cuando las intensidades y afectos afloran de cada músico y bailarín, los regímenes de signos se entremezclan, se lisa el espacio estriado, se hace el cuerpo sin órganos. El fandango es un evento en el que confluyen músicos, danzantes oyentes, comida, bebida y cada uno con sus propias intensidades y afectos, con sus potencias y sus *agenciamientos* que se presentan a la hora de tocar. En un fandango no hay una organización estructurada que determine el movimiento, el borde que indica el inicio o el fin de las canciones es borroso como del fandango mismo. El fandango es en sí mismo propicia estas interconexiones espontáneas entre músicos y audiencias que hacen fluir la energía afectiva e intensiva de tal forma que el fandango mismo se convierte en un cuerpo sonoro y festivo, *deviene* puramente sonoro, molecular e imperceptible, *deviene* abstracto puesto que ya no es determinable, definible, interpretable u organizable, se convierte en pura praxis e improvisación, es un fluir propio que emana de las interconexiones que se generan en ese momento. Ahí es cuando podemos hablar de un *plan de consistencia* y de una *máquina abstracta* del son jarocho porque confluyen agentes heterogéneos (hombres, mujeres, niños; de todas las edades y procedencias) haciendo *agenciamientos*, *territorializando* y *desterritorializando*. Es ahí, en el fandango, donde ocurren los más efectivos *agenciamientos*, donde las *líneas de fuga* creadoras se salen del borde hacia el infinito y donde ocurren los *devenires* más intensos.

*

Cuerpo. Individuos y colectividades corporales en el fandango

El fandango es un espacio de liberación de energías, es improvisación y afluencia de sentimientos, se dan enfrentamientos y combinaciones entre los *cuerpos sin órganos* que confluyen en la fiesta. Es un *cuerpo sin órganos* colectivo donde conviven músicos, bailadoras y bailadores, cocineras y el público, estos grupos de personas son a su vez colectividades, son cuerpos dentro del cuerpo, y cada uno de estos tiene su espacio físico a ocupar en el fandango. Se compone un mapa, una *cartografía* donde todos tienen su lugar dentro de la congregación y donde internamente cada persona es un *cuerpo* individual con una potencia combativa para demostrar su nivel de intensidad con el que cuenta al interpretar un Son y conciliadora en el cuidado de los *círculos* armoniosos que abrazan a los miembros del festejo.

Círculos que son como el canturreo de un niño en la oscuridad, un tarareo que establece un espacio de estabilidad en una habitación por la noche o cuando un ama de casa pone la radio al mismo tiempo que canta las canciones mientras limpia la casa, marcando un *territorio* anteaos donde la intensidad del cuerpo armonioso genera una calidez impenetrable en el hogar, ambos ejemplos de los que hablan Deleuze y Guattari en su capítulo dedicado al *ritornelo*. La celebración del fandango es un *círculo* cerrado que se entreabre para recibir nuevos integrantes que aún no conocen la tradición, para aprenderla, disfrutarla y honrarla. El *círculo* también se abre para extender sus brazos hacia la creatividad de hacer surgir nuevas obras que incluyan elementos del exterior, otros instrumentos y géneros musicales o responder al ímpetu alborotado de los jóvenes para dar cabida a versiones de sones tocadas con mayor fuerza y velocidad, el Son Jarocho es versátil, un *territorio* emparedado con las puertas abiertas para crecer y recibir, el fandango entero en en sí un *ritornelo* con un centro estable tan fuerte que después de tres siglos continúa retornando su base.

Alrededor del tiempo de existencia del Son, el fandango ha sido un *cuerpo* caótico donde eres libre de expresar tus alegrías, de descargar de las frustraciones y enojos, un círculo para la fraternidad, el respeto mutuo y la solución de conflictos viejos; pero, “dentro del caos, tiene que haber un orden, no solo es llegar y desaforar”² explica Rubí Oseguera

² Clase sobre el zapateado de Rubí Oseguera a través de un facebook live transmitido por el Festival Noche cultural, enlace disponible en las fuentes consultadas.

sobre la fiesta, reconocida bailadora de Son Jarocho que aprendió a zapatear de su abuela y de acudir a los fandangos como tradicionalmente ocurre, hay que respetar las cualidades expresivas del *rizoma* del Son Jarocho.

El fandango es un *cuerpo* que los organismos no alcanzan a apresar, el *aparato de Estado* no lo puede capturar, al hacerlo *cartograma* se convierte en *calco*, es imposible trasladar las motivaciones y protestas del campesino a un escenario donde músicos y pregoneros deben portar obligadamente una planchada guayabera blanca para ser identificados como jarochos, y donde las bailarinas y bailarines, ya no bailadoras y bailadores preparados por la tradición, tengan que memorizar secuencias de baile, sin la libertad de poder dejar fluir la improvisación guiada por los sentimientos del momento, porque el Estado gubernamental difundió la imagen del baile del Son Jarocho como un ballet que zapatea cronometradamente, e interpretar sonos de 3 minutos porque eso parece ser el tiempo suficiente para el organismo musical comercial. Cuántos veracruzanos no han conocido lo mucho que se puede gozar de un fandango, sin duda las coreografías de una compañía de danza folclórica lucen precisas y complicadas y las interpretaciones de Son blanco son musicalmente atinadas y de voces virtuosas; pero son tan esquemáticas sus expresiones que hacen sentir que no es una música de carácter liberador sino de recatamiento. La bailadora, el músico y el versador no lo serán hasta sentirse parte de un fandango, no habrá auténtico *ritornelo* porque sin las bases de conocimiento y experimentación de la convivencia con la comunidad, no estarán en el cuerpo individual los elementos que hagan brotar el sentimiento, un sentir respetuoso que honra al *rizoma* que conformaron los viejos al representar sus pensamientos sobre su entorno político, social y natural. No habrá *devenir* en los bailes acartonados y las letras empobrecidas. ¿Acaso las iguanas, los jilgueros y las guacamayas pueden resaltar sus *cualidades expresivas* en el cautiverio, pueden componer un *espacio melódico* cuando están lejos de la comunidad de su círculo? ¿Cómo se inspira la bailadora para ejecutar vigorosamente un zapateado improvisado sin la conexión con el músico?

