



MEyA



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**

ANALOGÍAS ARTI-ESTÉTICAS ENTRE EL SON CUBANO Y EL SON JAROCHO.

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE

**PRESENTA:
ARIEL AGUILA CABRERA**

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. RAMÓN PATIÑO ESPINO**

**COMITÉ TUTORIAL:
DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO
DR. MANUEL ESPINÁS VALDÉS**

PUEBLA, PUE, ABRIL 2025

Agradecimientos:

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo brindado por diversas instituciones y personas que han acompañado el desarrollo de esta investigación. En primer lugar, expreso mi sincero agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), cuyo apoyo a través del programa de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ha sido fundamental para la realización de este proyecto.

Mi agradecimiento más profundo al Dr. Ramón Patiño Espino, director de tesis, quien me brindó constantemente su paciencia, dedicación y perspectiva crítica a lo largo del proceso de investigación. Cada una de nuestras reuniones individuales y seminarios de tesis fueron esenciales para esclarecer y enriquecer mi enfoque.

Al Dr. José Ramón Fabelo Corzo y al Dr. Manuel Espinás Valdés, agradezco sinceramente sus valiosos comentarios teóricos, que fueron clave para la comprensión profunda de la investigación.

Mi reconocimiento al Dr. Rafael Figueroa Hernández y al Dr. Efraín Amador Piñero por brindarme sus conocimientos a través de las entrevistas realizadas y proporcionarme una visión integral del fenómeno musical y cultural que enriquece este estudio, aportando una perspectiva única desde su vasta experiencia.

Finalmente quiero agradecer a mi novia Diana por su apoyo incondicional, confianza y aliento en todo este proceso; a Nairin, a Gladys y Danisleydis por ser grandes compañeras que me acompañaron en este viaje. A mi familia en Cuba por su fe en mí y por último a mi padre, persona que me ha inspirado e impulsado en salir siempre adelante. Una vez más mil gracias...

Índice

<i>Introducción:</i>	3
<i>Capítulo 1. El comienzo del sonido.</i>	12
1.1 La evolución biológica y la evolución cultural como pilares de la música.....	12
1.2 La evolución cultural a profundidad.	18
1.3 La música desde sus orígenes.....	22
<i>Capítulo 2: El son cubano y el son jarocho.</i>	37
2.1 Son cubano. Antecedentes y sus “diversos “orígenes.	40
2.2 Tres cuerdas en medio del son.	44
2.3 La Gestación del son cubano y el tres.	50
2.4 El Complejo del son.	56
2.5 El Son jarocho	65
2.6 El Resurgimiento del son jarocho: Mono Blanco y otros grupos de recuperación.	72
<i>Capítulo 3. Analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho.</i>	86
3.1 Similitudes: Influencia Africana, la cultura de adaptarse o perecer.....	88
3.1.2 Yorubas: nexo entre el son jarocho y el son cubano.	94
3.1.3 La “llamada y respuesta”.....	99
3.1.4 Improvisación como forma distintiva de interpretación.	103
3.2 Influencia española: De madera y cuerdas.	106
3.2.1 El baile. Movimientos que trascienden en el tiempo.	118
3.3 Influencia Indígena. Huellas presentes y borradas.....	122
3.4 Estéticas Contrastantes: Un estudio de las diferencias entre el son cubano y el son jarocho.....	127
<i>Conclusiones:</i>	135
<i>Bibliografía consultada.</i>	140

Introducción:

A lo largo de la historia humana se han observado infinitud de casos en los cuales ocurre el encuentro de dos culturas. Este suceso desemboca generalmente en la asimilación parcial o total de una cultura frente a otra. Todo ello referido en términos generales: sus costumbres, tradiciones y otros aspectos sociales. Un claro ejemplo de esto es lo acontecido en la conquista de América por parte de las principales potencias europeas y la imposición de sus costumbres, religiones y otras tradiciones a las culturas indígenas del continente.

Para muchas de estas culturas, significó una catástrofe absoluta en su modo de vida, puesto que en este proceso violento de conquista se exterminaron poblaciones enteras que ya tenían arraigada en su estructura social una riqueza cultural sin precedentes, que lamentablemente se tornó irrecuperable. Otras se volvieron más susceptibles al cambio, pero no perduraron lo suficiente por tener una ínfima población. Y finalmente estaban las que lograron adaptarse a su nueva realidad, incorporando elementos culturales de las potencias económicas y militares de la época y transformándolas según su contexto para poder perdurar en el tiempo, naciendo así un proceso que se observó multitud de veces en muchas culturas alrededor del mundo llamado “transculturación”.

En *El hombre y sus obras* (1952) Herskovits señala que el concepto de “transculturación” fue acuñado por el cubano Fernando Ortiz Fernández en sus trabajos sobre afrocubanos. En la misma obra Bronislaw Malinowsky realiza un análisis genealógico del concepto, señalando que el mismo pudo recién entrar en el canon de la antropología a comienzos del siglo XX, cuando el evolucionismo en su más pura expresión empezó a acusar los embates difusionistas con sus planteamientos sobre el problema de la transmisión o préstamo cultural. Es interesante el hecho de que Herskovits plantee una diferencia entre las categorías de difusión y transculturación o aculturación. El mismo señala que la difusión es el estudio de la transmisión cultural conseguida, en tanto que la transculturación es el estudio de la transmisión cultural en marcha.¹

¹ Chiappe, C. M. *¿Transculturación o acultura? Matices conceptuales en Juan Van Kessel y Alejandro Lipschutz*, p. 47.

El concepto de transculturación aparece en la obra de Alejandro Lipschutz, formalmente enunciado en *Los últimos fueguinos* (1968). El entendía por transculturación a la: “transición más o menos brusca de un pueblo, o *etnos* con el cual entró en contacto; por la fuerza de las circunstancias”². Esta transición podía constituir diversos escenarios: el abandono de una agrupación social de ciertos elementos constituyentes de su propio patrimonio cultural; la adaptación al patrimonio cultural que se le había impuesto y la incorporación de elementos del conjunto cultural ajeno sin modificarlos o bien transformándolos de acuerdo a sus necesidades.³

Fernando Ortiz, famoso antropólogo cubano, fue el primero en definir el concepto de transculturación en su obra *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* en 1940. La transculturación procura encontrar una explicación para la dimensión cultural de procesos migratorios en la sociedad, enfatizando la reciprocidad de encuentros culturales que a la vez son conflictos asimétricos, sobre todo para la cultura “receptora”. Según Ortiz, la “transculturación” suele ocurrir a través de procesos migratorios, políticas de poder oficial o por la influencia de los medios de comunicación.⁴

Según Fernando Ortiz:

Nos permitimos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica, pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo aculturación, cuyo uso se está extendiendo actualmente. Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es, lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.⁵

Inicialmente la transculturación se ha definido como un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra. Este es un fenómeno dialéctico que se produce

² *Ídem.*

³ *Ídem.*

⁴ León, E. M. *Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz*, p. 23.

⁵ Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, p. 44.

cuando entran en contacto prolongado dos o varios grupos humanos con culturas diferentes. En ambas culturas se opera un proceso de abandono, pérdida o desarraigo de la cultura propia, pero no de la totalidad de dicha cultura, sino que se niegan algunos de sus elementos, en tanto se conservan o afirman otros; en ambos se realiza un proceso de mutua adaptación, de sincretismo, de aquellos elementos conservados, afirmados dialécticamente se logra una nueva realidad. Es decir, se produce un salto cualitativo cuyo resultado es una nueva realidad.⁶

Ortiz también señala que la transculturación no es un proceso unidireccional, sino que puede ocurrir en ambas direcciones y puede tener consecuencias tanto positivas como negativas. Por ejemplo, la influencia de la cultura europea en la cultura africana y americana a través de la colonización puede ser vista como un proceso de transculturación que tuvo consecuencias negativas en términos de opresión y explotación, pero también tuvo efectos positivos en términos de la creación de nuevas formas culturales.

Teniendo en cuenta el concepto anteriormente abordado, un claro ejemplo de este se observa en la relación del son cubano y el son jarocho: dos géneros musicales distintivos con diferencias significativas. Estas diferencias pueden ser entendidas a través de la transculturación de Fernando Ortiz y otras formas de aculturación que permiten entender como la música evoluciona y se adapta a las influencias culturales locales.

El son cubano se originó en la región oriental de Cuba a finales del siglo XIX. En su estructura contiene elementos de la música africana y la española. Este género es el fruto de la fusión de culturas en determinado período histórico y en una delimitada región geográfica. Juan Carlos Portuondo Hernández afirma: “Este género es sinónimo de ritmo y cadencia, producto del mestizaje. Su estructura musical existe en otros países del Caribe con otros nombres y variaciones, pero aquí hablamos del genuino son cubano, del autóctono”.⁷

El son jarocho, por otro lado, se originó en la región costera del Golfo de México. El género musical también tiene raíces africanas y españolas, pero se distingue por su estilo más pausado y romántico. El concepto del son jarocho se adoptó para

⁶ Vivian C. Valverde. *La transculturación como clave para la comprensión de los fenómenos históricos-sociales*, p. 3.

⁷ José C. Hernández. *Son cubano, Monografías. Monografías*.

identificar a las personas que viven en el estado de Veracruz, pues debido al constante intercambio de comercio que se dio en esta zona, la mayoría de los extranjeros de Cuba se quedaron a vivir en México, trayendo consigo su cultura e introduciendo transformaciones de acuerdo al contexto geográfico. No existe una música pura entre el baile africano.⁸

Ambos géneros musicales comparten vínculos, orígenes, similitudes; pues el son jarocho en su formación adoptó rasgos del son cubano y viceversa. En ellos existen ciertos patrones que permiten asociarlos. No obstante, también contienen muchas diferencias de diversa índole, tanto interpretativas como estéticas; y si recorremos los orígenes, también diferencias de corte antropológico y geográfico.⁹

En la búsqueda de fuentes que plasmaran estas similitudes y diferencias, se encontraron escasos estudios y artículos poco estructurados, que no abordan el tema a profundidad. Como diría el maestro Rubén Tochihult Pérez, director de la Orquesta Típica del Estado de Puebla, la música tradicional representa el cénit de las costumbres, identidad e historia de un pueblo, y este patrimonio inmaterial que han legado sus ancestros se debe proteger de todas las formas posibles, pues definirán su futuro.¹⁰

Es pertinente la realización de esta investigación para abordar esas analogías interpretativas a profundidad, pues a partir de su estudio se les dará visibilidad a los géneros estudiados y constituirá un vínculo profundo entre las culturas tanto de Cuba como de México.

En la bibliografía consultada: “(Méndez, 2022)”;

“(Llano, 2017).”;

“(Ortiz, 2009)”;

se aprecia como dichos géneros se adaptaron al contexto artístico de la época. Se hurga en la historia del pensamiento musical para entender fenómenos sociales como la africanía, circulación cultural y la adaptación, pero sin dejar de abordar los elementos distintivos y particulares de los géneros musicales. Esto es muy importante debido a que los géneros musicales abordados en la investigación son ejemplos culturales que se alimentan de lo tradicional y mezclan nuevas formas de interpretación que cada día se difunden a lo largo y ancho de la geográfica nacional como internacional.

⁸ Música Regional Mexicana. *Obtenido de Son Jarocho. Un vistazo a este son regional, también representativo de México.* Véase en <https://sites.google.com/site/muremex/son-jarocho>.

⁹ Bernardo G. Díaz. *El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana. Circulaciones culturales* p. 247.

¹⁰ Adrián López. *Música tradicional de México.* P. 4.

Hoy en día el son cubano y el son jarocho se han convertido en pilares fundamentales de la cultura histórica de Cuba y México respectivamente, y por ende necesitan un exhaustivo estudio para su preservación y difusión.

Existe una problemática real con la casi inexistencia de estudios que definan claramente las similitudes y diferencias que comparten estos géneros musicales tan distintivos de la cultura latinoamericana. Todo ello debe considerarse como un complejo entramado de saberes para que las posteriores generaciones tanto de músicos como académicos manejen con mayor acierto la ejecución instrumental y posean un mayor conocimiento de los mismos.

El son jarocho y el son cubano representan la identidad de sus pueblos. Estos evolucionaron con el devenir social, el reconocimiento de su memoria histórica y su reinención para el futuro. Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores y tomando como contexto referencial el estado de Veracruz, se plantea como problemática la necesidad de realizar un estudio que profundice las realidades, similitudes y diferencias interpretativas del son cubano y el son jarocho, y a partir de este realizar un programa de enseñanza que propicien una correcta interpretación musical de los mismos. De ahí deriva el problema de investigación: *¿Cuáles son las analogías artísticas y estéticas (arti-estéticas) entre el son cubano y el son jarocho?*

Justificación del problema:

El análisis de las similitudes y diferencias interpretativas del son cubano y el son jarocho permitirá realizar un programa de enseñanza que se pondrá en vigor a través de instituciones de enseñanza artística enfocados a impartir el conocimiento adquirido a través de la investigación a efectuar. Se considera un tema novedoso debido a que no existen muchos estudios que establezcan una relación de similitudes y diferencias entre el son cubano y el son jarocho. Constituirá un aporte para el estudio de la música tradicional y el desarrollo sociocultural del estado de Veracruz.

Como objetivo general se valorarán las analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho, mediante la aplicación de un enfoque metodológico que combine la revisión bibliográfica, el análisis comparativo de repertorios y la realización de entrevistas semiestructuradas con intérpretes y expertos, para identificar y comprender los elementos convergentes y divergentes que configuran la expresión

musical y cultural de ambos géneros, contribuyendo al enriquecimiento del estudio de las tradiciones musicales y a la valorización del patrimonio cultural.

La presente investigación se orienta a dilucidar las analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho, centrando su análisis en el campo del estado de Veracruz y en la interrelación cultural que los vincula. En este marco, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. *Caracterizar la situación actual del son cubano en Cuba:*

Se realizará un análisis exhaustivo del contexto contemporáneo en el que se desenvuelve el son cubano, considerando sus manifestaciones artísticas, las dinámicas socioculturales y los procesos de transformación que inciden en su práctica y preservación. Este objetivo permitirá identificar las condiciones que han contribuido a la evolución del género y a su posicionamiento en el ámbito cultural de Cuba.

2. *Caracterizar la situación actual del son jarocho en Veracruz:*

Se procederá a describir y evaluar la realidad del son jarocho en el entorno veracruzano, poniendo énfasis en las expresiones artísticas, las políticas culturales y los factores sociales que moldean su desarrollo. Este análisis facilitará la comprensión del rol del son jarocho como elemento fundamental de la identidad cultural de Veracruz y su interacción con las tradiciones locales.

3. *Fundamentar las influencias culturales que comparten el son cubano y el son jarocho:*

Se explorarán los orígenes y las trayectorias históricas que han propiciado un entramado de influencias mutuas entre ambos géneros musicales. Este objetivo busca identificar y sistematizar los elementos estéticos y culturales que, a lo largo del tiempo, han contribuido a la convergencia y divergencia de sus expresiones artísticas, evidenciando la riqueza y complejidad del diálogo intercultural entre Cuba y Veracruz.

4. *Definir las analogías y diferencias arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho.*

El objeto principal de la investigación serán las analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho haciendo énfasis en el trabajo de campo efectuado en el estado de Veracruz, más específicamente en las comunidades de José Cardel y Catemaco. La hipótesis que propongo plantea que existe un origen compartido entre el

son cubano y el son jarocho, influenciado por la conexión histórica y cultural entre los dos géneros. Es posible que las similitudes en aspectos musicales, como los ritmos y las estructuras armónicas de estos géneros, provengan de intercambios culturales entre las regiones caribeñas y el Golfo de México. Este estudio se tomaría como referencia para profundizar en la influencia mutua de estas tradiciones musicales y su origen común.

La hipótesis que se propone dado el origen compartido y las influencias culturales mutuas entre el son cubano y el son jarocho, es que existen analogías artísticas significativas en sus estructuras rítmicas, melódicas y expresivas. Se plantea que estas similitudes provienen de intercambios culturales históricos que han contribuido a la construcción de identidades musicales paralelas. Este estudio, además, busca establecer un marco teórico para futuras investigaciones sobre música tradicional y los intercambios culturales en musicología. La presente investigación se sustenta en la relevancia cultural y artística que representan dos manifestaciones musicales emblemáticas: el son cubano y el son jarocho. Se pretende analizar la situación actual de la música en Cuba y Veracruz. El análisis comparativo de ambos géneros se enmarca dentro de las disciplinas de la musicología y la etnomusicología, que han demostrado ser herramientas idóneas para desentrañar la complejidad de las expresiones musicales en contextos culturales diversos. Esta tesis se propone identificar y sistematizar los elementos convergentes en la estructura rítmica, melódica y expresiva del son cubano y el son jarocho, aportando evidencia que respalde la hipótesis de un origen compartido y un intercambio cultural dinámico. La exploración de estas analogías no solo enriquece el acervo teórico sobre la música tradicional, sino que también ofrece una perspectiva innovadora para comprender cómo las manifestaciones artísticas se transforman y adaptan en función de sus contextos socioculturales.