Individuos corporales y el conjunto de los mismos conformando colectividades corporales, es decir, que los sujetos fungen como miembros de un *cuerpo* mayor, es lo que podemos encontrar en un fandango. El fandango en sí mismo es un cuerpo conformado por colectividades de *cuerpos* de sujetos. Cada uno de los asistentes es un *cuerpo* con una

potencia y con *cualidades expresivas*. Hablemos de aquellos que podemos encontrar en la celebración jarocho del Sotavento. Desde los organizadores de la fiesta hasta el miembro del público que llega por primera vez a un fandango, son los *cuerpos* individuales que participan en el mismo.

Para llevar a cabo un fandango son necesarios varios elementos, Rubí Oseguera menciona que para llevar a cabo la celebración debe haber un motivo de encuentro, debe haber músicos, canto, poesía, bailadoras y bailadores, comida, una tarima y un público. Y hay diferentes motivos para celebrar uno, por ejemplo: una mayordomía de un santo, una fiesta en honor a un santo patrono de la iglesia de una comunidad, un casamiento, la pedida de mano de una mujer del pueblo o para acompañar a un músico fallecido en su funeral. Explicaremos la participación de cuerpos diversos con un fandango organizado para celebrar una mayordomía en honor a un santo.

La herencia de las formas de organizar la fiesta son propias de cada comunidad, varían y son transmitidas a través de las generaciones, son *ritornelos* de los antepasados de un pueblo. La fiesta de la mayordomía tiene este nombre debido a que los organizadores en turno son llamados mayordomos, son los integrantes del pueblo que financian económicamente la celebración y pueden ser desde una sola persona o incluso veinte o más. Uno de los mayordomos proporciona su casa para recibir al santo celebrado y ahí organizar la fiesta.

En la misma participan aquellas y aquellos que conocen los rezos, cocineras y cocineros que preparen el alimento para el cuerpo como pueden ser tamalitos y que se sirvan bebidas como el café y el aguardiente, las bailadoras que son quienes conducen el fandango haciéndole saber a los músicos cuál son sigue y cuál no se ha tocado y procurando que todos participen, y los músicos. Entendemos el cuerpo como aquello que tiene una delimitación perceptible, ya sea en la individualidad o en la colectividad. Cuerpos dedicados a la música hay diferentes: el requintista, los jaraneros, los leoneros, violinistas, arpistas, marimbolista, el que toca el pandero, entre otros, varía según el municipio. Por ejemplo, en Chacalapa, Veracruz, no pueden faltar leoneros. Cuerpos dedicados a la versada poética, los pregoneros. La jarana se vuelve una extensión de los brazos y los dedos, un miembro resonante; mientras que para el pregonero, la versada es una extensión del alma y de la cosmovisión campesina.

Las bailadoras y bailadores devienen animales al bailar, y entonces el cuerpo deviene cuerpo de otro ser vivo; podemos ejemplificar con el Son de *La guacamaya* donde las mujeres suben y bajan los brazos como si aletearan y con el Son de *La Iguana* donde los hombres lanzan su cuerpo con manos y pies hacia el piso de la tarima y se contorsionan como iguanas. La vestimenta también se convierte en una extensión del cuerpo, los zapatos complementan a los pies para que puedan sonar con fuerza en la tarima, y las faldas a los brazos, cuando las bailarinas las toman y los mueven al ritmo de la música.

Los músicos se agrupan frente a la tarima y parecen ser un *cuerpo, con motivos y contrapuntos territoriales*; y también las bailadoras y bailadores conforman un *cuerpo* encima de la tarima, donde junto con los músicos componen un *espacio melódico*. Entre músicos, pregoneros y bailadores interpretan un Son, cada uno tiene su estilo para tocar su instrumento, para improvisar un verso o zapatear, y se unen componiendo una melodía, una armonía, un espacio melódico. Cada uno tiene sus gestos, sus cualidades expresivas. Los *cuerpos* de los sujetos se dejan llevar por los impulsos y los ciclos de sones, no son retenidos en una forma precisa y hermética de ser, son libres de desbordarse en la alegría de un convivio que ha unido decenas de generaciones. Un *cuerpo*, dentro del conjunto de *cuerpos* que es el fandango.