Asimismo, la investigación se justifica en el potencial que tiene para servir de referencia en estudios futuros sobre música y patrimonio cultural. Al documentar y analizar las interrelaciones entre el son cubano y el son jarocho, se busca generar un marco teórico robusto que contribuya a la preservación y difusión de estas expresiones artísticas. De esta forma, se promueve un diálogo interdisciplinario que abarca la historia, la sociología y la teoría musical, favoreciendo la integración de conocimientos y ofrecerá información actualizada en cuanto a la música tradicional como parte del patrimonio inmaterial del estado de Veracruz.

Marco conceptual:

La música tradicional: “Es la música transmitida de generación en generación en una región o comunidad. Forma parte de sus elementos distintivos. Sus orígenes son desconocidos y sus autores anónimos, pero goza de aceptación y se entiende dentro de su comunidad como parte de su cultura. En ocasiones se interpreta con instrumentos tradicionales, normalmente sencillos en su construcción.”¹¹

Transculturación: “La transculturación es un neologismo que indica el proceso de asimilación de una cultura por otro resultando en una nueva identidad cultural”. El concepto de transculturación fue introducido en el campo de la antropología cultural por el cubano Fernando Ortiz como un intento de expresar de forma más exacta el término inglés *acculturation* definiendo las diferentes fases de la asimilación de una cultura a otra.¹²

Interpretación musical: Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.¹³

Metodología: La investigación reconoce las potencialidades de los paradigmas cualitativos y cuantitativos Hernández (2010), por lo que se acoge a una conjunción de ambas. “La pertinencia de utilizar la encuesta como técnica de mayor peso en la investigación, cuyas características de la misma permiten un análisis tanto cuantitativo como cualitativo, sin demeritar el análisis de frecuencia y el cálculo porcentual, en conjunción a las necesidades de grupos etarios”,¹⁴ predominando este último, pero sin demeritar el análisis de la tendencia, la frecuencia y el cálculo porcentual, en conjunción con la descripción de las prácticas a partir de las subjetividades, valoradas en motivaciones y necesidades. Se sustenta así, “una atmósfera propicia para la evolución de la investigación, de ahí, la utilidad de combinación de ambos paradigmas”¹⁵, para marcar la base de estudio.

Tipo de estudio: Según criterios de Hernández¹⁶, este será un estudio explicativo porque se encarga de encontrar las razones o causas que ocasionan ciertos fenómenos. Su objetivo último es explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se da éste.

¹¹ Fundación Juan March Curso. *Cuestiones preliminares: música tradicional*.

¹² Cultura. (2020). *Transculturación. Significados*.

¹³ Robert, L. O. (2012). *La interpretación musical*. Chile. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

¹⁴ Roberto H. *Metodología de la investigación. Quinta edición*.

¹⁵ Saavedra. *La complementariedad paradigmática: Un enfoque nuevo a investigar*. 3.

¹⁶ *ídem*.

En este caso puntual de la presente investigación se utilizará para determinar y explicar las similitudes y diferencias interpretativas del son cubano y el son jarocho ahondando en los orígenes e historia de los géneros musicales.

Método: El estudio de caso como método empírico,¹⁷ es apropiado para estudiar intensivamente características básicas, la situación actual, e interacciones con el medio de una o unas pocas unidades tales como: individuos, grupos, instituciones o comunidades, partiendo de que la presente investigación pretende identificar y luego analizar para la determinación de situaciones y elementos que, en un contexto específico, se manifiestan como resultado de las analogías arti- estéticas del son cubano y el son jarocho.

Técnicas de recogida de la información:

Encuesta: “Permite recopilar una gran cantidad de información en poco tiempo”¹⁸, en este caso los elementos que distinguen las diferencias interpretativas del son cubano y el son jarocho, así como la situación actual de la música tradicional en el estado de Veracruz. Dichos resultados se procesan generalmente de forma cuantitativa, pero también un análisis cualitativo ya que muchas preguntas son abiertas y se trabaja con las subjetividades de los individuos encuestados.

Entrevista: Según los criterios de Hernández¹⁹. sobre esta técnica se selecciona la entrevista semiestructurada, teniendo en cuenta la calidad de la información que brinda la técnica, y su característica de ser ajustable a las necesidades del investigador, manteniendo los criterios de las personas entrevistados.

Análisis de documentos: Constituirá una fuente valiosa de datos que se extraerán de documentos y materiales, para la caracterización de los indicadores relacionados con las diferencias interpretativas de los géneros musicales estudiados.

Selección de la muestra: El muestreo será no probabilístico para la entrevista, la muestra de tipo intencional. En el caso de la encuesta considero que el más apropiado para la pertinente investigación será el muestreo no probabilístico por oportunidad. De la población total serán seleccionadas 10 personas. En un primer momento de estudio serán seleccionados personas del estado de Veracruz.

¹⁷ Juan C. González. *El estudio de caso simple: un diseño de investigación cualitativa*.

¹⁸ *Ibidem* p.164

¹⁹ *Ibidem.*, p.217

Capítulo 1. El comienzo del sonido.

1.1 La evolución biológica y la evolución cultural como pilares de la música.

La evolución cultural es una teoría evolutiva del cambio social. Se desprende de la definición de cultura como “información capaz de afectar el comportamiento de los individuos que adquieren de otros miembros de su especie a través de la enseñanza, la imitación y otras formas de transmisión social”. Esta evolución cultural, desde el punto de vista histórico fue desarrollado originalmente en el siglo XIX por antropólogos a partir de la investigación de Charles Darwin sobre la evolución.²⁰

La evolución cultural es una rama de las ciencias evolutivas que supone la cognición y el comportamiento humanos están moldeados no solo por la herencia genética, sino también por la herencia cultural, conocida también como aprendizaje social, esta herencia cultural constituye un modelo evolutivo darwiniano.²¹ Según Alex Mesoudi, antropólogo y profesor del Camps Cornwall de la Universidad de Exeter de Reino Unido, plantea:

(...) se define la “cultura” como información transmitida socialmente. La evolución cultural es la teoría de que esta información transmitida socialmente evoluciona en la forma expuesta por Darwin en *El origen de las especies*, es decir, comprende un sistema de variación, aptitud diferencial y herencia. Sin embargo, la evolución cultural no es neodarwiniana, en el sentido de que muchos de los detalles de la evolución genética (...) ²²

De la misma manera que se estableció la teoría de la evolución en las ciencias biológicas a través de modelos de genética de poblaciones en principios del siglo XX y luego la síntesis en la década de 1940²³. La evolución cultural a finales del siglo XIX tomó un giro desafortunado. Varios antropólogos y sociólogos idearon esquemas de análisis cultural, basada no en la teoría de la descendencia de Darwin, si más bien en la teoría de Herbert Spencer. Este denota la evolución cultural como el progreso

²⁰ Alex Mesoudi. *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Science*, p. 56.

²¹ *Ídem.*

²² *Ídem.*

²³ Ernst Mayr. *Speciation and Macroevolution*. Massachusetts: Museum of Comparative Zoology, Harvard University, p.47.

inevitable, de sociedades enteras a lo largo de una secuencia de etapas fijas de avance creciente comenzando con el salvajismo y la barbarie, y terminando como la civilización.²⁴

Es necesario comprender este concepto, pues la presente investigación está fundamentada sobre las aristas que ofrece la evolución cultural, haciendo énfasis en la música como temática principal. Las teorías no son lo que hoy se entiende por “evolución cultural”, que se basa en la teoría de la evolución de Darwin. La teoría darwiniana de la evolución junto con la evolución cultural supone una analogía en sí misma. Se entiende por “evolución biológica” al proceso por el cual las especies cambian se adaptan a lo largo del tiempo a través de la selección natural y otros mecanismos. Charles Darwin en su libro: *El origen de las especies* (1859) establece que las especies evolucionan a partir de un ancestro común a través de la variación genética y la selección natural.

Hasta el siglo XVI, lo mágico y lo religioso impregnaban toda explicación del mundo. Todo conocimiento se articulaba en Dios, el alma y el cosmos. Pero a la llegada del siglo XVII cambia de pronto de modo de conocer, cambia el paradigma. Descifrar la naturaleza requiere observar los fenómenos y ligarlos entre sí por leyes, en la medida que el ingenio lo permita. Dios puede haber creado el mundo, puede haberle dado el impulso inicial e incluso haber predicho cuál sería su futuro, pero esta norma no puede ser ya modificada. Es ahí cuando nace el postulado de objetividad de la naturaleza, que estará de la mano con el origen de todas las especies.²⁵

Toda la amplia diversidad de seres vivos que actualmente habitan en este planeta, así como todos aquellos que lo habitaron y que por alguna u otra razón se extinguieron, han sido obra de una fuerza natural moldeadora: la evolución. Esta fuerza moldeadora surge como resultado de la constante interacción dinámica de la materia viva con el medio ambiente que le circunda, razón por la cual la evolución es un aspecto de la naturaleza que se encuentra vigente desde el mismo punto en que la vida apareció en la Tierra.²⁶

Charles Robert Darwin, justo al cumplir los 50 años de edad, publicó *El origen de las especies*, una obra que dividió en dos la historia de la cultura humana. El modelo

²⁴ *Ibidem*. p. 32.

²⁵ German Larriba Calle. *Evolución biológica: Teoría y Fronteras*. Universidad de Extremadura, p. 7.

²⁶ Juan Carlos González-Orozco. *La evolución cultural como analogía de la evolución biológica*. Ciencia ergo-sum, p. 6-8.

evolutivo de variaciones aleatorias y selección natural propuesto por Darwin, con algunos cambios y adiciones, es el que aceptan hoy aquellos biólogos que no poseen engeguedores compromisos religiosos.²⁷

La evolución biológica es una constante en el concepto de evolución cultural, pues como ambas comparten la misma manera de desarrollarse, dejando de lado la escala temporal. Los seres vivos evolucionan gracias a la variabilidad entre los individuos de una especie, reemplazando características biológicas desfavorables por otras más ventajosas que les proporcionan beneficios en su entorno. Esto les brinda a estos individuos más posibilidades de sobrevivir y reproducirse, logrando de este modo que haya más probabilidad que las nuevas generaciones obtengan estas características ventajosas. El medio ambiente es un fenómeno fluctuante, no es estático frente al paso del tiempo, la vida se ha logrado adaptar a dichas fluctuaciones teniendo en consecuencia toda la gama de seres vivos que en la actualidad existe, dando así continuidad a la vida misma hasta alcanzar el objetivo último aún desconocido para nosotros.²⁸ Es curioso observar este fenómeno como se asemeja a la evolución cultural, puesto que la misma posee características similares; esta fluctúa también al paso del tiempo, no es estática, y nos mantiene con la incertidumbre de cuál será su objetivo final en nuestra sociedad. Al igual que en la evolución biológica, donde la adaptación puede recuperar elementos previamente perdidos, esta característica se refleja en la evolución cultural como en la moda, en donde alguna vestimenta que se usó en los años 1940, puede reaparecer en pleno siglo XXI.

Según el doctor Tomas Pérez García:

La evolución es un cambio en la composición genética de una población que puede, de formas diversas, llevar a su transformación en otra especie. Al hablar de composición genética queremos hacer alusión a la proporción de individuos portadores de unos caracteres genéticos determinados. Podemos concluir que dos poblaciones, que originalmente pertenecieron a la misma especie, pueden divergir transformándose en dos especies diferentes si los cambios en su composición genética se acumulan hasta el punto que las dos poblaciones ya no pueden hibridarse.²⁹

²⁷ Antonio Vélez. *Evolución: El legado de Darwin*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquía, p. 1.

²⁸ Jonathan B. Losos. *Convergence, Adaptation, and Constraint*, p. 7.

²⁹ Tomás Pérez García. *La evolución biológica*. RACVE, p. 19-26.

El texto destaca que la evolución implica cambios lentos y continuados, y estos cambios acumulativos es la base de la formación de nuevas especies, teniendo en cuenta la cercanía genética. Este proceso ilustra como la evolución puede dar lugar a la diversificación de la vida a lo largo de períodos extensos.³⁰

Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado, Alex Mesoudi en su libro: *The Cultural Evolution* plantea:

“Muchas definiciones de evolución en los libros de textos hablan de cambios en frecuencias genéticas o requieren reglas mendelianas de genética herencia. Si bien esto es razonable cuando el enfoque de uno es exclusivamente en la evolución biológica (es decir, genética). La teoría de Darwin puede formularse con bastante facilidad en su sentido general, de manera neutral respecto al mecanismo” (...) ³¹

La evolución no se limita únicamente a cambios genéticos, y la teoría puede ser interceptada en un sentido más amplio que abarque otros mecanismos o factores que contribuyen a la evolución. Esto implica que la evolución puede entenderse de manera holística, considerando diversos procesos y no restringiéndose únicamente a la genética, permitiendo así una comprensión más integral de la diversidad de los fenómenos evolutivos. En el libro *Evolución Cultural* se hace una importante comparación de la evolución biológica y la evolución cultural. Según Cavalli-Sforza, Feldman y Boyd y Richerson se construyeron matemáticas cuantitativas de modelos de evolución cultural utilizando las herramientas de la población genética. Cavalli Sforza y Feldman construyeron modelos que exploraron la transmisión de rasgos culturales no solo desde los padres biológicos, sino también de pares y de miembros mayores no relacionados de la generación parental. Se construyeron modelos de mutación cultural, análogo a la mutación genética, donde nuevos rasgos culturales empezaron aparecer al azar; selección cultural, análoga a la selección natural, donde es más probable que ciertos rasgos culturales sean aprendidos y transmitidos que otros, y por otra parte también

³⁰ Manuel Tamayo Hurtado. *Evolución de las teorías biológicas evolutivas en libros de texto de enseñanza en Chile*, p. 45.

³¹ Alex Mesoudi. *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Science*, p. 64.

surgió la deriva cultural, un análogo de la deriva genética, donde los rasgos culturales cambian en frecuencia debido al azar.³²

Esto resalta que estos modelos creados por Cavalli-Sforza y Boyd Richerson se centran en lo que los biólogos llamarían microevolución, pero señala la introducción de métodos filogenéticos para abordar la macroevolución en disciplinas antropológicas, lingüísticas y arqueológicas. Según Cavalli-Sforza planteaba que la evolución cultural tiene muchísimas analogías con la evolución biológica. Lo que se transmite en la evolución cultural, son variantes culturales o memes que son análogos a los genes. Pero la evolución cultural puede ocurrir de múltiples maneras: por invención, transmisión, difusión, y préstamos entre poblaciones, Así como pueden surgir especies nuevas cuando se da aislamiento reproductivo, pueden surgir culturas nuevas en áreas relativamente aisladas. Los sistemas dependen de los genes, en primer lugar, porque estos permitieron el desarrollo de la capacidad cultural en los humanos. Pero la evolución cultural ocurre también de manera independiente de los genes, mediante la transmisión de variantes culturales y la selección de aquellas variantes que son más adaptativas.³³

De este modo, se puede considerar que la evolución biológica es lenta. En períodos de tiempo de cientos o miles de años los cambios suelen ser pequeños y casi imperceptibles. Estos cambios gigantescos ocurren tras cientos de miles de años; ahí es cuando entra la relación temporal con la evolución cultural, la cual evoluciona de forma rápida. Hace unos dos millones de años su progresión era extremadamente lenta, pero en los últimos milenios ha habido una explosión de cambios y la cultura va siempre varios pasos por delante de la biología.