El *ritornelo* toma un papel muy importante en los ciclos de la fiesta, los *cuerpos* miembros pasan por diferentes momentos anímicos, que son en sí, la manera en que procederá el fandango. Se comienza con los sones propiciatorios o de permiso, con los cuales se saluda a los anfitriones y a la concurrencia, como *El Siquisirí*. Luego se tocan sones de mujeres o de montón y de pareja, y estos junto con los propiciatorios forman el primer ciclo. En el segundo ciclo se tocan sones más suaves como *El fandanguito*. Y para el tercero, se interpretan sones de madrugada, que son aquellos donde se abre el alma, cuando las bailadoras ya están cansadas y acompañan a los músicos y versadores con *La petenera*, *La lloroncita* o *Los Chiles Verdes*.³ Estos ciclos son círculos donde los cuerpos cantan y bailan delimitando un *territorio*, podrías escuchar desde la lejanía y saber ubicar el fandango.

³ Para más información sobre los ciclos del fandango consultar la clase sobre zapateado de Rubí Oseguera anteriormente mencionada.

El fandango como un gran *cuerpo sin órganos*, donde las intensidades de cada ser elemental circulan libres y desorganizadas, fluyen creativamente en un caos festivo ordenado, reunión para dejar enardecer el gozo, la nostalgia, la tristeza y el embravecimiento, festividad sincrética donde la espiritualidad indígena convive con el catolicismo que vino de España, *ritornelo* de sonoridades de las extensiones *cuerpos* extranjeros, que alguna vez fueron exteriores pero que ahora forman parte del rizoma del Son Jarocho. El fandango es un cúmulo de intensidades centenarias, que han sido heredadas en las figuras de los bailes y en los versos que los viejos improvisaron, enriqueciendo la tradición. El Son Jarocho es una *máquina abstracta*, compuesta por cuerpos que no se dejan capturar por el organismo, *máquina de guerra* con *devenires* animales y vegetales que no se pueden calcar, máquina que sigue lisando el espacio que ha sido estriado por el animal que chupa el sudor del campesino y por aquel que arrebató a los seres queridos que molestaron al poder.

Conclusiones

El presente trabajo se comenzó a escribir en marzo de 2020, al momento que en todo el mundo era declarada una pandemia y los primeros casos de COVID-19 aparecían en México. Nuestro objetivo de añadir un texto filosófico al acervo de investigaciones sobre Son Jarocho permaneció casi intacto, pero hubo muchos cambios en los medios que utilizamos para completar la tarea. Desde las vías de comunicación hasta los modos de pensar cómo resolver problemas: el distanciamiento de nuestros compañeros nos ayudó a comprender la emoción que guía a los integrantes de la diáspora jarocho para reunirse y el ánimo de enriquecer su música con culturas de todo el mundo, la añoranza del reencuentro con la comunidad; las reuniones por videoconferencia y los estrictos protocolos de sanidad fueron la muestra de que los comunicadores tenemos la obligación de adaptarnos más rápido a las transformaciones que sufre la sociedad en distintos niveles. Mantuvimos siempre la idea de que nuestro aporte al *rizoma* de información sobre el Son Jarocho puede, al igual que sus símiles, generar unidad e inspirar valores como la solidaridad y el respeto por nuestras identidades. Aún con el miedo y la incertidumbre que produce la enfermedad actualmente, creemos que para solventar la problemática mundial se puede hacer uso de estas enseñanzas si se quieren solidificar las relaciones humanas.

En términos generales, se logró concluir un trabajo de corte filosófico e integrarlo al universo de conocimientos que hay en el Son Jarocho. Creemos que este puede ser útil para reflexionar sobre qué es aquello que repercute directamente en nuestra identidad y la de nuestros compatriotas: la procedencia de las tradiciones mexicanas y el peso político que puede resultar de incentivar la cultura desde el ámbito rural.

Nuestra investigación se enfocó sobre todo en el trasfondo social y político de los elementos en el Son Jarocho pues sabíamos que para cuestionar su campo estético era imperativo profundizar filosóficamente en sus prácticas culturales, gracias al análisis realizado logramos entender cómo influyen en los elementos de esta música tradicional.

En el arte, la relación de la estética con el acto político es una cuestión inherente, porque son las formas del *aparato de Estado* las que establecen y manejan los cánones estéticos de las artes, adecuados para el provecho de procesos que poco tienen que ver con las necesidades de los creadores, en este caso, gente del campo que exige justicia y respeto por sus tradiciones.

El sistema propuesto por la filosofía de dichos autores es el que creímos pertinente, un estudio sobre las fuerzas y *multiplicidades* que han intervenido en la conformación de una expresión rizomática y al término de esta investigación confirmamos como el más adecuado para hacer un análisis de un género cultural con la dinámica y movilidad del Son Jarocho. La composición que identificamos en nuestro objeto de estudio es una *cartografía* que en ningún momento se pronuncia terminada, al contrario, reconoce el enriquecimiento y diversificación como características inherentes para su supervivencia.

Después de haber revisado los capítulos 1 y 2 que conforman la parte contextual y el marco teórico de nuestra investigación respectivamente; podemos llegar a las conclusiones del análisis. Durante este capítulo hemos visto cómo se entrelazan los diversos conceptos teóricos del capítulo 2 con la música del Son Jarocho, hemos identificado al Son Jarocho desde la filosofía de Deleuze y Guattari encontrando las características que le permiten funcionar como una *máquina abstracta* a partir de 3 categorías que seleccionamos con el objetivo explicar al Son Jarocho desde sus principales características: Resistencia, Voz y Cuerpo.