La selección natural actúa en la evolución cultural de modo muy parecido a como lo hace en la biología. En el origen de las especies, Darwin plantea un ejemplo claro sobre la misma. En el desarrollo de los iglús de la cultura inuit intervinieron diversos factores. De todas las tribus de inuit, aquella que empezó a crear respiraderos en sus iglús tendrá habitantes más saludables ya que evitaban que se acumulen gases nocivos dentro de la vivienda. La selección natural puede actuar como la biológica. Esto es que los individuos que adopten esta innovación vivirán más años y tendrán más hijos que heredarán su conocimiento. Pero en realidad es mucho más potente porque la

³² Alex Mesoudi. Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Science, p. 67

³³ *Ídem.*

transmisión no solo se hace de padres a hijos, sino que cualquier visitante que venga de fuera de la aldea puede aprenderla y propagarla rápidamente en su propia tribu.³⁴

En la evolución biológica por decirlo de alguna manera se aplica la ley del más fuerte, en este caso los genes más aptos pasan de padres a hijos. Siguiendo este tema, en lo cultural los elementos culturales más aptos pasan a las siguientes generaciones y también a los vecinos, amigos y otros grupos. Por consiguiente, es necesario introducir un concepto sumamente importante y en estrecha relación con la evolución biológica: las mutaciones, las cuales están presentes también en la evolución cultural. Las mutaciones son cambios en la información contenida en el material genético. Para la mayoría de seres vivos, esto significa un cambio en la secuencia del ADN, el material hereditario de la vida. Por lo tanto, un cambio en el ADN de un organismo puede producir cambios en todos los aspectos de su vida. Estas pueden ser beneficiosas, neutras o dañinas para el organismo, pero las mutaciones no intentan proporcionar lo que el organismo necesita. En este sentido las mutaciones son aleatorias, hecho de que una mutación concreta suceda o no, no está relacionado con lo útil que sería. También es necesario afirmar que no todas las mutaciones son relevantes para la evolución, dado que todas las células del cuerpo contienen ADN, hay multitud de lugares en los que pueden producirse las mutaciones.³⁵

La introducción del término mutación a la biología se debe a Hugo de Vries, uno de los tres redescubridores de las leyes de Mendel. En 1901 publica el primer tomo de su *“Teoría de la Mutación”*. De Vries equipara los sport de Darwin con la mutación y recalca que este fenómeno es aplicable a todos los seres vivos. Todos los caracteres de las plantas y los animales aparecen por mutación. Según de Vries explica la *“mutación como el medio por el cual se originan las especies, la que se opuso a la selección de variaciones pequeñas propuesta por el darwinismo y dio lugar a que muchos experimentalistas repitieran o extendieran los experimentos devresianos a otros campos”*.³⁶

Según Robert Boyle y Christopher Wren, importantes biólogos ingleses definieron la mutación como alteraciones del material genético. Bien de la secuencia de nucleótidos del ADN, o bien en la estructura o número de cromosomas. La mayoría de las mutaciones son neutras, no tienen efectos para el individuo. Muchas son negativas y

³⁴ Polymatas. *Genes VS Cultura: Como sucede la evolución cultural*, p. 2.

³⁵ Kostas Kampourakis. *Understanding Evolution*, p. 72.

³⁶ Ana Barahona Echeverría. *Gene y mutación: una visión histórica*, p. 5-24

suponen un perjuicio. Pero algunas son positivas, aportan una ventaja, lo que es la base de la evolución biológica.³⁷

Desde esta perspectiva es necesario establecer las bases en las que se plantearan todas las aristas que convergen en la evolución biológica y la evolución cultural, ya que las mismas son diferentes, pero la manera en la que trascienden y avanzan a través del tiempo son muy semejantes, y serán necesarios para ahondar en el tema de investigación.

1.2 La evolución cultural a profundidad.

Al plantear todas las similitudes y diferencias de la evolución cultural y la evolución biológica, nos enfocamos ahora en la evolución cultural, concepto que tiene más peso en la investigación pertinente. La evolución cultural se define como el cambio gradual de la cultura humana desde sus orígenes. Ahora bien, puesto que no es posible determinar un único origen de las diversas formas culturales, este término es muy ambiguo, y en la medida en que pudiese presuponer un desarrollo ordenado y dirigido, carecería de auténtica base racional. No obstante, teniendo en cuenta dicha ambigüedad, esta noción forma parte de la teoría de la historia y de la filosofía de la cultura.

Según Richard Dawkins, biólogo evolutivo británico, creador del primer esbozo de la teoría de los memes plantea:

“Si somos quisquillosos y puristas en el uso de las palabras, la “evolución” cultural no es evolución en modo alguno, aunque puede haber lo suficiente en común entre ambas como para justificar alguna comparación de sus principios”³⁸

Para Raúl Gutiérrez Lombardo, maestro en biología de la Facultad de Ciencias de la UNAM y doctor en filosofía; el término de evolución cultural es bastante amplio:

La asociación de las palabras “evolución” y “cultura” ya no conserva el significado que tuvo en el contexto de la antropología de finales del siglo XX. Todos los miembros de la especie humana comparten una herencia genética que les permite asimilar, modificar y transmitir todo lo que está comúnmente considerado como esencial al “comportamiento cultural”, de los seres humanos; símbolos, lenguaje, categorías cognitivas, teoría de la mente, técnicas, normas, éticas, etc... Este conglomerado de características nos lleva a

³⁷ *Ídem.*

³⁸ Richard Dawkins. *El relojero ciego*, p .20.

un planteamiento sencillo. La evolución cultural es la evolución de una cultura que tomó años en desarrollarse.³⁹

El término cultura surge en Alemania a finales del siglo XVIII. Aparece en los estudios denominados de historia universal, mediante los que se trataba de reconstruir una historia general de la humanidad y de las sociedades a partir de sus orígenes. Los historiadores alemanes, en un principio, adoptan el término *kultur*, tomándolo del término francés *cultur*, el cual proviene de latín *colere* que significa cultivar en sentido agrícola. Sin embargo, éstos, lo utilizan para expresar el esfuerzo humano para cultivarse, para progresar hacia los valores de una cultura por excelencia.⁴⁰

Tylor propuso como definición: “La cultura es entendida en su más amplio sentido etnográfico es aquel conjunto que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho. Las costumbres y todas las capacidades y hábitos adquiridos por parte del hombre como miembro de una sociedad”.⁴¹

Por su parte, Malinowsky subraya el hecho de que la cultura además de representar un comportamiento aprendido se caracteriza por su valor social, así:

La cultura comprende los artefactos, los comportamientos aprendidos, las ideas, las costumbres, los valores que se transmiten socialmente. No se puede comprender realmente la organización social sino como parte de la cultura, todas las direcciones específicas de investigación que tienen como objeto las actividades, los logros, las ideas y las creencias humanas se pueden encontrar y fecundar recíprocamente en un estudio de composición de la cultura.⁴²

Por otro lado, para Kalman H. Silvert, profesor de ciencias políticas en la Universidad de Tulane afirma:

“Cultura” se define como comportamiento socialmente aprendido, y aprendizaje social, se define como copiar comportamientos observados en otros o adquirir comportamientos al ser enseñados por otros. La mayor parte del modelado realizado en

³⁹ Raúl Gutiérrez Lombardo, *et al. Cultura y evolución*, p.29.

⁴⁰ Isabel del Arco Bravo. *Hacia una escuela intercultural. El profesorado: formación y expectativas*, p. 43

⁴¹ Edward Burnett Tylor, *et al. Cultura primitiva*. p. 64.

⁴² Bronislaw Malinowski. *Una teoría científica de la cultura*, p. 54.

el campo se basa en la primera dinámica, aunque pueda extenderse a la enseñanza. El aprendizaje social en su forma más simple implica la copia a ciegas de los comportamientos de un modelo, aunque también se entiende que tiene muchos sesgos potenciales, incluido el sesgo del éxito, el sesgo de estado.... Comprender que el aprendizaje social es un sistema de replicación de patrones y comprender que existen diferentes tasas de supervivencia para diferentes variantes culturales aprendidas socialmente establece, por definición, una estructura evolutiva: la evolución cultural.⁴³

Si bien el registro histórico ofrece una visión clara de cómo las culturas humanas a través de los siglos han sufrido cambios sustanciales, el paradigma de la construcción del nicho nos ofrece una mejor comprensión de como las culturas pudiesen estar bajo un constante proceso evolutivo. Los seres humanos a través de sus prácticas culturales crean condiciones ambientales que pueden conducir a cambios graduales en los patrones culturales que practican. Estos cambios graduales en los patrones culturales se hacen patentes.⁴⁴

Los humanos son una especie relativamente joven en el contexto de la vida en el planeta Tierra con apenas pequeñas variaciones genéticas entre los individuos de su estirpe. Sin embargo, están caracterizados por una amplia variabilidad cultural, la cual siempre ha dependido del momento histórico y la posición geográfica. El hecho de que en el origen de la civilización se hayan establecido diferentes tipos de asentamientos humanos en diferentes regiones del mundo derivó en la particularidad de que se hayan constituido las primeras diferencias entre grupos humanos, lo cual es un aspecto sin precedente en la historia de la vida, pues los humanos poseen la notable capacidad de crear una diversidad propia de la especie sin involucrar al material genético. No obstante, la cultura es indispensable para la adaptación humana a su ambiente, casi al mismo nivel de los genes; esta se hereda a través de las generaciones en forma de costumbres, artes, relatos y conocimientos.⁴⁵

Bajo esta premisa, se han establecido unas etapas básicas marcadas por cambios revolucionarios, como el paso del nomadismo al sedentarismo de la llamada revolución neolítica, o el de la sociedad agraria y manufacturera a la industrial y tecnificada. Ese

⁴³ Herbert R. Barringer, et al. *Social Change in Developing Areas: A Reinterpretation of Evolutionary Theory*. Social Forces, p. 43.

⁴⁴ Juan Carlos González- Orozco. *La evolución cultural como analogía de la evolución biológica*, p. 3.

⁴⁵ Marcus Feldman y Cavalli- Sforza. *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach*, p. 65.

cambio ha sido muy distinto, tanto en la rapidez como en la dirección, en las diversas sociedades humanas y ha comportado transmutaciones de las formas de vida, productos técnicos y artísticos e instituciones. Algunas teorías, como el marxismo, por ejemplo, han intentado establecer los mecanismos y las leyes de la evolución cultural. Marx la interpretaba como fruto de los cambios en los modos de producción que acarrear los subsiguientes cambios ideológicos y culturales.

Siguiendo esta idea Alex Mesoudi plantea que los sesgos cognitivos pueden impulsar la evolución cultural. Un principio general de la evolución biológica es que la herencia por sí sola no causa cambios evolutivos, excepto en casos raros como el impulso meiótico⁴⁶. Esto se formaliza en el *Principio de Hardt-Weinberg*, así como la ecuación de Price, donde en los sistemas biológicos, el componente que especifica el cambio evolutivo debido a la transmisión se pone a cero. Sin embargo, en la evolución cultural la transmisión no es necesariamente imparcial de esta a manera. La gente normalmente transforma la información cultural que reciben de otros de forma no aleatoria.⁴⁷ Esto se pone en clara relación de como las diferentes manifestaciones culturales a lo largo de la humanidad se han transformado de una manera no lineal, casi sin sentido en las diferentes culturas que las hayan adoptado.

También es necesario afirmar que el concepto de *variación guiada* introducido por Boyd y Richerson en 1985 lo manifiesta. En este modelo, un individuo adquiere un rasgo cultural de otro y luego lo modifica de manera no aleatoria antes de pasarlo a otro individuo. También, los sesgos cognitivos, formalizados en modelos bayesianos, actúan como antecedentes que las personas utilizan al hacer inferencias sobre información adquirida culturalmente. Estos sesgos cognitivos que tienen una base biológica, pues provienen de características evolucionadas de la cognición y percepción humanas, son adaptaciones seleccionadas para vivir en grupos complejos, que ofrecen protección contra enfermedades y características de nuevos sistemas de percepción.⁴⁸

⁴⁶ El impulso meiótico es un tipo de conflicto intragenómico, por el cual uno o más loci dentro de un genoma efectuarán una manipulación del proceso meiótico de tal manera que favorecerá la transmisión de uno o más alelos sobre otro, independientemente de su expresión fenotípica. Más simplemente, el impulso meiótico es cuando una copia de un gen se transmite a la descendencia más del 50% esperado del tiempo. Según Buckler: el impulso meiótico es la subversión de la meiosis, de modo que genes particulares se transmiten preferentemente a la progenie. El impulso meiótico generalmente provoca la segregación preferencial de pequeñas regiones del genoma.

⁴⁷ Alex Mesoudi. *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Science*, p. 59.

⁴⁸ *Ídem*.

Por otra parte, este concepto está relacionado con la *teoría de la herencia dual* o también conocida como “coevolución gen-cultura” o evolución biocultural, la cual se desarrolló desde los años 60 hasta los primeros años de los 80. La idea de que las culturas humanas experimentan un proceso evolutivo similar a la evolución genética se remonta a Darwin. En la década de 1960, Donal T. Campbell publicó algunos de los primeros trabajos teóricos que adaptaron los principios de la teoría evolutiva a la evolución de las culturas. Según Campbell los genes y la cultura continuamente interaccionan en un bucle de retroalimentación, los cambios en genes pueden dirigir a cambios en la cultura, los cuales entonces pueden influir en la selección genética, y viceversa. Una de las reclamaciones centrales de la teoría es que la cultura evoluciona en parte a través de un proceso darwiniano de selección, al cual los teóricos de la herencia dual a menudo describen por analogía con la evolución genética.⁴⁹

Todo ello está en relación al cambio constante como característica vital de la cultura, para lograr una mayor adaptabilidad. Todo ello se explica, por la transmisión intergeneracional de conocimientos. Este proceso gradual refleja el desarrollo simultáneo de diversos aspectos de la sociedad y se manifiesta como un reflejo de los valores compartidos por sus miembros. La evolución cultural es esencialmente un fenómeno complejo que abraza aspectos tecnológicos, religiosos políticos, económicos y artísticos. Es precisamente su notoria adaptabilidad lo que más refleja el enlace con la evolución biológica, en la búsqueda de ventajas o características que se adaptan a su entorno.

1.3 La música desde sus orígenes.

Desde los tiempos ancestrales ha existido la música, antes la misma, era interpretada por la voz humana, tiempo después por los diversos instrumentos comenzando con los de percusión y de viento o muchos realizados con huesos y otros materiales rudimentarios. La historia demuestra que la música forma parte importante y trascendental de la vida del ser humano, la cual es usada como una herramienta de distracción, como parte de los rituales: de apareamiento, chamánicos, religiosos, de canto, de cacería, entre otros; y en combinación con la danza ha sido una forma de expresión artística y una manera de agradecer a las deidades o de solicitar las gracias y bendiciones necesarias. Por muchas

⁴⁹ Peter J. Richerson y Robert Boyd. *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, p 29.

razones la evolución del ser humano siempre ha estado acompañado de lo que se conoce como música.

Fue recién hacia finales del siglo XIX que las teorías sobre el origen de la música adquirieron un carácter científico. Charles Darwin remitió los orígenes de la música a la invitación amorosa entre las aves. Los pájaros llamaban a las hembras mediante el canto y aquellos que cantaban con mayor destreza resultaban siendo recompensadas. Convencido de que las facultades humanas eran perfeccionamientos de los animales. Darwin aventuró la tesis de que el hombre, imitando a las aves, había comenzado a cantar para potenciar sus galanteos.⁵⁰

En los albores del siglo XX la naciente musicología comparada se evocó al estudio de las prácticas musicales “primitivas” para establecer el origen de la música. Movidos en un primer momento por la premisa “al principio fue el rito”, Ricard Wallascheck y Karl Bucher buscaron los orígenes de la música en los tañidos de los tambores. Según el primero la sincronización entre estos instrumentos y el movimiento corporal había sido determinante para la formación del arte sonoro. Para el segundo la música se había originado como consecuencia del trabajo colectivo coordinado. No obstante, estas teorías del origen de la música quedaron desacreditadas, pues perdieron vigencia recién hacia mediados del siglo XX, cuando se hizo evidente que la base empírica sobre la que descansaban no era conocimiento científico de la vida musical del hombre en tiempos pretéritos, sino una proyección ideológica que, mediante la jerga etnológica, catapultaba a las culturas no europeas a un tiempo anterior al del observador científico moderno. Es entonces cuando surgen en áreas ajenas a la etnomusicología como la arqueología y las neurociencias. Efectivamente desde, la aparición en el año 2005 del libro: *The Singing Neandertales. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, del arqueólogo británico Steven Mithen, y del psicólogo Aniruddh Patel, el tema del origen de la música ha vuelto ganar coyuntura en el discurso científico, sobre todo el tema de las relaciones evolutivas de la música.⁵¹

Como profundización del análisis de la música desde su origen es necesario, primeramente, definir qué es exactamente la música como concepto fundamental. Esta arte consiste en organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios respetando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo,

⁵⁰ Julio Mendivil. *El origen de la música*, p. 1.

⁵¹ *Ídem*.

mediante la intervención de complejos procesos psico anímicos. Como toda manifestación artística, es un producto cultural con múltiples finalidades, entre otras, la de suscitar una experiencia estética en el oyente, la de expresar sentimientos, emociones, circunstancias, pensamientos o ideas.

La música, reconocida como una de las bellas artes, constituye una manifestación artística basada en la organización estructurada de sonidos vocales e instrumentales. Su construcción responde a principios estéticos determinados por patrones culturales de ritmo, armonía y melodía, los cuales han evolucionado a lo largo de la historia. Desde tiempos remotos, la música ha sido una de las formas más significativas de expresión humana, desempeñando un papel fundamental en diversas tradiciones y contextos socioculturales. Diversos estudios han demostrado que la música no solo posee un valor artístico, sino que también influye en múltiples dimensiones del desarrollo cognitivo y emocional. Se ha vinculado con el fortalecimiento del pensamiento lógico-matemático, el proceso de adquisición del lenguaje y el desarrollo psicomotor. Asimismo, su impacto trasciende lo individual, pues facilita la interacción social y la construcción de identidades culturales, consolidándose como un fenómeno esencial en la experiencia humana.