Ya entendiendo la *máquina abstracta* del Son Jarocho nos compete ahora cerrar esta sección haciendo una descripción rizomática del Son Jarocho. Para esto necesitamos echar mano de los aspectos de *rizoma* que hemos visto con antelación: *conexión entre heterogéneos (multiplicidades, agenciamiento, plan de consistencia), ruptura asignificante (líneas de fuga, desterritorialización, espacio liso y espacio estriado), y cartografía (diferencia entre mapa y calco).*

A través de nuestro análisis podemos corroborar que el Son Jarocho es un género musical que cuenta con múltiples agentes participantes en su conformación, distintas dimensiones se conjugan para que se produzca esta música en el Sotavento veracruzano. Desde su origen, el Son Jarocho se ha conformado a partir de la mezcla entre música, baile y voces provenientes de España, África y el Caribe. Diversos heterogéneos que se conectan entre sí generando *agenciamientos, territorializaciones y devenires* durante siglos, hasta llegar a la actualidad.

El *plan de consistencia* del Son Jarocho está conformado principalmente por el baile, la música, las voces y sus letras (discurso) y a su vez, estos heterogéneos tienen sus conexiones intensivas con otros, así es alimentado el *plan de consistencia*. Lo que es una

característica interesante del Son Jarocho es que dichos *agenciamientos* regularmente se mantienen abiertos generando nuevas conexiones con nuevos agentes o *multiplicidades*, el Son Jarocho utiliza diversas *líneas de fuga* creadoras y *desterritorializantes* que le hacen *devenir* en diversas formas, al ser este un género de improvisación la líneas se mantienen lisando el espacio constantemente, el *aparato de Estado* no ha sido capaz de capturar en su totalidad al Son Jarocho para estratificarlo y segmentarizarlo. Estas *líneas de fuga* creadoras constantes funcionan como la *ruptura asinificante* cuando se logran nuevos *agenciamientos* entre heterogéneos en una *reterritorialización* que da paso a una nueva *desterritorialización*, y así sucesivamente, mientras se mantenga el flujo de conexiones entre heterogéneos.

Así funciona, pues, este *plan de consistencia* del Son Jarocho que se sigue abriendo paso entre dimensiones, generando intensidades y tensores que atraviesan el *cuerpo sin órganos*, dejándolos fluir, generando un ambiente de experimentación y libre movimiento que conecta con múltiples dimensiones. Es así que vemos esa *cartografía*: ese mapa que constantemente cambia; es rizomático, no arbóreo, se expande y comprime según su circunstancia y no está sujeto a una determinación estructurada. Es un flujo de conexiones, de intensidades; de cuerpos, voces y resistencias que hacen a la *máquina abstracta* del Son Jarocho.

Las dinámicas políticas y estéticas del Son Jarocho contenidas precisamente en sus resistencias, sus voces y sus cuerpos son las que determinan su carácter como *máquina de guerra*. Su sistema de signos: el discurso contestatario, el fandango como forma de expresión libre, experimental y creadora (*agenciamiento colectivo de enunciación*). Los múltiples *agenciamientos maquínicos* (y *devenires*), *líneas de fuga* que lo desterritorializan, su nomadismo y su sencillez hacen frente al *aparato de Estado* que a través de técnicas segmentarias ha intentado capturar al Son Jarocho generando estereotipos y estilos estructurados; sin embargo el Son se mantiene vivo y sin perder su esencia continúa su *devenir* gracias al esfuerzo de la gente que lo practica.

Mediante el concepto de *rizoma* es que podemos analizar la fusión de instrumentos, sociedades y culturas que comenzaron este género hace cientos de años durante la colonia, la época de inflexión más importante hacia la construcción de lo que ahora es México. Una era previa a la modernidad y sus nuevos valores, en donde regía un pensamiento mágico y jerárquico, mucho más cerca de edades afectadas por el oscurantismo. Para el siglo XIX, un

México ya conformado y establecido mostraría su deseo por insertarse en las vías del desarrollo invirtiendo, por ejemplo, en la construcción de caminos, la adquisición de una red eléctrica e incluso medios de comunicación como la radio y la cinematografía.

La emergencia del Son acompaña a las migraciones y las diásporas desplegadas por la extensa geografía del Sur de Veracruz y sus fronteras: regiones que fueron y son destinadas al aislamiento y la ruralidad, a la desigualdad, a la violencia y a la imposición de un modelo de desarrollo; por eso, cuando el Estado se interesó, en el periodo post-revolucionario, por construir la figura de identidad mexicana, este se replegó hasta aparentar su desaparición. No obstante, los partícipes de la incansable fiesta del fandango en las comunidades demuestran una conciencia arraigada sobre la importancia de su preservación, además, es cada vez mayor el número de audiencia informada que aprecia esta expresión.

La resistencia existe en la manera de apropiarse del espacio público, en las prácticas que se defienden y también se cuestionan, en las investigaciones, en la pragmática, en la particularidad sonora de su instrumentación, en los contrapuntos, en la poesía, en la improvisación y en el desplazamiento de sus tradiciones. Es el rechazo a ser envueltos por un modelo *folclore* basado en el aprovechamiento comercial, es motivo de su permanencia y también es su huída nómada y rizomática, armas que lo mantienen desarrollándose por medio de conexiones heterogéneas y rupturas asignificantes que convergen como líneas de fuga, que se expresan por medio de la creatividad humana y singularmente la de los veracruzanos; una población originaria y que ha tenido que sufrir las implicaciones de serlo dentro de un sistema capitalista, casi desde sus inicios.

El arraigo del Son en la cultura de su audiencia es indiscutible y esto se ve reflejado mediante el trabajo por transmitir la tradición oral hacia sus descendientes y preservar de esa manera sus costumbres y tradiciones de vida.

El gran valor que mantiene el Son Jarocho en la vida de los veracruzanos afirma su presencia por medio del fandango, también la manera en la que entienden la vida, mediante los motivos de su lírica, que además de ser presentada poéticamente, también ofrece distintas perspectivas y vivencias que terminarán por resonar en el escucha, lo harán pensar y soñar, además de engancharlo con las canciones, ya que es una de las tres maneras – aparte de la motriz y la melódica– en las que se empatiza con la música a través de un proceso cognitivo; es decir, la música te hace pensar, y los conceptos, ideas y óptica que se ofrecen dentro del

Son Jarocho funcionan idealmente para tratar temas que le incumben a la humanidad completa.

Es una valoración importante la que hacemos dentro de la investigación, ya que el género resalta distintas capacidades extraordinarias para apelar al gusto de las personas y ser parte de su día a día; es esto mismo lo que la hace tan apetecible hacia otras formas de alcance, como lo es su explotación turística y folklórica por parte de la maquinaria de Estado, quien ha visto en el género oportunidades para sacar provecho de ella. Es por eso, que es de suma importancia entender la distinción del género en su estado no contaminado por estos agentes externos que tratan de apropiarse y venderlo como souvenir o mercancía.

Los cimientos del Son Jarocho están plenamente fundados en una tradición y valores de centenares de años, además de que sus raíces se entrelazan cada vez más, tratando de mantener la dignidad, cariño y respeto hacia esta forma artística y social que merece y necesita para seguir prevaleciendo.

Distintos expositores actúan dentro de esta tradición, desde los artistas más reconocidos y que han tenido la oportunidad de llevarlo a distintas partes del mundo como Zenen Zeferino, hasta aquellas singularidades que habitan dentro de los pueblos y que practican y ejercen esta cultura dentro de sus comunidades.

Es de esta manera en que el Son Jarocho prevalece y resiste a pesar de los distintos obstáculos que va encontrando incluso dentro de su propio camino, como es el caso de la lírica o décimas de cantina, una explotación folklórica distinta y que viene desde adentro, con los músicos que no enaltecen la poesía y la lírica como es debido para el divertimento de distintos personajes turísticos o liminales.

Esto no quiere decir que el género tenga que tener siempre una solemnidad para ser practicado, de hecho esto va casi en contra del espíritu de los veracruzanos, quienes se identifican por ser enérgicos y vivaces en todo lo que hacen.

A pesar de los detractores o las situaciones en contra que puede llegar a tener el Son Jarocho, este es un género que parece conducirse mejor bajo esta relación de poder-resistencia, podría decirse que es uno de los elementos más fuertes en él y que lo han alimentado y constituido hasta estos momentos, es difícil imaginarse cómo sería todo el género y la cultura jarocho sin este elemento intrínseco a su naturaleza.

Al establecer este ámbito de resistencia hacia el género, no hay que malinterpretar el concepto como un mal necesario, ya que el Son Jarocho podría seguir un proceso igual o mucho más beneficioso para su progreso si el Estado mexicano llegase pronto a cumplir la promesa de rescatar y promover la cultura de los pueblos originarios, que por muchas administraciones han sido alienadas y relegadas a un olvido de representación política y social.

Concluimos que el Son Jarocho funciona como una *máquina de guerra* debido a la conjunción de sus distintos elementos políticos y estéticos y su utilización como motivos de resistencia hacia una *maquinaria de Estado* a la cual no le preocupa mucho más que explotarla para su conveniencia. Se ha podido establecer esta afirmación de la funcionalidad como *máquina de guerra* debido a estos conceptos teóricos, expuestos por Deleuze y Guattari, los cuales expresan distintas particularidades de un objeto de estudio como este género. Uno de los más importantes dentro de la investigación ha sido el *devenir*, ya sea de la cultura o más metafóricamente de las letras. Este es un concepto que ilustra bien el advenimiento de distintas formas y cosas, por lo tanto es una idea llena de futuro, esperanza, enriquecimiento y supervivencia.

Creemos que el Son Jarocho es un *rizoma*, un cuerpo de *multiplicidades* donde confluyen las ideas que componen la cosmovisión del campesino jarocho que van desde la resistencia hasta la apreciación del entorno natural, una música producto del mestizaje, enriquecido por formas líricas como la décima espinela e instrumentación de cuerdas en principio españolas y por las percusiones que vienen de la danza andaluz y de las congas afrocaribeñas. *Ritornelo* de expresiones extranjeras, *círculo* reinventado que construyó un territorio vigente y abierto a la expansión. Es de esta forma en la que podemos entender su actual desarrollo y las interconexiones culturales y sonoras que ha venido haciendo a lo largo de los años, desde los nuevos instrumentos que se han ido incorporando a lo largo de los años como el marimbal hasta los distintos espacios que ha ido ocupando en la actualidad.