En cambio, para Díaz:

La música es una construcción humana de sonidos encauzados la cual, mediante instrumentos finamente ajustados y una expresión motora optimizada, se constituye en un estímulo sonoro espaciotemporalmente organizado que resulta en una percepción auditiva compleja al estar dotada de estados emocionales y figurativos conscientes estéticamente significativos y culturalmente valorados.⁵²

Uno de los enfoques más destacados es el de la filosofía de la música de Arthur Schopenhauer. En su obra *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer argumenta que la música es la manifestación más directa de la voluntad universal. Para él, la música es capaz de expresar emociones y estados de ánimo de manera pura, sin la mediación de conceptos o palabras. La música, según Schopenhauer, nos conecta con una realidad más profunda y esencial:

⁵² José Luis Díaz. *Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral*, p.1.

(...) Por encima de ella hay otro arte que ocupa un puesto aparte, ya que no representa ideas sino la voluntad misma: la música. Es comprensible que, en un sistema eminentemente irracionalista, el puesto supremo en la jerarquía de las artes no lo ocupe un arte del *lógos* sino del sentimiento. Antes lo vimos: cuando la razón calla, habla la voluntad. Pues bien: la voluntad habla el lenguaje de la pasión y del sentimiento, un lenguaje indescifrable para la razón, pero universalmente comprensible: "El compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende" (...). Pues la música no expresa ya una idea, sino que representa la vida, la voluntad misma en sus distintos grados de objetivación, la "sinfonía de la naturaleza" que aúna perfectamente todos sus elementos, desde el bajo fundamental -las fuerzas inferiores de la naturaleza hasta la melodía del hombre, erigiéndose así en un mundo paralelo al de los fenómenos.⁵³

Para Fausto Roca:

La música es un lenguaje artístico formado por combinaciones específicas de sonidos musicales -sonidos modulados (afinados) y no modulados (no afinados)- sucesivos y superpuestos, con los que los humanos transmiten sensaciones y emociones, no en su sentido conceptual sino psicológico, y que se percibe a través de la audición; lo que provoca en el oyente una conmoción de su sensibilidad, generalmente una sensación de deleite, aunque a veces puede ser de desagrado, y que desarrolla el gusto estético por medio de la confección de ideas musicales, y por tanto, amplía el mundo interior de la persona.⁵⁴

En la música, el sonido adquiere un significado específico y expresivo que se desprende de las mismas ideas musicales y que trascenderán al gusto estético; ya que se trata de una manipulación que los humanos realizarán al sonido, combinando duraciones, alturas, estructuras, timbres e intensidades. Este lenguaje sonoro se produce por la voz o por objetos contruidos de manera específica para que puedan emitir sonidos que utiliza dicho lenguaje.⁵⁵

⁵³ Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad*, p. 8.

⁵⁴ Fausto Roca. *Definición de la música*, p. 2.

⁵⁵ *Ídem*.

A lo largo de la historia, diversos autores han abordado la naturaleza y el propósito de la música desde perspectivas filosóficas, teológicas y científicas. Ted Stanton sostiene que la música representa una de las más grandes bendiciones divinas, concebida e inspirada por Dios para proporcionar plenitud de vida a la humanidad. En una línea de pensamiento distinta, Howard Hanson enfatiza el poder intrínseco de la música, señalando su capacidad de manifestarse en formas opuestas: desde lo sublime y filosófico hasta lo vulgar y orgiástico, con la facultad de influir tanto para el bien como para el mal. Martín Lutero, por su parte, atribuye a la música un papel fundamental en la configuración del orden social y emocional, al considerarla un elemento que gobierna el mundo, suaviza las costumbres, consuela en la adversidad y posee un origen celestial.⁵⁶

Estas aproximaciones, de marcado carácter teológico, buscaban establecer un vínculo entre la música y lo divino, respondiendo a la necesidad de dotar de sentido a un fenómeno cuya comprensión resultaba limitada en tiempos antiguos. Sin embargo, enfoques contemporáneos han desplazado esta visión hacia un marco evolutivo y biológico. Steven Mithen, por ejemplo, argumenta que la música no es un don de origen divino, sino el resultado de un proceso evolutivo. Desde esta perspectiva, la capacidad musical habría emergido y se habría complejizado en paralelo con el desarrollo de los organismos dotados de cuerdas vocales, constituyéndose como un rasgo adaptativo dentro de la evolución de las especies.

La música de la prehistoria se producía con instrumentos hechos de materiales orgánicos como huesos, cuernos, conchas y madera. Los primeros instrumentos fueron objetos, utensilios o el mismo cuerpo del hombre que podían producir sonidos. Estos instrumentos se pueden clasificar en autófonos y membranófonos. Los autófonos son aquellos que producen sonido por medio de la materia con la que están contruidos, como instrumentos de percusión. Los membranófonos son una serie de instrumentos más sencillos de los contruidos por el hombre, como los tambores hechos con una membrana tirante sobre una nuez de coco, un recipiente cualquiera o una verdadera y auténtica caja de resonancia. Entre los primeros dispositivos ajenos al cuerpo humano que pueden ser considerados instrumentos se encuentra las sonajas y distintos tipos de tambores.

La música y el lenguaje tienen un antepasado común. En su libro: *The Prehistory of Music*, Mithen habla sobre la evolución humana, la arqueología y los

⁵⁶ Varias Definiciones de Música Según Autores.

orígenes de la musicalidad. La evolución de la lengua y la música en los humanos en relación con la capacidad del cerebro, desde la aparición de los primeros homínidos, hace más de cuatro millones de años, hasta la actualidad hizo que la música fuera un instrumento de relación y comunicación entre los individuos.⁵⁷

Los monos y los simios se expresan con gruñidos, aullidos y gritos que tienen ritmo e incluso melodía, y disponen de un sistema de comunicación con reglas determinadas y una cierta complejidad. En el caso de los primeros homínidos, los cambios anatómicos (una mayor capacidad bucal, en el caso del *Homo habilis* y un mejor control de la respiración en el *Homo ergaster*), facilitaron la expresión oral. El control muscular necesario para el bipedismo aumentó la capacidad expresiva del rostro, así como el lenguaje corporal y la danza. Con el bipedismo se mejoró el ritmo y el movimiento corporal.⁵⁸

En este proceso se redujo el dimorfismo sexual, de modo que la diferencia en el tamaño en el tamaño de los machos y las hembras se fue haciendo cada vez menos acusada. Eso tuvo consecuencias, como la disminución de la competencia entre machos y el aumento de la elección femenina. Mithen también explicó que el canto y el baile tiene un papel importante en el establecimiento de vínculos de confianza y en el proceso de socialización. Es ahí donde el investigador explica que el *Homo neanderthalensis* era casi idéntico al hombre moderno. Tenía el cerebro grande, un tracto bucal moderno y una tecnología sofisticada, practicaban la caza mayor y estaban bien adaptados al medio. Pero la ausencia de restos de artefactos simbólicos y el inmovilismo cultural hacen pensar que no hablaban. Mithen definió la comunicación de los neandertales como “holística, multimodal, manipulativa y musical”, que se corresponde con el acrónimo. “*Hmmmm*”, que identificaría el antepasado común que originó la música y el lenguaje.

El potencial comunicacional del sistema resulta del enlace de atributos sonoros y gestuales utilizados como un todo con un fin orientado a la acción. Las características distintivas del sistema propuesto por Mithen son sus cualidades de Holístico, manipulador, multimodal, musical y mimético, razón por la cual, el autor lo denominó *Hmmmm*. Por su cualidad de holístico el *Hmmmm* se diferencia de los lenguajes composicionales. Un lenguaje composicional está integrado por un número reducido de

⁵⁷ Steven Mithen. *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality*, p. 67.

⁵⁸ Steven Mithen. *Música y lenguaje tienen un antepasado común*, p. 2.

unidades discretas combinadas de manera cuasi infinita en unidades compuestas de orden jerárquico superior, siguiendo un conjunto de reglas o gramática. Desde esta perspectiva, una protolengua gozaría de un conjunto de unidades discretas, aunque su gramática fuera limitada. Esta perspectiva también ha sido propuesta para la proto-música. Contrariamente, en un sistema holístico los enunciados son mensajes cuya complejidad no es susceptible de descomponerse en elementos autónomos de orden subordinado. Especulando así el origen de la música, la propiedad combinatoria de unidades discretas menores sería derivada de un proceso de segmentación de previos enunciados musicalmente caracterizados. Por el contrario, otras teorías proponen el surgimiento de los rasgos musicales a partir del establecimiento de unidades sonoras atómicas discretas.⁵⁹

El *Hmmmm* era manipulador. Sus enunciados no podían entenderse en términos simbólicos, aludiendo directamente a objetos del mundo, sino que estaban orientados a intervenir en la conducta de los congéneres. Por su carácter multimodal los enunciados consistían en configuraciones de sonido y movimiento en los que el significado holístico era conllevado como un todo a través del conjunto de modalidades perceptuales implicadas. El sistema poseía cualidades claramente musicales: regularidades temporales: ritmo y metro, secuencias melódicas de alturas, una organización basada en principios de equilibrio y coherencia, la utilización de atributos expresivos: probablemente dinámicas y variaciones temporales y tímbricas, entre otros. Interesantemente los enunciados del *Hmmmm* eran resultado también de actividades conjuntas por lo que lograban, al igual que la música en la actualidad, vincular a los participantes a través del contenido emocional conllevado, y favorecer la construcción de una identidad colectiva. Finalmente, el sistema era mimético: la información comunicada reflejaba también aspectos del entorno natural y de la actividad humana haciendo uso de múltiples tonos de voz, expresiones faciales, movimientos y posturas corporales, etc. En ese sentido, los enunciados del *Hmmmm* eran representacionales, intencionados, deliberados y conscientes. Esta cualidad mimética constituye un nexo entre los sistemas de comunicación de los simios y los humanos modernos y habría sido clave en la creación de utensilios, la dispersión hacia otros territorios, y otros logros culturales tales como el dominio del fuego, la organización de la caza mayor, etc. Aunque la cultura lingüística terminó eclipsando a la anterior cultura de naturaleza

⁵⁹ Henry Douglas Brown. *Principles of Language Learning and Teaching*, p. 122.

mimética, numerosos rasgos de ésta permanecen como patrimonio de los sistemas de comunicación en el hombre moderno y resultan esenciales a ellos.⁶⁰

Siguiendo esta idea es posible afirmar que todas las culturas conocidas dan cuenta de algún tipo de comportamiento que un musicólogo avezado puede reconocer como música. Sin embargo, cuáles son los rasgos que dicho comportamiento debe reunir es aún un tema que requiere precisiones. Admitiendo que el concepto de música es culturalmente variable, Mithen procura caracterizar del modo más amplio posible sus núcleos principales: el uso del sonido, del cuerpo y el movimiento; la organización temporal de formas sonoras y cinéticas que se repiten y varían y que definen patrones temporales ajustados a cierta regularidad; la utilización de la distinción entre la extensión de los sonidos y movimientos de su intensidad; la organización de la altura del sonido conforme una selección culturalmente determinada de categorías discretas de frecuencias. A pesar de su esfuerzo por apartarse de una noción estrecha de música modelada por la idea occidental de las bellas artes, la definición queda a mitad de camino y no resulta claramente funcional a sus fines. Así, la noción de música aparece ambiguamente trazada a lo largo del tratamiento de las temáticas específicamente musicales, al recurrir a ejemplos musicales que remiten mayormente a la música académica occidental.⁶¹

Mithen analiza dos conceptos fundamentales en profunda sintonía con el acrónimo: *Hmmm*. Las distintas especies al estar en condiciones asociadas con ambientes fluctuantes que limitaban la subsistencia, habrían modelado y refinado el sistema de comunicación. Estas condiciones desfavorables son planteadas como “presiones selectivas que condujeron a las poblaciones a “evolucionar” hacia estadios en los que se han superado los escollos a la supervivencia a través de soluciones biológicas o adaptaciones. De esta manera, caracteriza una versión básica del sistema *Hmmm* de *Homo ergaster*. Hace 1 millón de años, las presiones selectivas experimentadas por especies que descendían del *Homo heidelbergensis*, *Homo antecesor* y *Homo helmei* habrían impulsado la incorporación de innovaciones a *Hmmm* para ampliar y mejorar la *performance* comunicativa en el seno de los grupos. Ante tales presiones, la necesidad de una comunicación eficaz a la distancia entre madres e hijos habría conducido a la intensificación de los métodos de transmisión de la

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ John Blacking. *¿Qué tan musical es el hombre?*, p. 149.

información a través de paquetes multimediales: enunciados vocales combinados con gestos y expresiones faciales reforzados por un lenguaje corporal finamente controlado.

Se considera que, a través de las distintas especies de homo, se han ido gestando pequeños cambios en la anatomía vocal y de los miembros para que estas especies pudiesen hacer entonaciones más finas, y mejorar el modelo comunicacional que venían gestando. Esta evolución biológica está respaldada por la misma evolución cultural que obliga a las especies de homo realizar interacciones comunicativas más complejas para coordinar cuestiones inherentes a su supervivencia: como la caza, el cortejo, la organización en comunidad y la creación de relaciones sociales. Las innovaciones del *Hmmmmm* permitió a las especies homínidas refinarse como sociedad, y a la vez abrió el paso a la creación de lo que hoy es el homo sapiens, con todas sus características biológicas y culturales, haciéndose énfasis en la música.⁶²

El acrónimo *Hmmmmm* puede considerarse un símbolo que encapsula la esencia de la evolución cultural: la pausa para reflexionar, reevaluar e innovar. A través de este lente, tanto el son cubano como el son jarocho emergen como manifestaciones de este proceso dinámico y adaptativo. Estos géneros no solo son representaciones sonoras de sus contextos culturales, sino también ejemplos de cómo la música puede servir como un vehículo para la identidad y la adaptación cultural, permitiendo a las comunidades expresar sus experiencias, tradiciones y cambios a lo largo del tiempo. De esta manera, el análisis del *Hmmmmm* se convierte en una metáfora de la continuidad y transformación cultural en la historia humana. Según Mithen, este sistema de comunicación precedió al lenguaje moderno y desempeñó un papel crucial en la evolución de la cultura humana, facilitando la cooperación, la transmisión de conocimientos y el desarrollo de estructuras sociales más complejas.

Desde que el hombre descubrió la magia de la combinación de los sonidos y se percató de que le producían placer, han sido ingentes las composiciones surgidas de su intelecto y de su corazón. Ciertamente que las reglas de la armonía aplicadas por los dominadores del arte más excelso son fruto de la razón, pero la simple melodía como creación primera despojada de ambages nace de un impulso creativo primario, como manifestación de pura sensibilidad, de la relación del ser humano con su entorno vital. Nadie puede ser ajeno al influjo de sus vivencias, del medio, de la educación recibida, de las gentes que

⁶² Steven Mithen. *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality*, p. 85.

lo rodean. Por lo tanto, no es fácil abstraerse a las músicas escuchadas desde los primeros años, a los ritmos genuinos de la particular cultura de cada cual. En el subconsciente habrán de quedar grabadas, aunque uno voluntariamente intente apartarlas; incluso en la obra de un creador que niegue la trascendencia del folklore de su país podemos vislumbrar alguna frase delatora en su discurso, algún matiz que lo descubra como perteneciente a un grupo étnico determinado.⁶³

La música tradicional o folclórica se refiere a la música que ha sido transmitida de generación a generación dentro de una comunidad o grupo cultural específico. Este tipo de música refleja la identidad y las tradiciones de una sociedad en particular y está profundamente arraigada en la historia, cultura y las costumbres de esa comunidad. La música folklórica puede abarcar una amplia variedad de estilos, desde baladas y canciones narrativas hasta danzas festivas y música instrumental. A menudo, utiliza instrumentos tradicionales y refleja la historia, las creencias, las experiencias y las emociones de la comunidad a la que pertenece. Esta no es estática; evoluciona y se adapta con el tiempo, pero siempre mantiene un vínculo con las raíces culturales de la comunidad que la produce. No obstante, al hablar del término folclórico, la connotación musical se dimensiona de una manera diferente.