Este proceso, el cual sigue desarrollándose tiene una *raicilla* bien establecida, fundada por los procesos geopolíticos que sucedieron desde el siglo XV, en donde españoles, africanos, indígenas y caribeños confluyeron en el mismo espacio, dando paso al inicio de la formación cultural y social de este territorio.

Es fundamental recalcar aquel proceso de homogeneización de la cultura dentro de una sociedad incipiente desde distintos ámbitos y perspectivas, bajo la sombra inquisidora de la corona y la iglesia, quienes se dedicaban a vigilar y castigar cualquier actividad que no estuviera alineada a sus intereses y sus valores moralistas.

Conociendo el nivel de autoritarismo establecido en el gobierno colonial, es fácil imaginar las distintas formas de resistencia que se irían formando a lo largo de los años y que terminarían por concluir con un proceso de revolución e independencia, develado por el hartazgo social y la propia gobernabilidad de la época. El Son Jarocho, claramente se nutrió de los ecos de la lucha por la justicia y la libertad.

Estas dos fuerzas jerárquicas como lo fueron la corona y la iglesia se distinguen entre sí desde la perspectiva de la cultura jarocho, ya que la corona pudo ser destituida completamente del territorio que conocemos ahora como México, pero el caso de la iglesia es distinto.

A pesar de la manera en que se perseguía y era castigada la blasfemia o cualquier comportamiento parecido que pudiera afectar la creencia cristiana durante la época colonial, es bien sabido por todos que el proceso de evangelización fue todo un éxito ya que la religión traída por todos los españoles sigue estando más que vigente en el año 2020 dentro de la sociedad mexicana, además de que los motivos que se siguen utilizando dentro del Son Jarocho siguen también teniendo una relación con las costumbres de la religión católica y cristiana.

La manera en que fue perseguido el Son Jarocho desde aquél tiempo, además de otorgarle facultades de resistencia, también desarrolló su *nomadismo*, un factor de mucho peso que le ha servido para seguir prevaleciendo. Deleuze y Guattari expresan enfáticamente la importancia de este concepto dentro de cualquier *máquina de guerra*, la cual está destinada a librar su desarrollo en oposición al poder de la *maquinaria de Estado*; un concepto apoyado por tintes Foucaultianos y que demuestra su influencia respecto a esta relación de poder. Además de existir bajo un nivel abstracto dentro del género, este concepto también puede verse representado mucho más tangiblemente plasmado dentro de fenómenos sociales, como lo es la migración.

Como lo hemos revisado en el capítulo 2, que aborda los conceptos, esta actividad humana está arraigada dentro de los seres humanos desde casi el origen de la especie, así que

es simplemente natural que siga ocurriendo hasta ahora en todas partes del mundo y con seres humanos pertenecientes a cualquier estrato social. De esta manera se multiplican las personas y las razones por las cuales hacerlo, lo que a su vez se concreta en la creación y esparcimiento de comunidades establecidas lejos de su lugar de origen.

En nuestra investigación hemos notado que además de la migración social, también existe una de tipo cultural en donde el propósito de la movilización tiene que ver con un tipo de búsqueda de oportunidad en relación con la música y sus intérpretes, quienes deciden emigrar en provecho de sus intereses dentro de la labor musical. Como ejemplo podemos nombrar la gran comunidad jarocho que radica o frecuenta la Ciudad de México, compuesta por veracruzanos y también originarios de otras latitudes, en su mayoría músicos, poetas, intérpretes, bailarines y gestores culturales que continúan poblando un territorio extranjero con los valores que defiende la música tradicional del Sur de Veracruz. La exposición del género en otros países puede entenderse como una movilidad musical y social, en donde tonos más liminales entran en juego con el propósito de alcanzar una audiencia diferente y que pueda empatizar con la música y la cultura.

Esta enorme responsabilidad usualmente cae en manos de expositores destacables y con una mayor maestría en su trabajo; en ellos descansa el peso de llevar una representación social-cultural de la comunidad que da origen a lo que hacen. Aquellos exponentes que a finales del siglo pasado se esforzaron por aprender y dejar su huella en el género continúan mejorando su trabajo y debido a esto es atinado afirmar que son quienes conocen no solo las formas más importantes de aprender y enseñar la tradición, también son ávidos protectores del entramado cultural que les identifica.

El Son Jarocho ha traspasado las fronteras mexicanas, visitando lugares y estancias que antes se hubieran descrito como inalcanzables pero que ahora se ha logrado debido a la globalización y el impulso que le dan expositores y promotores al género. Es motivo de orgullo que una música originaria haya podido mostrarse en distintas regiones, países y continentes, llevando consigo su cultura y tradiciones para el disfrute y asombro de personas en distintas partes del mundo. Pero sobre todo, porque esta dinámica propicia intercambios culturales que nutren equitativamente a esta y otras músicas, y es así como, al diversificarse las expresiones musicales del mundo el *rizoma* se expande componiendo un *cartograma* cada vez más extenso.

Quienes han dedicado la mayor parte de su vida al género y ahora están en un punto de sus carreras musicales en donde tienen una exposición nacional e internacional, tienen el mérito de haber realizado registros e investigaciones únicas en épocas particulares, además de que sus grabaciones, tanto en formatos físicos como en plataformas digitales, han tenido un gran alcance fuera de México y en otras escenas artísticas. Las composiciones en cuestión están saturadas de una identidad mexicana y particularmente jarocho, lo que le ofrece a esa nueva audiencia una idea de lo que puede ser una forma de vida como la de los veracruzanos, mediante los *motivos y contrapuntos* de las canciones.