El vocablo folklore fue acuñado por primera vez por el arqueólogo británico William Thoms en 1846. Thoms utilizó este término en una carta que escribió a la revista *Atheanaeum* para describir la necesidad de un término que englobara las costumbres populares y las tradiciones transmitidas oralmente. En su propuesta, combinó las palabras *folk* y *lore* para crear el término *folk-lore*, que más tarde se simplificó a folklore. Pese a estar vinculada a comunidades rurales, de tradición oral, el folclore avanzó vertiginosamente desde su estadio primigenio al de arte diferenciado, con autores y profesionales, en una constante relación recíproca entre lo tradicional y lo individual, teniéndose la constatación máxima en las “escuelas nacionalistas” del siglo XIX. De hecho, los lindes entre lo tradicional y lo culto, lo colectivo y lo individual, son frecuentemente borrosos. Se vuelven más nítidos cuando la música se hace más abstracta o, si queremos, más pura, cuando va adoptando un lenguaje propio, producto de esquemas organizados y de una técnica elaborada según sus propias reglas, empleada por músicos especializados y desligados de los usos populares. Por otra parte, Augusto Raúl Cortázar y Bruno Jacovella asocian al *folk* con un sector social. La mayoría de

⁶³ José Manuel Brea Feijóo. *Folklore musical: de lo particular a lo universal*. p.1.

ellos lo vincula a los campesinos cuando constituyen comunidades homogéneas, pequeñas, aisladas, autosuficientes, aferradas a tradiciones ancestrales, con tecnología simple y escasa división del trabajo. La familia desempeña un papel preponderante entre las instituciones sociales, las sanciones que gobiernan la conducta son predominantemente sagradas.⁶⁴

Estas cualidades concuerdan con la sociedad folk de Robert Kedfield, quién define al *folk* en oposición a la vida de la ciudad, concibiéndolo como un ámbito no contaminado por la cultura de masa y los medios de comunicación. El tipo urbano lo determina la heterogeneidad social, relaciones impersonales, división del trabajo y del dinero. Como lo señala George Foster, se trata de una caracterización ideal pues ninguna sociedad, sea urbana o rural, corresponde exactamente a estos rasgos.

Otros, como Carlos Vega, incluyen además a determinados sectores urbanos cuando estos conservan supervivencias de formas culturales que hoy en día han sido superadas. Consideran que se trata de bienes culturales provenientes de una capa social superior, los cuales, al ser desechados por esta, por haber perdido vigencia y eficacia, quedan relegados y confinados a niveles inferiores. Desde el momento en que el hecho, una vez menoscabado, pasa a ser estudiado por el folklore, le están confiriendo atributos de deterioro al fenómeno. Implícitamente admiten que el folk puede imitar el fenómeno folclórico, pero que no es capaz de crearlo. Solo tendría aptitud para adoptarlo, asimilarlo y transmitirlo a sus integrantes de generación en generación. En consecuencia, para estos autores, después que una pauta cultural se convierte en anacrónica, pasa a ser patrimonio del folk.⁶⁵

Según Manuel Dannemann, el sentido más amplio para hablarse del folklore se encuentra en todas las formas y funciones del comportamiento humano, sin límites étnico-sociales para ningún grupo, por cuanto el quehacer folklórico corresponde, fundamentalmente, a una clase de cultura. El folklore se distingue de los saberes organizados y formales, como los conocimientos académicos o la ciencia, y abarca las prácticas rituales, las artesanías y todas las manifestaciones tradicionales.⁶⁶

Desde esta perspectiva, aún se conserva cierta confusión de los términos folklore y tradicional. Cuando lo popular todavía no era lo popular se lo llamaba cultura indígena o folclore, la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico

⁶⁴ Martha Blache. (2011). *El concepto de Folklore en Hispanoamérica*, p.135.

⁶⁵ *Ibidem*. P. 34

⁶⁶ Manuel Dannemann. *El folklore como cultura*, p.27.

denominada precisamente folclore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo. Así fue en las metrópolis y en América Latina. En Europa, el estudio de lo popular no era, hasta el siglo XVIII, un interés de las personas "educadas". Les fascinaban a veces las culturas de pueblos lejanos (celtas, indios americanos, negros del África), pero la información sobre sus costumbres fue producto de una curiosidad errática y tarea de anticuarios.

En el XIX, la formación de estados nacionales, que trataban de unificar a todos los grupos de cada país, suscitó interés por conocer a los sectores subalternos para ver cómo se los podía integrar. En la misma época, los románticos impulsaron el estudio del folclore resaltando, frente al intelectualismo iluminista, los sentimientos y las maneras populares, de expresarlos; ante el cosmopolitismo de la literatura clásica, las situaciones particulares, las diferencias y el valor de la vida local. Sólo a fines del siglo XIX, cuando se fundan sociedades para estudiar el folclore en Inglaterra, Francia, e Italia, lo popular entra en el horizonte de la investigación. Bajo las exigencias científicas del positivismo, se buscó conocer empíricamente los mitos y leyendas, las fiestas y las artesanías, los hábitos y las instituciones. Pero las frondosas descripciones casi nunca trascienden la enumeración y el catálogo, no llegan a explicar el sentido de lo popular al no situarlo en las condiciones generales de desarrollo socioeconómico.⁶⁷

En países tan dispares como la Argentina, Brasil, Perú y México los estudios antropológicos y folclóricos dieron un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, sus estructuras económicas, sus relaciones sociales y aspectos culturales como la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías. En muchos de esos trabajos se percibe una compenetración profunda con el mundo indio, el esfuerzo por reivindicar su lugar y su valor dentro de la cultura nacional. Pero gran parte de esos textos presentan dificultades teóricas y epistemológicas que limitan el valor del conocimiento obtenido. Los estudios antropológicos son generalmente monografías de orientación culturalista que describen comunidades locales o grupos étnicos. Seleccionan los rasgos tradicionales, "primitivos", de una comunidad aislada y reducen su explicación, cuando la buscan, a la lógica interna del grupo estudiado.

La recolección de datos es sesgada por la intención de concentrarse en los aspectos "puros" de la identidad étnica y prestar atención únicamente a lo que diferencia

⁶⁷ Néstor García Canclini. *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?*, p.2.

a ese grupo de otros o resiste la penetración occidental; dejan de lado, por lo tanto, la creciente interacción con la sociedad nacional y aún con el mercado económico y simbólico transnacional. O la reducen al aséptico "contacto entre culturas" ante la falta de conceptos adecuados para interpretar las formas en que los grupos indígenas reproducen en su interior el desarrollo capitalista o construyen con él formaciones mixtas. Los conflictos, cuando se admiten, son vistos como si sólo se produjeran entre dos bloques homogéneos: la sociedad "colonial" y el grupo étnico. En el estudio de la etnia, registran únicamente las relaciones sociales igualitarias o de reciprocidad que permiten considerarla "comunidad", sin desigualdades internas, enfrentada compactamente al poder "invasor". En algunas versiones recientes, que intentan dar cuenta de los cambios modernizadores, se reconoce además de la dominación externa la apropiación de sus elementos por parte de la cultura dominada, pero sólo se toman en cuenta aquellos que el grupo acepta según "sus propios intereses" o a los que puede dar un sentido de "resistencia". Por eso, existen tan pocos análisis de los procesos en que una etnia, o la mayor parte de ella, admite la remodelación que los dominadores hacen de su cultura, se subordina voluntariamente a formas de producción o a movimientos religiosos occidentales (desde el catolicismo hasta los pentecostales), e incorpora como proyecto propio los cambios modernizadores y la integración a la sociedad nacional. Menos frecuentes, aún, son las investigaciones que examinan los procedimientos a través de los cuales las culturas tradicionales de los indígenas y, campesinos convergen sincréticamente, con diversas modalidades de cultura urbana (la obrera, las que generan la vida en la ciudad y las comunicaciones masivas, estableciendo formas híbridas de existencia de "lo popular".⁶⁸

En cuanto a los estudios folclóricos latinoamericanos, estuvieron ligados, como en Europa, a la formación, de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos. El escaso rigor de estos trabajos deriva de la ideología romántica o la metodología empirista con que fueron realizados, la falta de formación profesional o el saber anquilosado de muchos folcloristas y la subordinación de sus tareas a la fundamentación política de identidades nacionales entendidas como

⁶⁸ *Ídem.*

tradiciones embalsamadas. Esto tiene sus antecedentes en la relación con el nacionalismo musical que se fue gestando en la música folclórica europea.⁶⁹

El material melódico de la música folclórica europea está muy relacionado con la música culta, especialmente con el movimiento conocido como Nacionalismo Musical, originado en la segunda mitad del siglo XIX, a través del cual los compositores de varias naciones europeas intentaron que su música expresara en grado sumo sus peculiares sentimientos, desafiando así el general predominio de la música germana (monopolizadora en el campo instrumental) e italiana (dominadora en la ópera); supuestamente, reaccionando también contra la aculturación francesa que impuso la huella napoleónica.⁷⁰

Este nacionalismo musical fue uno de los frutos del Romanticismo europeo y una consecuencia directa del despertar de muchas nacionalidades europeas. Alemania, Italia y Francia, los tres países más introducidos en el sistema musical europeo, tuvieron también su expresión musical nacionalista, pero no precisaron batallar para imponer un modelo compositivo propio, ya imperante. Todo este proceso fue llevado directamente a las colonias americanas de estos países. En el caso de México, los estudios relacionados con la música folclórica estuvieron condicionada por los objetivos ideológicos post-revolucionarios de construir una nación unificada, más allá de las divisiones económicas, lingüísticas y políticas que fracturaban al país. La música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones, en donde hay dos factores que repercuten directamente en la creación de diversas expresiones populares que con el tiempo se vuelven tradición. El primer factor importante es la formación de nuevas identidades, regionales, étnicas, incluso nacionales, que tienen un carácter diferenciador ante el otro, y en esa diferenciación crean una identidad y con ella una tradición, en este caso musical. El otro factor que hay que tomar en cuenta es que la tradición mexicana es híbrida, es resultado de todas estas tradiciones, de muchas identidades, es producto de la constante migración. En ese sentido es una tradición inventada y es una tradición relativamente

⁶⁹ Héctor Vega Rodríguez. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music, p. 154.

⁷⁰ *Ídem.*

nueva, reconstruida constantemente, y es un ejemplo claro de la capacidad de la creación cultural y del proceso del cambio cultural.⁷¹

Fernando Ortiz argumenta sobre la denominación folklórica enfocada a lo afrocubano:

(...) el término folk no significa precisamente un grupo nacional y etnológico, sino “el estrato básico” de una dada sociedad humana. En este sentido la música afrocubana, aunque se basa en una característica etnográfica indudable, es a la vez inequívocamente folklórica porque lo afro en Cuba ha sido y es todavía en la graduación social, una condición de base. Entendido así el folk en una sociedad de la gente de abajo.⁷²

La música cubana es reconocida por sus vibrantes tradiciones, conformadas por una amalgama única de influencias africanas, europeas y caribeñas. Géneros como el son cubano, la rumba, la salsa y el cha-cha-chá han emergido como expresiones fundamentales del patrimonio musical de la isla. Estos estilos no solo reflejan la pluralidad étnica que define a Cuba, sino que también sirven como testimonios sonoros de su compleja historia, marcada por la colonización, la esclavitud y la lucha por la independencia. En contraposición, México se presenta como un crisol de tradiciones musicales que han florecido a lo largo de su extenso territorio. Manifestaciones como el mariachi, los corridos, la música jarocho y diversos sonos tradicionales son evidencias de la vasta riqueza musical del país. Estos géneros han evolucionado a partir de raíces indígenas y han incorporado influencias europeas y africanas, creando una paleta sonora que encapsula la historia, las creencias y la vitalidad de su pueblo. A pesar de la separación geográfica que los divide por el Golfo de México, Cuba y México mantienen conexiones musicales profundas que se remontan a la época colonial. La fusión de elementos europeos e indígenas en la música mexicana presenta paralelismos con la amalgama de influencias africanas y europeas en la música cubana. La presencia de géneros como el son cubano y el son jarocho en ambos países sugiere, además, un intercambio recíproco que ha perdurado a lo largo de los siglos.

⁷¹ Héctor Vega Rodríguez. (2010). *La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music*, p. 155.

⁷² Fernando Ortiz. *La africanía de la música folklórica de Cuba*, p.8.

Capítulo 2: El son cubano y el son jarocho.

“(...) el color tiene límites: la palabra, labios, la música, cielo. Lo verdadero es lo que no termina y la música esta perpetuamente palpitando en el espacio”

José Martí.

La música siempre ha desempeñado un papel importante en el aprendizaje, pudiendo llegar a influir en costumbres y emociones. En muchas ocasiones la música forma parte de la tradición de un país o de una región. Es así que durante las distintas épocas la música se ha convertido en una verdadera protagonista, pudiendo serlo también los propios intérpretes o sus mismos autores. Es para muchos la forma práctica de expresar sus sentimientos y de enlazarlos con acontecimientos cotidianos experimentando sensaciones de placer o desagrado. Para otros simplemente aparece o desaparece en momentos oportunos, pero cuántos se preguntan la influencia de lo que escuchan en su forma de actuar, cuántos se preguntan la profunda relación que manifiestan tales sonidos con el cambio de su pensamiento. La música se presenta como parte de la propia naturaleza, como una necesidad de expresar lo que se siente y se piensa, lo ha demostrado el hombre a través de la historia y de la búsqueda de la civilización.

La música ha acompañado al hombre desde los albores de su existencia; pero, así como otras manifestaciones artísticas, principalmente la pintura, la arquitectura, la escultura y la poesía llegó a nosotros a través de documentos. Se puede decir que poco ha quedado sobre la referencia de la producción musical de los pueblos antiguos. Por tanto, la música es una de las formas fundamentales de la expresión humana y, como tal, un elemento esencial de la cultura local, regional, nacional e internacional, esta surge a partir de que existe el ser humano y a la vez permite al hombre, a través de ese grado de abstracción humanizarse más y alcanzar niveles cada vez más altos de humanización.⁷³

La música como manifestación artística surge vinculada al proceso de evolución experimentado por el hombre, tanto en lo biológico como en lo psicológico. Aunque existen diferentes teorías sobre el origen de la música, una interpretación materialista la integra a la actividad práctica del ser humano: el trabajo. El hombre imprimió un sello característico a su voz para estimular a los animales que lo acompañaban en las faenas

⁷³ Roberto Yasiel García Dueñas y Ariadna Fernández Rodríguez. *Los complejos del Son y de la Rumba como géneros de la música popular tradicional en la comunidad Centro Histórico de Cienfuegos. Expresiones del Patrimonio Inmaterial. p.1.*

agrícolas en tiempos remotos, o una determinada cadencia rítmica para ayudarse con los rudimentarios instrumentos de labranza. Es así, como dijera Rodríguez y Gómez, que aparecen los llamados cantos de trabajos, que existen y se emplean hasta hoy en todos los países del mundo. Diferentes investigadores y músicos (Alén, 2006; Banderas, 2009; Linares, 1985) han definido el término música, según el compositor Claude Debussy esta es:

(...) un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor” mientras que para la investigadora chilena Daniela Banderas “(...) la música puede considerarse como un sistema complejo y dinámico, inseparable de las percepciones, usos, funciones, valoraciones y significaciones que le otorgan los seres humanos y, por lo tanto, inseparable de los sistemas sociales en los que se inserta.⁷⁴

La música en Cuba se presenta como una compleja síntesis, resultado del diverso y amplio proceso de interacciones culturales que, en el lapso de unos cuatro siglos, lograron caracterizar la cultura musical del país. Fernando Ortiz, etnólogo cubano y reconocido como el cuarto descubridor de Cuba, plantea:

Del retozo de las musas negras con las musas blancas han ido surgiendo danzas amulatas, ricas de expresión, como la habanera, el danzón, la rumba, el son, la conga, el mambo, el chachachá, etc. Y todas ellas han experimentado el mismo fenómeno de metástasis: un tiempo son rechazadas como indecorosas y propias de la gentualla ...Así, con mengua de picardía y aumento de la tolerancia los bailes de la gente <<de escaleras abajo>> van subiendo los peldaños sociales hasta penetrar en los salones.⁷⁵

Dos complejos multiétnicos: el hispano y el africano, se distinguen como fundamentales en la heterogeneidad de elementos que convergen en el territorio caribeño. La música integra esta cultura de síntesis, donde disímiles elementos de transculturación contribuyeron a la formación de un lenguaje artístico propio. Según el investigador Bidot Pérez la música tradicional, tiene connotados ejemplos de las ansias

⁷⁴ Ariadna Fernández Rodríguez. *La música popular tradicional*, p.3

⁷⁵ Fernando Ortiz. *La africanía de la música folklórica de Cuba*.

de libertad del pueblo y de sus sentimientos opuestos a acciones de la política por ejemplo en géneros como el guaguancó, en la guaracha y otros, el músico popular deja constancia con el estado de las cosas reinantes en su medio social. El estudio de la música popular tradicional contribuye a profundizar en los mecanismos psicológicos y sociológicos impulsados al ser humano a conservar su identidad cultural, por el hombre estar estrechamente ligado con su razón de ser. Ella se integra a los pensamientos y acciones del hombre, y le permite exponer sus ideas y sentimientos.⁷⁶

La música cubana ha sido investigada por eminentes especialistas; sin embargo, la mayor parte de los trabajos se refieren a los rasgos culturales observados en el área occidental del país, principalmente en La Habana, como si se comportaran de igual forma en todo el territorio nacional. Además, tienden a ser parciales, puesto que sólo se han estudiado algunas temáticas, entre las que podrían mencionarse la música de antecedente africano, y el son; mientras que otros géneros han sido poco tratados (cantos de trabajo y música carnavalesca, por ejemplo). Los géneros musicales que forman parte de la cultura popular tradicional de Cuba son las agrupaciones de antecedentes hispanos; las agrupaciones vinculadas a cultos religiosos populares (yoruba, bantú, arará, carabalí, vodú haitiano); las agrupaciones de antecedentes caribeños (anglófonos y francófonos); las agrupaciones de congas y comparsas; las agrupaciones de son (son montuno, sucu-sucu, changüí, nengón, melcocha); las agrupaciones de punto (libre, fijo, cruzado, espirituano, parranda y seguidilla); y las agrupaciones de rumba (Columbia, Guaguancó y Yambú).⁷⁷ Por su parte la investigadora Esquenazi (2001) en su libro *Del areito y otros sones* propone un panorama de las manifestaciones musicales tradicionales cubanas, así como un análisis de los géneros de la música popular tradicional: el punto guajiro, el complejo del son, la canción, los coros de clave, el complejo de la rumba y la música carnavalesca.

Para hablar de estos géneros y de las conexiones que pueden tener, es necesario saber su historia, su formación y su trascendencia. La palabra “son” tiene varios significados relevantes. Según la RAE, esta se corresponde a un sonido que afecta agradablemente al oído, especialmente el musical. No obstante, también lo identifica como el nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo

⁷⁶ Ariadna Fernández Rodríguez. *La música popular tradicional desde la perspectiva sociocultural: estudios de los complejos del son y de la rumba*, p.3.

⁷⁷ Véase en Resolución 19/2010. Indicaciones Metodológicas para el funcionamiento del Sistema de Casas de Cultura de 2019.

que se cultivan en varios países de la cuenca del mar Caribe, del Golfo de México y de Guatemala. Aunque con el término de “son” se suele denominar una gran cantidad de manifestaciones musicales diferentes al parecer, costumbre derivada del uso corriente con que este vocablo se ha aplicado indistintamente desde siempre.

2.1 Son cubano. Antecedentes y sus “diversos” orígenes.

"El son es lo más sublime para el alma divertir..."

Septeto Habanero,

La etimología del término *Hijo de Cuba* o *Son cubano* proviene de la palabra española hijo que significa “sonido”. El término *son cubano* se refiere al estilo de música originario de Cuba que se caracteriza por su mezcla de traiciones musicales africanas, españolas e indígenas. El término *Son cubano* significa literalmente *Sonido Cubano*. Destacando el sonido y el ritmo únicos del estilo del son cubano. El término ha pasado a simbolizar no sólo el género musical, sino también el patrimonio cultural de Cuba y su pueblo. Fernando Ortiz aborda lo siguiente como antecedentes de este ritmo:

“Los bailes de la olocracia de los barracones treparon hasta la aristocracia de los palacios. El son y la conga, por ejemplo, nacidos en este mismo siglo XX y aún no ha muchos años considerados como “cosas de negros”, hoy se bailan en los clubs de la más remilgada sociedad habanera, acaso más que en algunas de los “de color”.”⁷⁸

Quizás alguna vez se escuchó a alguien en los barrios de Cuba tararear o cantar el estribillo de *La Má Teodora*, que para algunos constituye el primer son cubano. Hacia el año 1945, el escritor cubano Alejo Carpentier publica el primer tratado sobre la historia de la música cubana. En este libro llamado *La Música de Cuba*, Carpentier menciona ciertos datos que más tarde han sido citados ampliamente por otros autores. Estos se refieren a la existencia en pleno siglo XVI de un pequeño grupo musical radicando en la ciudad de Santiago de Cuba. El grupo estaba compuesto por dos tocadores de pífano, un sevillano tocador de violón y dos negras libres dominicanas oriundas de Santiago de Caballeros, las hermanas Micaela y Teodora Ginés, quienes

⁷⁸ Fernando Ortiz. *Africanía de la música folklórica*, p. 11.

tocaban en fiestas y celebraciones litúrgicas. Después de relatar una serie de hechos relacionados con las alabanzas de las hermanas Ginés, termina afirmando Carpentier, sin mayores explicaciones acerca de su fuente de información, que una de las canciones de Teodora ha llegado hasta nosotros y además que “Se trata de la única composición que pueda darnos una idea de lo que era la música popular cubana en el Siglo XVI: *El famoso Son de la Má Teodora*.”⁷⁹

El complejo del son representa un factor unificador en la identidad cultural cubana, equiparable al papel del idioma español en la cohesión social. En el ámbito musical, el son constituye un género que integra canto y danza, caracterizado por la confluencia de diversas influencias, especialmente aquellas derivadas de la sonoridad de la cuerda pulsada y de los estilos interpretativos que definen su ejecución. El proceso de formación del son responde a un fenómeno de hibridación cultural, donde convergen dos tradiciones fundamentales: la africana y la europea. Según Alejo Carpentier, el son comparte elementos estructurales con el danzón, aunque se diferencian en su función social y evolución histórica; mientras que la contradanza y el danzón fueron adoptados como bailes de salón, el son se consolidó como una expresión netamente popular. Desde su gestación, el son ha incorporado ritmos y prácticas vocales de origen africano, transmitidas a través de los esclavizados llegados a Cuba desde España y otras regiones del Caribe. Este género, cuyo origen se remonta al siglo XVII en las zonas rurales de la isla, se configuró como una expresión vocal-instrumental con una estructura definida, en la que la introducción frecuentemente a cargo del tres cubano da paso al desarrollo de su característica forma musical basada en el diálogo entre solista y coro, enriquecido por la dinámica rítmica de la percusión.

A primera vista despierta gran interés la posibilidad de que estos testimonios hayan sido preservados durante tan largo tiempo para brindarnos valiosísima información sobre cómo pudo haber sonado la música popular en los albores de la nación cubana. Pero esta optimista expectativa se desvanece desafortunadamente ante un análisis más profundo de las fuentes originarias de la mencionada referencia. Aparentemente, Carpentier tomó estos datos sobre las hermanas Ginés y su grupo de un libro publicado en 1893 por el músico Laureano Fuentes Matons, llamado *Las Artes en Santiago de Cuba. Apuntes históricos*. A su vez, Laureano Fuentes se basó en un texto de Hernando de la Parra que data de la segunda mitad del siglo XVI, el cual fue

⁷⁹ Armando Rodríguez Ruidíaz. *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*, p.21.

transcrito por Joaquín José García en su libro de 1845: *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura e industria*. En ese texto, que citamos a continuación, se hace mención a un grupo de músicos que se encontraban activos en la Habana durante esa época:⁸⁰

Los bailes y diversiones en la Habana son graciosos y extravagantes, conservan todavía los primeros, la rudeza y poca cultura de las indígenas, y en l [ilegible] ndas la escasez y ningunos recursos de una población que comienza á levantarse. Hay e [ilegible] illa cuatro músicos que asisten á los actos á que se les l [ilegible] iante un previo convenio. Son estos músicos, Pedro Almanza de Málaga, violín; Jácome Viceira, de Lisboa, clarinete; P de Ochoa, de Sevilla, violín; Micaela Ginez negra horra, de Santiago de los Caballeros, viguelista; los cuales llevan generalmente sus acompañados para rascar el calabazo y tañir las castañuelas. Estos músicos siempre están comprometidos y para [ilegible] arlos á la preferencia es preciso pujarles la paga y además de [ilegible] el es exorbitante, llevarles cabalgadura, darles ración de vino y hacerles á cada uno, también á sus familiares además de lo que comen y beben en la función un plato de cuanto se pone en la mesa, el cual se lo llevan á sus casas, y a este obsequio llaman propina de la función. Estos mismos músicos concurren á las fiestas solemnes de la parroquia que son las de san Cristóbal, san Marcial, Córpus.....".⁸¹

Este texto de Hernando de la Parra es también citado por Antonio Bachiller y Morales en su libro: *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*, donde dice:

Hernando de la Parra refiriéndose a los años corridos desde 1598 a 1562 dice que los bailes de la Habana y sus diversiones eran graciosos y extravagantes y conservaban la rudeza y poca cultura de los indígenas. Al mismo escritor debemos el recuerdo del nombre y clase de los individuos de la única orquesta de esta época... Eran Almanza, natural de Málaga, Viceiro de Lisboa, Ochoa de Sevilla y Micaela Ginez, negra horra de Santo Domingo. Un violín, un clarinete y una vihuela, mimados y pagados para obtener la preferencia de quien los solicitaba.⁸²

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ José Joaquín García. *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria y comercio, etc.*, p. 297.

⁸² *Ídem.*

Teodora Ginés: he aquí el nombre que se menciona anteriormente. Ella era una mujer nacida en Santiago de los Caballeros, y por tanto de nacionalidad dominicana, de quien se afirma, o a quien se le atribuye, como se prefiera, la autoría del *Son de la Ma' Teodora*. De tal forma, Teodora se inserta en la historia de la música cubana, porque más allá de las precisiones acerca de su vida y obra, la tradición le ha dado su beneplácito. De Teodora se conoce que nació en el siglo XVI, pero no se precisa el año. Tocaba la bandola y se estableció en Cuba. Ella y su hermana, la cantante Micaela, eran dos negras libertas dominicanas que más tarde pasaron a residir en Cuba. El interés por desarrollar su vocación musical las llevó a formar parte de la orquesta de la catedral de Santiago de Cuba, con Jacome Viceira, en este caso un portugués ejecutante de clarinete y el violinista malagueño Pedro Almaza.

Por ejemplo, el cubano Laureano Fuentes Matons, en su libro *Las artes en Santiago de Cuba*, de 1893, escribe de Teodora Ginés que “es la primera celebridad musical de la Isla de Cuba”, lo cual no es poco mérito para una tierra donde la música y los músicos son elementos distintivos de la cultura. Fernando Ortiz, el sabio polígrafo cubano, tiene al Son de la Ma' Teodora como *el primero de los sones conocidos*.⁸³



Figura 1. *Son de la Ma Teodora*.

El supuesto origen en el siglo XVI expresado por la existencia del personaje de la Ma Teodora, a la que se le atribuía el son del mismo nombre, dio lugar a un acucioso trabajo del investigador Alberto Muguercia, el cual probó la invalidez de tal argumento. No quiere esto decir que el son de la Ma Teodora sea pura invención, sino que tal

⁸³ Calvo, M. (2022). La Ma Teodora. *Caleidoscopio*

documento musical, aunque antiguo, no se ubica en tan lejana fecha. Recordemos que el siglo XVI es el período inicial del proceso de transculturación y tan temprano resulta poco probable que se halla gestado este son. Aunque no puede ubicarse temporalmente de forma exacta como ocurre con tantos otros exponentes folclóricos transmitidos por tradición oral, es posible se inscriba en el siglo XIX, según testimonios de informantes de edad avanzada. Argeliers León en su libro *Del canto y el tiempo* señalaba que, por su forma, el son parte de la alternancia de copla y estribillo, y ya de estos existen referencias desde el siglo XVIII; y finalmente, Danilo Orozco afirma que pudiera ubicarse el origen efectivo de esta manifestación en el XIX, al influjo de la definición total de la nacionalidad cubana. Debe tomarse en cuenta que solo tras complejos y prolongados procesos de interacción de los componentes culturales inherentes a los grupos multiétnicos hispánico y africano, pudo obtenerse nuevos resultados y para ello fue necesario largos períodos de tiempo. Los movimientos sociales propios de la estructura económica de la isla durante la época colonial, donde el mayor rubro de riquezas se concentraba en la producción agrícola, y las etapas de las guerras por la independencia, hicieron coincidir a blancos y negros.⁸⁴

2.2 Tres cuerdas en medio del son.

Otro camino que puede tomar el origen del son cubano está vinculado a un instrumento que según los expertos está implicado en su nacimiento como género: *el tres cubano*. El origen del tres cubano nunca ha quedado esclarecido del todo. En su diccionario de la música cubana Helio Orovio apunta:

“Tres. Instrumento de cuerda típico de Cuba. Pariente de la guitarra de la que se deriva. Consta de tres cuerdas dobles, de acero, sobre brazo y caja de madera, (...). Se toca con púa de carey. Su uso fundamental es en los grupos de Son y en el punto guajiro. Según testimonios recogidos por Alberto Muguercia en Oriente, zona de su origen, ‘los primitivos eran hechos con cajas de madera de las usadas para envasar el bacalao. El brazo se hacía de una madera más fuerte y las cuerdas de curricán encerado. Nené Manfugás, personaje casi legendario, lo tocaba, sobre 1892, por las calles de Santiago de Cuba, traído de Baracoa’. Y no hay mucho más escrito hasta la fecha, solo conjeturas e ideas dispersas sobre sus antecedentes históricos.”⁸⁵

⁸⁴ Richard Vargas. *El complejo del son*, p. 2.

⁸⁵ Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana*, p. 413.

La relación más directa nos viene de la propia bandurria y su antecesor *el Pan-tur*:

El laúd de los griegos y los romanos corresponde exactamente a aquellos existentes en el Asia occidental y Egipto, de modo que los antiguos pudieron llamarlo alternativamente como instrumento asirio, cappadoccio y egipcio. Poseía un largo cuello sin clavijas, un pequeño cuerpo, trastes y tres cuerdas. Los helenos lo llamaban trichordon, así como por su nombre foráneo, Pandura, el cual parece haber sido derivado del Pantur sumerio, “pequeño arco”.⁸⁶

Otra influencia lejana quizás pero que guarda relación con el tres por sus funciones musicales, la forma del instrumento y hasta el número de cuerdas, lo encontramos al visitar el Museo de Bellas Artes de Logroño, en La Rioja, y que Juan José Rey cita en su libro: “*Auia otra costumbre el pastor que uos digo:/ por uso una citola traya siempre consigo / por referir el suenno, que el mal enemigo /urtar non li podiesse cordero ni cabrito*”.

El interés de esta primitiva mención está en que se puede relacionar directamente con la imagen del instrumento. Pocos años después de que Berceo la escribiera, un anónimo pintor quiso plasmar en un retablo la vida de San Millán, siguiendo paso a paso la narración de aquel, de modo que actualmente podemos ver lo que era una cítola para un relativamente coetáneo.⁸⁷



⁸⁶ Curt Sachs. *The History of musical instruments*, p. 136-137.

⁸⁷ Juan José Rey y Antonio Navarro. *Los instrumentos de púa en España*.

Imagen 1. *Cítola medieval.*

Imagen 2. *Cítola, un instrumento del siglo XVIII.*

El instrumento que se observa en la figura es una cítola, caracterizada por contar con tres órdenes dobles de cuerdas. Otros registros aluden a que poseía cuatro órdenes de cuerdas pero esto dependía de la zona geográfica y el modelo de construcción. Si imaginamos que tuviera un mástil más largo y estuviera equipada con trastes, como ocurrió posteriormente, podríamos considerarla un antecesor peculiar de lo que conocemos como tres. Cabe destacar que este instrumento fue utilizado por los juglares medievales para acompañar la poesía lírica cortesana gallega, alcanzando su mayor auge en el siglo XIII. Sin embargo, a partir del siglo XIV comenzó a perder protagonismo, aunque permaneció vigente en contextos populares, especialmente en tabernas. Actualmente, en la región del Levante español, sobrevive un descendiente folclórico llamado *cítara*, lo que sugiere que un instrumento similar podría haber llegado a América junto con los cordófonos traídos por los conquistadores. Además, era un instrumento que se interpretaba utilizando una púa. Un elemento que conecta aún más la cítola con el tres cubano es una descripción de Fernández de la Cuesta, quien asocia el término "cedra" con lo que parece ser una cítola. Más allá de posibles confusiones organológicas, destaca un detalle importante sobre este instrumento|: “El mástil es largo con un clavijero curvado. Las cuerdas, entre tres y cinco, se tocan con un plectro.” Este dato resalta similitudes en la ejecución y estructura entre la cítola y el tres.⁸⁸

Entre los instrumentos de cuerda que posiblemente arribaron a Cuba tras la conquista, y que eran comunes en España en esa época, se encuentran el laúd de origen árabe, la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes. Según Puerta Zuluaga, hacia el año 1500, estos instrumentos gozaban de una larga tradición en España, siendo utilizados ampliamente hasta mediados del siglo XVI. Federico Cook complementa esta información al señalar que los Reyes Católicos ordenaron a Cristóbal Colón, en 1497, incluir instrumentos musicales en las expediciones para el entretenimiento de los colonos. Entre estos se menciona una guitarra pequeña de cuatro órdenes que, tras diversos cambios, se convirtió en el precursor del cuatro venezolano.⁸⁹

De todos estos instrumentos, el que tuvo mayor influencia en el desarrollo del folclore cubano fue la bandurria, un cordófono pequeño con forma de pera, sonido agudo y un brazo corto. Este instrumento, que evolucionó hasta tener seis órdenes

⁸⁸ Efraín Amador Piñero. *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p. 128.