Como lo hemos analizado en el capítulo 3, las piezas musicales que conforman al género del Son Jarocho, son ricas en lírica y poesía, la cual a su vez utiliza temas relacionados con el campo y la vida para expresar los sentimientos que los intérpretes y compositores canalizan de su propio sentir y la cosmovisión de la población veracruzana.

Esta música de la cultura jarocho además viene acompañada de una estética y un estilo propio originario, que lleva los atuendos típicos y las dinámicas de la vida normal hacia un escenario abstracto en donde son aprovechados por los músicos o bailarines para crear un paisaje visual que acompaña la sonoridad del género.

La musicalidad representativa de la política y la estética regional del Sotavento veracruzano convergen para crear un lenguaje homogéneo que representa bien los ideales, filosofía y costumbres de una población orgullosa de su identidad, con un arraigo muy fuerte, que se preocupa y toma acciones para seguir conservando el rizoma del Son Jarocho.

Anexo 1. Metodología del análisis

Al llevar a cabo esta investigación usamos estudios de antropología y etnomusicología que describen al Son Jarocho, para que, a través de su historia entendamos por qué es como es actualmente y poder encontrar los elementos políticos y estéticos que le han permitido conservar su potencia.

Para el análisis realizado en el capítulo 3 se dividió al Son Jarocho en tres líneas, temas o categorías de análisis: la primera es “Resistencia” la sección en la que analizamos en concreto el discurso político del son jarocho y específicamente en relación al discurso contestatario, además es en esta sección donde se encuentra el análisis del concepto de *máquina de guerra* en relación con el son jarocho; la segunda es “Voces” en la parte relativa a la sonoridad de instrumentos y pregoneros y la estética de la lírica, nos abocamos a explicar los diversos agenciamientos (*maquínicos y colectivos de enunciación*) y a encontrar los *devenires* que se encuentran en las letras y también al análisis de los regímenes de signos que hay en el discurso del son; la tercera es “Cuerpo”, en esta categoría haremos un análisis sobre cómo el son jarocho consigue constituirse como un *cuerpo sin órganos*, especialmente durante el fandango. Finalmente habrá una conclusión en la que hablaremos del *plan de consistencia* del Son Jarocho.

Para seleccionar los sones consideramos importante contemplar, de forma esbozada, temas variados que nos permitan estudiar su diversidad, como la lírica sobre protesta por la preservación de la flora y la fauna, la impunidad y la explotación del campesino, letras sobre *devenires* (animal, vegetal, mujer, instrumento) e identificar *ritornelos* de las culturas que influyeron en el surgimiento y desarrollo del Son, como lo ha sido la africana, la indígena y la española. Los sones que escogimos son: *La guacamaya* del álbum “¡Caramba niño!” del grupo Chuchumbé, también la versión del disco “Taller de Guitarra de Son jarocho de Enrique Palacios Vega” y un video de un fandango donde se toca la misma recuperado por el Centro de Documentación del Son Jarocho; *El fandanguito* del álbum “Sones de Veracruz” grabado por la Fonoteca del INAH y *Fandango* de Jordi Savall en su álbum “El Nuevo Mundo. Folías Criollas”; *El siquirisí* por el Colectivo Altepee en colaboración con Tío Bad y para el análisis de las características de un fandango un video de la fiesta patronal del municipio de Chacapala donde los músicos tocan este son publicado por el Centro de Documentación del Son Jarocho; *Las poblanas* en la interpretación de Chuchumbé en el Encuentro de Tlacotalpan del año 1995; *La caña* del grupo Chuchumbé en el mismo álbum

mencionado al principio; *Los negritos* por el grupo Tacoteno en su álbum “Pobre enamorado. Vol.3” y también la composición del mismo por Tembembe Ensamble Continuo; *La indita Xochipitzahua* de Los Utrera; y por último, un video de un fandango donde se toca *La iguana*.

⁴ Esta selección corresponde a interpretaciones grabadas durante la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, aunque debe resaltarse que algunos fragmentos de las letras son herencia de los antepasados de la comunidad jarocho pues han sido versados desde tiempos de la colonia novohispana.

⁴ Enlaces a los sones en Anexo 2.

Anexo 2. Selección de sones

La guacamaya del álbum “¡Caramba niño!” del grupo Chuchumbé:

<https://www.youtube.com/watch?v=QxJT0v-riss&feature=youtu.be>



La guacamaya del álbum “Taller de Guitarra de Son jarocho de Enrique Palacios Vega”:

<https://www.youtube.com/watch?v=4CahUp6EufY&feature=youtu.be>



Video de un fandango donde se toca *La guacamaya*, del Centro de Documentación del Son

Jarocho: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj8MVGc0Rdw>



El fandanguito del álbum “Sones de Veracruz” grabado por la Fonoteca del INAH:

<https://www.youtube.com/watch?v=92vRIY0ZoEw&feature=youtu.be>



Fandango de Jordi Savall en su álbum “El Nuevo Mundo. Folías Criollas”:

<https://www.youtube.com/watch?v=H290qWDXtQ&feature=youtu.be>



El siquirisí por el Colectivo Altepee en colaboración con Tío Bad:

https://www.youtube.com/watch?v=Vzm_9sqODM4&ab_channel=Toritojarocho



El siquirisí, video publicado por el Centro de Documentación del Son Jarocho de la fiesta patronal del año 2017 en el municipio de Chacapala:

<https://www.facebook.com/CentroDocumentaciondelSonJarocho/videos/980973635377437>

/



Las poblanas en la interpretación de Chuchumbé en el Encuentro de Tlacotalpan del año

1995: <https://www.youtube.com/watch?v=XTH2oYmUVZw&feature=youtu.be>



La caña del grupo Chuchumbé en “¡Caramba niño!”: <https://www.youtube.com/watch?v=-SW0nmrUCjw&feature=youtu.be>



Los negritos del grupo Tacoteno en su álbum “Pobre enamorado. Vol.3”:

https://www.youtube.com/watch?v=n_0midFZqN0



Los negritos, composición de Tembembe Ensamble Continuo:

https://www.youtube.com/watch?v=YD96ZyYf7qY&t=247s&ab_channel=TheKennedyCenter



La indita Xochipitzahua de Los Utrera:

<https://www.youtube.com/watch?v=uVthkzVpVR0&feature=youtu.be>



Video de un fandango donde se toca *La iguana*:

<https://www.youtube.com/watch?v=Jwlo0XulSQY>



Bibliografía consultada (en orden alfabético)

Alcántara, A. (2015), *Dijera mi boca*, CONACULTA, México.

Auserón, S. (1999), *Notas sobre Raíces al Viento en Las Culturas del Rock*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Banjaca.

Hidalgo Belli, P. (2004), *El canto de la memoria: cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México.

Ballet Folklórico de México (2020), *Nosotros*, sitio web, disponible en:

<https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/somos-ballet-de-amalia-hernandez/>

Borghi, S. (2014) *La casa y el cosmos, el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*, Buenos Aires, Editorial Cactus.

Bustos, E. (1999), *Cantares de mi Huasteca*, Centro de Documentación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Ciudad de México, México.

de Lumley, H. (2010), *La gran ventura de los primeros hombres europeos*, Tusquets Editores, España.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004), *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, editorial PRE-TEXTOS, Valencia, España.

Domenech, P. (2017), *La nomadología de Deleuze - Guattari*, traducción de Carolina Villada Castro, Escritos, Medellín-Colombia, Vol. 25, N. 54, pp. 243-261.

- Ducey, M., Ortíz, J. & Méndez, S. (2011), *Las reformas borbónicas y la invención de Veracruz en Historia General de Veracruz*, Universidad Veracruzana, México.
- El Colegio de México (2020), *Diccionario del Español de México*, disponible en: <https://dem.colmex.mx/Ver/son> .
- Foucault, M. (2017), *Nietzsche, la genealogía, la historia en Microfísica del poder*, México, Banderas Negras.
- Galindo, M. (1933), *Historia de la música mejicana*, Editorial El Dragón, Colima, México.
- García De Leon, A. (2006), *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Programa del Desarrollo Cultural del Sotavento, México.
- Giraldo Díaz, R. (2006), *Poder y resistencia en Michel Foucault*, Tabula Rasa. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia.
- Illades, C. (2014), *Anarquistas posmodernos*, Revista *Nexos*, Ciudad de México, disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=20777>.
- Larrauri, M. (2000) *El deseo según Deleuze*, Valencia, Tandem.
- Leonard, E. Velázquez, E. (2000) *El sotavento veracruzano: procesos sociales y dinámicas territoriales*, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social.
- Martínez, E. (2004), *La música precolombina, un debate cultural después de 1942*, Ediciones Paidós, Barcelona, España.
- Martí, S. (1961), *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.

- Moreno Nájera, A. (2009), *Presas del Encanto*, La red de Jonas, Premia Editora, Veracruz, México.
- Nichols, B. (2013), *Introducción al cine documental*, Editorial CUEC.
- Núñez, M.; de Anda, F. y Reyes, L. (2013), *Bailes del Folklor mexicano*, Trillas, Ciudad de México, México.
- Rauning, G. (2008), *Máquinas de guerra en Mil máquinas, breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Ramírez, R. (2013), *El Son Jarocho, tradición que se niega a morir*, Reportaje especial, Boletín INAH, México.
- Rebolledo, O. (2005) *El marimbol: orígenes y presencia en México y en el mundo*, Universidad Veracruzana, Veracruz, México.
- Reuter, J. (1992), *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, SEDENA. Ciudad de México, México.
- Scott, J. (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia*, Editorial Era, Ciudad de México, México.
- Solomon, E., Berg, L. , & Martin, D. (2013), *Biología*, novena edición, Cengage Learning Editores, México, D.F.
- Stanford, T. (1998), *El Son Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.
- Tinoco Aguirre, H. (1991) *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Premia Editora, México.

Universidad Veracruzana (2020), *Grupo Nematatlin y Ballet Folklórico del Puerto de Veracruz*, disponible en:

<https://www.uv.mx/veracruz/nematatlin/2013/01/20/nematatlin-jarocho/>

Videografía consultada

Festival Noche cultural (anfitrión de la reunión de zoom), (2020), *Clase de zapateado de Rubí Oseguera*, disponible en:

<https://www.facebook.com/NocheCultural2020/videos/2065713260228461/>