⁸⁹ Federico Cook. *El cuatro venezolano*, p. 65.

dobles de cuerdas, se utilizaba principalmente para funciones melódicas y rítmicas, sin adaptarse a la ejecución de acordes como la guitarra o el tres. No obstante, la bandurria dejó un legado que, en interacción con otros instrumentos, contribuyó al surgimiento del tres, un instrumento esencial en los géneros musicales cubanos. El tres, que probablemente tuvo su origen en la región oriental de Cuba, especialmente en Guantánamo, se integró plenamente al folclore local. En esta región, la influencia africana prevalecía en los elementos culturales, y la bandurria y el laúd campesino tuvieron poca relevancia. En cambio, el tres se consolidó como un instrumento central en la interpretación de géneros como el Kiribá, el Nengón y el Changüí, que antecedieron al Son. La guitarra, por su parte, también tuvo una presencia limitada en estos estilos.⁹⁰

El Kiribá, una forma de canto y baile originaria de Baracoa, destaca por sus posibles conexiones con la música indígena. Aunque es difícil determinar con certeza la pureza de estas raíces, elementos lingüísticos como los términos de origen *arahuaco* y la estructura musical alternante de solo-coro, similar a los areítos descritos por cronistas, sugieren una mezcla de influencias indígenas y africanas. Sin embargo, las melodías aborígenes originales se han perdido, y solo quedan conjeturas sobre su influencia en este género. La trascendencia del tres en estos géneros refleja un proceso de adaptación y transformación musical en el que las influencias españolas, africanas y locales se amalgamaron. Este instrumento no solo definió el carácter del folclore oriental, sino que también se convirtió en un símbolo de identidad cultural en la música cubana. El análisis de géneros como el Kiribá permite vislumbrar cómo el tres se convirtió en el núcleo de la expresión musical campesina en Cuba, estableciendo las bases para el desarrollo del Son y otros géneros posteriores.⁹¹

Hasta la fecha, no se han encontrado registros documentales, literarios o visuales que mencionen explícitamente al tres antes del siglo XIX. Esto sugiere que, aunque probablemente existía, no era identificado con su nombre actual. Tal fenómeno era común en épocas donde la organología aún no estaba consolidada; por ejemplo, en España se usaba el término *vihuela* para designar distintos instrumentos, del mismo modo que hoy personas no familiarizadas con la música confunden al tres con una guitarra o un laúd. Así, cuando en documentos antiguos se mencionan instrumentos

⁹⁰ Ibidem p. 132.

⁹¹ *Ídem.*

como la guitarra, la bandola o la bandurria, no resulta descabellado imaginar que alguna versión inicial del tres ya existía, emergiendo de manera discreta en los paisajes campesinos, ya fuera en los llanos o en las montañas.

Por último esta la hipótesis de que el tres cubano desciende directamente de la guitarra renacentista de cuatro órdenes. El Archipreste de Hita nos dice al respecto en su *Libro del Buen Amor*: "Allí sale gritando la guitarra morisca / De las voces aguda, de los puntos arisca / El corpudo alaut, que tien' punto a la trisca / La guitarra ladina con estos se aprisca".⁹²

Estos versos forman parte de un extenso poema que narra: "cómo clérigos, laicos, frailes, monjas, damas y juglares salieron a recibir a Don Amor". En esta gran celebración de carácter carnavalesco, se menciona que ambas guitarras sonaban juntas. El último verso señala: "La guitarra ladina (latina) con estos se aprisca", lo que indica que este instrumento se unía al bullicio general, adaptándose al acompañamiento tanto del canto como de la danza. Esto sugiere que la guitarra latina se empleaba de manera versátil, dependiendo del contexto, ya fuera pulsada o rasgueada. Con estas funciones tradicionales, el instrumento llegó a Cuba, donde comenzó a ser adoptado y transformado por los músicos criollos. La principal razón por la que la guitarra renacentista dio origen a diversos cordófonos en América Latina es bastante clara: su diseño se mantuvo inalterado en estas tierras, mientras que en España continuó evolucionando hacia instrumentos con cinco y seis órdenes de cuerdas. Durante todo el periodo colonial, estas guitarras persistieron como parte esencial de la cultura popular, sin cambios significativos en su estructura ni perder relevancia. Los nombres de los instrumentos cambiaron, pero sus características fundamentales permanecieron intactas. Según Puerta Zuluaga (1988:120), "Toda la confusión que ha existido entre los investigadores radica en la identificación".⁹³

Cuando mencionábamos el Kiribá anteriormente, su relación con el tres se ubica entre los siglos XVII o XVIII ya que este proceso de transformación de la guitarra en tres debió culminar por esa época cuando la trata de esclavos está en su auge y ocurre el incremento de la producción agrícola. Pujol comenta que "esta guitarra del siglo XVI, que parece ser la guitarra morisca transformada por influencia de su fondo plano..." (refiriéndose a las ilustraciones de las Cantigas de Alfonso X El Sabio, donde se

⁹² Efraín Amador. *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p. 139.

⁹³ *Ibidem.* p, 140.

observa un músico tocando una “guitarra” vestido al estilo árabe, y otro con atuendo similar al romano). Según esta referencia, Pujol describe dos tipos de guitarras: la primera, de origen morisco, poseía tres órdenes o pares de cuerdas dobles y se ejecutaba de manera más tosca y rítmica; la segunda, con un orden adicional de cuerdas, era interpretada de forma más delicada, pulsando las notas individualmente.⁹⁴

La guitarra morisca, al parecer, se ejecutaba utilizando un plectro y presentaba un fondo abombado, una característica constructiva heredada del laúd. Por otro lado, la guitarra latina, que podía ser tocada tanto con los dedos como con plectro, poseía un fondo plano, una técnica de construcción asociada a los luthieres de la tradición grecorromana. En este contexto, la diferenciación entre la guitarra morisca y la guitarra latina trasciende los aspectos técnicos y constructivos, reflejando también sus funciones sociales y culturales durante el Renacimiento. La guitarra morisca, al ser "latinizada", asumió características adaptadas al entorno europeo, vinculándose a una herencia popular. Mientras que la vihuela era un instrumento reservado para la nobleza y conocido como "la guitarra del músico", la guitarra se consolidaba entre las clases populares, especialmente en celebraciones y festividades, ganando el apelativo de "vihuela del pueblo". Esta dicotomía refuerza el papel de la guitarra como un puente entre las culturas árabe y europea, y como un símbolo de la interacción social y musical de su época.⁹⁵

Algunos estudios sugieren que el tres cubano tuvo su origen en la guitarra, específicamente en la de seis órdenes simples, y que comenzó a consolidarse como instrumento en el siglo XIX, en el contexto de las prácticas musicales asociadas al naciente Son cubano. Sin embargo, al analizar las relaciones del tres con géneros musicales tradicionales como el Kiribá, el Nengón y el Changüí, emerge una historia más profunda y antigua. Durante una investigación de campo realizada en 1985 en Maisí, en el extremo oriental de Cuba, los informantes locales afirmaban con énfasis: “Sin tres no hay Kiribá, porque el tres lo dice clarito”.⁹⁶

Por otro lado, músicos veteranos del Changüí en Guantánamo aseguraban que la guitarra nunca fue parte de estas agrupaciones tradicionales, pues no lograba integrarse al ritmo característico, al que describían como incompatible o “atravesado”. Estas observaciones refuerzan la idea de que el tres ya estaba plenamente establecido en estas

⁹⁴ Emilio Pujol. *Escuela razonada de la guitarra*, p. 154.

⁹⁵ Efraín Amador. *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p 142.

⁹⁶ *Ibidem*, p 147.

prácticas musicales mucho antes de la llegada de la guitarra al Son cubano. En este sentido, resulta poco plausible considerar que el tres surgió como una simple derivación o adaptación de la guitarra dentro de los conjuntos soneros. Más bien, parece que el tres, con su particular afinación y funciones rítmicas y armónicas, tuvo un papel esencial y originario en los géneros precursores del Son, siendo un elemento clave en su gestación. Este enfoque plantea que la evolución del tres no fue únicamente técnica o instrumental, sino que estuvo profundamente ligada a las dinámicas culturales y musicales de las comunidades orientales de Cuba, donde su sonido se convirtió en la columna vertebral de un legado folclórico que trasciende las teorías convencionales sobre su origen.

2.3 La Gestación del son cubano y el tres.

En 1971 el investigador Alberto Muguercia y el investigador Danilo Orozco fijan el origen del son en la zona montañosa de Sierra Maestra, en la provincia de Oriente, en la segunda mitad o fines del siglo pasado. Anteriormente habíamos hablado de Nené Manfugás, el primer tresero del que se tiene noticia. El tres, cuya historia se vincula estrechamente con la región oriental de Cuba, tiene sus primeras referencias documentadas hacia mediados del siglo XIX, particularmente en la provincia de Guantánamo. Según Orozco fue: “un músico bohemio y aventurero descubrió este instrumento en la región de Baracoa, en el extremo oriental de la isla, y lo llevó consigo hacia finales de ese siglo. Allí comenzó a interpretar sones primitivos con un tres de construcción rudimentaria, pero capaz de generar un sonido vibrante y distintivo que resonaba en las comunidades locales”.⁹⁷

Este contexto subraya que el tres no solo era un instrumento, sino también un elemento cultural en constante evolución, moldeado por las prácticas musicales de la región. Durante décadas, este instrumento permaneció como parte integral de un entorno musical que reflejaba las dinámicas sociales y culturales de las comunidades campesinas del oriente cubano. Su carácter rústico no fue impedimento para convertirse en una herramienta esencial en la consolidación de géneros tradicionales, marcando así el inicio de su protagonismo en la música cubana. Si bien el son se estaba gestando desde siglos anteriores, su estructura definitiva y consolidación como género musical solo se concretaron hacia finales del siglo XIX. Este desarrollo no fue un proceso

⁹⁷ Helio Orozco. *Diccionario de la música cubana*, p. 235.

aislado, sino el resultado de una rica convergencia de influencias culturales y sonoras, con un énfasis particular en los instrumentos de cuerda pulsada, que aportaron una sonoridad distintiva y definitoria. Argeliers León argumenta:

El Son es en la música cubana, un género o especie de canto y baile donde concurren influencias que se toman fundamentalmente, de la sonoridad de la cuerda pulsada y de los estilos o maneras de hacer que ello implica (...) Por su forma, el Son parte de la alternancia de copla y estribillo. De ésta hay referencias desde el siglo XVIII. De aquí surgió un tipo de canto que se acompañó de la guitarra y el tres, y que perfiló la parte más grave con la botija o la marímbula⁹⁸.

Dentro del ambiente rural, estos sones acompañados de guitarra y después de tres, y algún instrumento de percusión, fueron estableciendo las características básicas del género, como lo es la forma de diálogo entre solista y coro que le responde, que cabe mencionar que es una de las analogías en cuánto estructura musical que comparte con el son jarocho. Entre la última y primera década del siglo XIX y el siglo XX respectivamente, a raíz de las Guerras de Independencia (1895-1898) los llamados mambises⁹⁹ fueron desplegándose en la invasión de Oriente a Occidente efectuada el 22 de octubre de 1895 por Antonio Maceo.¹⁰⁰ Los soldados orientales fueron llevando consigo sus tradiciones culturales hacia el Occidente del país, a lo largo de estas dos décadas. Pero es finalmente en 1909 cuando el son llega a la Habana, cuando al crearse el Ejército Permanente por el presidente José Miguel Gómez, precisamente uno de sus objetivos fue desenraizar al soldado de su punto de origen, moviendo la tropa a prestar servicio en sitios distantes al de su origen. Otro punto que también sumó a la inserción del son en la capital fue la migración de artistas de origen campesino en búsqueda de mejorías económicas. Por supuesto, este traslado desde Oriente hasta Occidente necesariamente tiene que recorrer la Isla y es por ello que el tres y el son se esparce por todas las provincias donde su manejo se incorpora a las distintas manifestaciones musicales de cada zona rural o urbana. Los braceros que venían a los cortes de caña en

⁹⁸ Argeliers León. *Del canto y del tiempo*, p. 121

⁹⁹ Los mambises cubanos fueron guerrilleros independentistas que participaron en la lucha por la independencia de Cuba en el siglo XIX. El término *mambí* se refiere a los participantes en la insurrección independentista contra España, o a los partidarios de la misma.

¹⁰⁰ Yadira González Otero. *Invasión de Oriente a Occidente: la estrategia militar más osada de la centuria que hoy evoca la historia* en TV Santiago.

Camagüey y Las Villas también pudieron traerlo y eso explica, por ejemplo, su aparición en el Punto Camagüeyano y Espirituano.¹⁰¹ Pero no cabe duda que es en La Habana donde comienza un amplio desarrollo gracias al auge del son. Es en la misma capital que, a finales del siglo XIX, tuvo lugar la convergencia de dos tradiciones rumberas que hasta ese momento se habían desarrollado de manera independiente: la rumba rural y la rumba urbana. Durante este período, los guaracheros y rumberos que habitualmente tocaban el tiple y el güiro, se encontraron con otros músicos que cantaban y bailaban al ritmo del cajón y la clave cubana. Este encuentro propició una fusión de ambos estilos, dando lugar a un nuevo género musical conocido como el son. Para alrededor de 1910, el son ya había integrado el ritmo de clave característico de la rumba habanera, un estilo que había evolucionado en la capital y en la región de Matanzas durante las últimas décadas del siglo XIX.¹⁰²

El traslado del trovador Sindo Garay a La Habana en 1906 marcó el inicio de un movimiento migratorio de otros trovadores hacia la capital, motivados por la creciente posibilidad de grabar con compañías discográficas estadounidenses como *RCA Víctor* y *Columbia Records*. Esta convergencia musical reunió a artistas provenientes de distintas regiones del país con figuras ya establecidas en La Habana, como María Teresa Vera y Rafael Zequeira. Cada trovador llevó consigo su propio repertorio, que no solo incluía canciones y boleros, sino también géneros tradicionales como rumbas, guarachas y rumbitas rurales. Este intercambio artístico y cultural no solo amplió la diversidad musical de la capital, sino que también sentó las bases para el desarrollo y la difusión de estos géneros a nivel nacional e internacional. El trovador Chico Ibáñez decía que compuso su primer "montuno" llamado *Pobre Evaristo* en 1906: "fue una tonada con tres o cuatro palabras que pones en ella, y después, pusimos una frase que se repite, el verdadero montuno para ser cantado por todo el mundo (...) ". Ned Sublette afirma acerca de otro famoso trovador y sonero: "Cuando niño, Miguel Matamoros tocaba danzones y sones en su armónica para entretener a los trabajadores en una fábrica local de cigarros. Decía: " los sones que fueron compuestos en ese momento no eran más que dos o tres palabras que se repetían durante toda la noche..."¹⁰³ Una lista parcial de los trovadores que grabaron rumbas, guarachas y sones en La Habana a principios del siglo XX incluye a Sindo Garay, Manuel Corona, María Teresa Vera, Alberto Villalón, José

¹⁰¹ Efraín Amador. *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p. 151.

¹⁰² David Peñalosa. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and Origins*, p. 83

¹⁰³ Ned Sublette. *Cuba and Its Music*, p 210.

Castillo, Juan Cruz, Juan de la Cruz, Nano León, Román Martínez, así como los dúos de Floro y Zorrilla, Pablito y Luna, Zalazar y Oriche, y también Adolfo Colombo, que no era un trovador sino un solista en el Teatro Alhambra.¹⁰⁴

Es necesario destacar que en este momento se le van integrando a este son primigenio que llegó de Oriente, diversos elementos de otros géneros afrocubanos, como la rumba y la trova. La incorporación de recursos expresivos de estos géneros dio paso al desarrollo en las líricas vocales y lenguaje del son cubano. Por otro lado, también se nota el desarrollo de las percusiones en el son, por los elementos que incorpora los diferentes toques de la rumba. Se considera que la trova y la rumba fueron los géneros potenciadores del son.

Así, aparentemente, va a parar a la Habana un grupo de orientales que cultivaban el son. Se mencionan inclusive nombres, como el de Emiliano Difull, guitarra, y Sergio Danger, tresero. Blanco en su libro, que es el primer empeño de escribir una historia del son cubano, señala en años sucesivos, diversos grupos que en Cuba hacen son y van conformando su instrumentación. Según Blanco, Ricardo Martínez, nacido en Santiago de Cuba formó con Gerardo Martínez el Cuarteto Oriental, en 1916, y según él sus integrantes e instrumentos fueron los siguientes: Guillermo Castillo, botijuela, Gerardo Martínez, voz prima y claves, Ricardo Martínez, tres y director Nery Cabrera, maracas. Según Blanco al que seguimos citando, a los pocos meses de organizado el cuarteto entró a formar parte del mismo el bongosero Joaquín Velazco, aumentando el grupo a cinco, pero le seguían llamando cuarteto.¹⁰⁵

Sin embargo, el investigador norteamericano de origen ecuatoriano, Miguel Avalos, da otra versión. Para Avalos, el grupo comenzó como el *Trío Oriental*, formado por Ricardo Martínez en las claves, Guillermo Castillo en la guitarra y Carlos Godínez en el tres. Según Avalos, el cuarto miembro que se agrega es el bongosero Alfredo Boloña, y graban cuatro números para la Columbia en 1917: este último dato, que no trae Blanco, sí está corroborado como en la discografía. RSD da como composición del cuarteto otra: Gerardo Martínez, Carlos Godínez, Felipe Neri Cabrera, Ricardo Martínez y Guillermo Castillo; lo cual lo convierte en un quinteto.¹⁰⁶ Estos se consideran uno de los primeros cultivadores del son que grabaron canciones para diferentes disqueras de la

¹⁰⁴ Armando Rodríguez Ruidíaz. *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*, p. 43.

¹⁰⁵ Jesús Blanco. *80 años del son y soneros del Caribe*, p. 14.

¹⁰⁶ Programa radial transmitido en New York en 1989 donde el Sr. Avalos habló sobre el origen del son con ejemplos musicales.

época, que a su vez les dio el impulso a otras agrupaciones a insertarse en campos profesionales.

En sus inicios, el son cubano se desarrolló en los sectores más humildes de la sociedad, interpretado frecuentemente por un único cantante acompañado de instrumentos como el tres, la guitarra y las maracas. Sin embargo, este panorama cambió drásticamente con el tiempo. Como señala Odilio Urfé, inicialmente se bailaba en espacios modestos como solares, accesorias y academias populares. Estas prácticas eran rechazadas por las élites burguesas y, en algunos casos, incluso prohibidas por las autoridades, quienes lo consideraban inmoral. Sin embargo, la fuerza cultural del son fue tal que finalmente logró abrirse paso en los salones de La Habana y otras ciudades importantes, mientras que la industria discográfica amplificó su alcance de manera exponencial. La integración del son a géneros establecidos marcó un hito en su consolidación.¹⁰⁷ En 1910, José Urfé incorporó una sección sonera al final de su danzón *El Bombín de Barreto*, señalando un cambio trascendental en la aceptación y evolución del género. Este movimiento evidenció cómo el son trascendió su contexto inicial para influir en la música cubana en general, transformándose en un símbolo de identidad cultural y resistencia social.

El *tumbao cubano* es un patrón rítmico característico de la música cubana, especialmente del son, la salsa, el mambo y otros géneros de la música popular cubana. Se refiere principalmente al patrón de acompañamiento que toca el tres (y en ocasiones otros instrumentos como la guitarra o el piano) en una base rítmica. En su forma más común, el tumbao es un patrón sincopado y repetitivo que se mueve a través de las subdivisiones del compás, creando una sensación de "empuje" o "energía". Este patrón suele incluir una serie de acentos y descansos en lugares estratégicos que generan un movimiento fluido y constante. En el caso del tres, el tumbao generalmente se toca en las cuerdas graves y agudas de forma alternada, acentuando el segundo y cuarto tiempo del compás, lo que le da un toque particular de "cambio" en medio de la pulsación regular.¹⁰⁸

Es necesario resaltar que este elemento llamado tumbao se hará presente con diversas variaciones e influenciará con sus posibilidades implícitas a géneros caribeños como la salsa, el merengue dominicano y la cumbia. Los tumbaos característicos del

¹⁰⁷ Helio Orovio. Diccionario de la música cubana., p. 121.

¹⁰⁸ Eladio Urbina. Historia de la música popular cubana, p. 62.

tres casi siempre giraban sobre la tónica y la dominante de la tonalidad utilizada, y la púa tocaba en forma directa, es decir, hacia abajo:

Son montuno

Ej No.1

5

Son montuno: "EL Camaron"

Ej No2

Nengon

Ej No3

Chagüi: " La rumba esta buena"

Ej No4

Sucu sucu

Ej No5

Voz

Ses tá poni ende mo - da entoda la ca - pi - tal el vai - véndel su - cusu - cusu - cu sucute voyadar

Tres

Figura 2. *Tumbaos en diferentes géneros.*

2.4 El Complejo del son.

Hasta ahora he hablado sobre el surgimiento del son como género y consolidación. Es a partir de 1920, cuando el son comienza a ganar gran popularidad mediante los formatos de sexteto y septeto. *El Septeto Nacional Ignacio Piñeiro* fue uno de las agrupaciones pioneras que le dieron un mayor alcance al son mediante transformaciones estructurales al formato que hasta ese entonces se había implementado. Los tríos de guitarra, tres y maracas se le adicionó el bongó, las claves y el contrabajo. Más adelante Ignacio Piñeiro Martínez, director y fundador del Septeto Nacional añade al grupo una trompeta, la cual termina por darle forma a lo que llamarían en la música cubana: un septeto tradicional. Este formato musical se mantendría hasta nuestros días. Mencioné anteriormente que durante las luchas independentistas muchos cubanos se desplazaron del Oriente del país hacia el centro y el Occidente. Toda esta tradición sonera oriental se incorporó a otras localidades de Cuba.

En la Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud existía una variante del son llamada el *sucu sucu*. Su nombre proviene del sonido que se genera al arrastrar los pies mientras se baila, lo que refleja su conexión con el ritmo y el baile local. Este se desarrolló como un estilo musical en los años posteriores a 1870 como una manifestación local y popular, que hoy se engloba dentro del complejo del son, pues, aunque no es una variante directa del son, es un género relacionado que toma elementos de la música tradicional y otras influencias afro-cubanas muy similares. Eso explica su gran parentesco en cuanto a ciertas estructuras musicales con el son tradicional. No obstante, ambos tuvieron una identidad y evolución separadas.

Rápidamente las exigencias sonoras y la incorporación del pueblo y de nuevos músicos al género y la creación de nuevos instrumentos musicales provocaron la aparición de los sextetos. A diferencia de los sextetos de cuerdas tradicionales que interpretaban música clásica que en la época pululaban en Cuba, estos sextetos criollos estaban conformados por mezcla de músicos populares y de academias. Ocurre una expansión del son en la urbanidad, dentro de salones y cabarets en la Habana gracias a agrupaciones como el *Sexteto Habanero*. La expansión del son cubano tomó un impulso significativo con el surgimiento de la radiodifusión en 1922, coincidiendo con la consolidación de La Habana como un destino atractivo para turistas estadounidenses que buscaban evadir las restricciones de la prohibición del alcohol en Estados Unidos o

Ley Seca¹⁰⁹. En este contexto, la ciudad no solo se convirtió en un centro de entretenimiento vinculado a la mafia, el juego y la prostitución, sino también en un punto de encuentro para influyentes bandas provenientes de Nueva York. Entre 1925 y 1928, el son atravesó una etapa crucial de transformación, dejando atrás su carácter marginal para posicionarse como uno de los géneros musicales más populares y representativos de Cuba. Este proceso no solo reflejó un cambio en las dinámicas culturales de la época, sino que también evidenció la capacidad del son para adaptarse y captar audiencias más amplias, tanto locales como internacionales.¹¹⁰

Un momento decisivo en la legitimación del son cubano ocurrió cuando el presidente Gerardo Machado solicitó públicamente que La Sonora Matancera actuara durante su celebración de cumpleaños. Este gesto simbólico no solo marcó un cambio en la percepción del son, sino que también lo elevó a un estatus de mayor aceptación en la sociedad cubana. Paralelamente, la creciente popularidad del género en escenarios internacionales influyó en su integración dentro de la corriente principal de la música cubana. Durante este periodo, surgieron numerosos sextetos, como Boloña, Agabama, Botón de Rosa y el renombrado Sexteto Occidente liderado por María Teresa Vera, cuyas contribuciones consolidaron el son como un emblema cultural y musical del país. Es en este proceso a partir de la década de 1930 donde comienzan surgir las variantes de son que más adelante se convertirán en géneros musicales por derecho propio, pero se engloban en el complejo del son, por sus orígenes.¹¹¹

El *bolero-son* surgió en las primeras décadas del siglo XX, cuando trovadores y agrupaciones tradicionales comenzaron a incorporar elementos rítmicos del son en el bolero, que ya era un género establecido en Cuba. Esta fusión fue particularmente popularizada por músicos que trabajaban en sextetos y septetos soneros, quienes buscaron ampliar su repertorio y adaptarse a las demandas del público urbano. El bolero-son logró un equilibrio entre la danza y la introspección, haciendo que el género fuera accesible tanto en contextos de baile como en espacios más íntimos. Su éxito radica en su capacidad para unir la pasión rítmica del son con la carga emocional del bolero, convirtiéndolo en una de las expresiones más representativas de la música cubana del siglo XX. Uno de los mejores exponentes de esta variante del son fue el *Trío*

¹⁰⁹ *La prohibición del alcohol en Estados Unidos, también conocida como Ley Seca, fue una medida que estuvo vigente de 1920 a 1933. La Ley Seca fue resultado del movimiento de templanza, que desde principios del siglo XIX promovió restricciones en el consumo de alcohol.*

¹¹⁰ Humberto Sánchez Cordero. *El conocimiento de obras musicales del son cubano*, p. 230.

¹¹¹ *Ídem.*

Matamoros. Este trío legó, en infinidad de grabaciones, un singular panorama de sones, boleros y otros géneros de la música popular, que se difundieron casi a escala planetaria. Agrupación de este tipo que alcanzó tal nivel de popularidad e influencia en los más diversos estratos sociales.

Otra variación del son que surgió por estos años fue la *guaracha-son*. Los orígenes de la guaracha se remontan a España en el siglo XVIII, donde era un baile zapateado que se bailaba por una sola persona en el teatro bufo: Teatro popular que utiliza la imaginaria social para denunciar los abusos. Los personajes principales eran el negrito, el gallego y la mulata. Caracterizada por sus letras humorísticas o críticas, su ritmo rápido y su estilo animado, la guaracha ganó popularidad en ambientes urbanos como parte de las representaciones escénicas y el entretenimiento popular. Los músicos comenzaron a incorporar la energía y el carácter lúdico de la guaracha en el ritmo sincopado del son, creando un estilo híbrido que mantenía la estructura básica del son, pero con un espíritu más desenfadado. Principalmente su distinción es por sus letras humorísticas. Exponentes populares de este subgénero fue Ñico Saquito, el Trio Matamoros, Benito Antonio Fernández Ortiz y en años posteriores Celia Cruz.¹¹²

A finales de la década de 1930, el auge del "son clásico" había comenzado a decaer considerablemente. Los sextetos y septetos, que anteriormente disfrutaban de gran éxito comercial, vieron cómo su popularidad disminuía frente al crecimiento de las bandas de jazz y conjuntos amplificados. Este fenómeno se produjo cuando los mismos géneros musicales que el son había contribuido a popularizar empezaron a sustituirlo como la principal corriente musical en Cuba. Como resultado, los conjuntos dedicados al son original se vieron obligados a disolverse y reorientar su repertorio hacia nuevas formas de música cubana, o bien a regresar a las raíces del son para mantenerse relevantes en el cambiante panorama musical. Es en la década de 1940, donde Arsenio Rodríguez, tresero cubano desarrolla lo que llamamos *son montuno*. Este se considera heredero del son original, y es el género que sienta las bases para el surgimiento de la salsa en los años 1970. Arsenio Rodríguez fue fundamental en la evolución del son montuno, un género que él ayudó a consolidar como un ritmo con una identidad única, separada del son tradicional. La característica distintiva del son montuno reside en la repetición del coro y en la intensidad de su ejecución, elementos que definen su diferencia con el son clásico. Además, la improvisación de los músicos solistas es un

¹¹²(s.fma.). *La guaracha* en EcuRed.

componente esencial del son montuno, donde cada intérprete tiene libertad para crear variaciones dentro de la estructura de la canción, lo que aporta dinamismo y creatividad al estilo. Rodríguez, reconocido por su virtuosismo instrumental, fue clave en el desarrollo de esta forma musical.¹¹³

Con el tiempo, el son montuno adquirió una particularidad que Rodríguez mismo denominó *diablo*, un momento de la pieza donde la música alcanzaba una explosión de energía. Este *diablo* se convierte en una sección particularmente intensa, caracterizada por improvisaciones que permiten a la banda destacarse. Se podría comparar a las improvisaciones colectivas del *dixieland*, en donde la interacción de los músicos genera una mayor complejidad y energía en la interpretación. El son montuno, y en especial el *diablo*, se distingue por su riqueza rítmica y melódica, así como por su capacidad para expresar una gran intensidad emocional. Estos elementos innovadores no solo definieron la música cubana de la época, sino que también influyeron en otros géneros internacionales, como el jazz, al incorporar la improvisación y la complejidad rítmica características del son montuno en nuevas formas musicales.¹¹⁴

A finales de la década de 1940, el son cubano dejó de ser un género musical controversial, incluso entre los sectores más conservadores de Cuba. El proceso de evolución que vivió durante esta década llevó a una transformación que resultó en una disminución de la popularidad del son original. A medida que el género se sofisticó, los conjuntos más pequeños, como los sextetos y septetos, fueron reemplazados por grandes bandas. Estas formaciones de mayor escala adoptaron arreglos más elaborados, pero lograron preservar la esencia del son, a pesar de los cambios en su estructura y estilo. Durante las décadas de 1940 y 1950, el crecimiento del turismo en Cuba y el auge de la música estadounidense, especialmente el jazz, impulsaron la formación de grandes bandas y combos en la isla. Estas agrupaciones contaban con una sección de vientos relativamente pequeña, junto con instrumentos como el piano, contrabajo y percusión cubana, y un vocalista que encabezaba el conjunto. El sonido pulido de estas bandas, combinado con su repertorio de influencias cosmopolitas, cautivó tanto al público cubano como a audiencias internacionales, consolidándose como una de las principales atracciones musicales de la época.

¹¹³ Daniel Motola Pedroso. *Enciclopedia de la música cubana*, p. 268.

¹¹⁴ Radamés Giro. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, p. 94.

Es en este período donde se popularizan géneros como el mambo y el chachachá. El mambo fue desarrollado a partir de la rumba. Surge como una modificación rítmica y orquestal del *Danzón Mambo* o de *Ritmo Nuevo de la Charanga Arcaño y sus Maravillas*, y fue popularizado mundialmente por Pérez Prado con su *Jazz Band Latino* desde México. En la década de 1940, el mambo también alcanzó gran popularidad en Estados Unidos, particularmente en Nueva York. Los músicos latinos que vivían en esa ciudad, como Tito Puente y Machito, comenzaron a tocar mambo en clubes y orquestas, fusionándolo con el jazz y creando una versión más dinámica y energética.¹¹⁵

También el cha-cha-chá tuvo su momento en esta década. El cha-cha-chá es un ritmo cubano surgido como parte de la evolución de del mambo y el danzón. Fue creado por el violinista cubano Enrique Jorrín en 1948, gracias a sus experimentaciones con la forma, la melodía y el ritmo del danzón. Precisamente, el primer nombre con el que bautizó Jorrín sus composiciones fue como *neodanzón*. En su forma original, el cha-cha-chá era una forma más relajada y accesible del mambo, con un paso marcado de tres tiempos rápidos, seguidos por un paso más largo en el cuarto tiempo. Jorrín introdujo esta nueva manera de tocar para adaptarse mejor a las danzas de salón y facilitar la popularización del ritmo. El cha-cha-chá rápidamente se convirtió en un éxito tanto en Cuba como en el resto del mundo, particularmente en Estados Unidos y América Latina. Durante la década de 1950, la música de cha-cha-chá se hizo muy popular en las orquestas latinas, y el baile se convirtió en una de las danzas de salón más famosas de la época.¹¹⁶

Durante la década del 50 el son cubano, vivió un proceso de consolidación y expansión, tanto dentro de Cuba como a nivel internacional a través de todas estas variantes del complejo del son anteriormente mencionadas. Su capacidad de adaptarse a nuevas influencias y de fusionarse con géneros como el mambo y el jazz permitió que el son no solo se mantuviera vigente, sino que sentará las bases para el surgimiento de nuevos géneros como la salsa en las décadas siguientes. Durante esta época, el son cubano pasó de ser una forma musical tradicional a convertirse en un fenómeno global que marcó la música de baile del siglo XX. En la década de 1960, el son cubano experimentó una transición significativa, influenciada por cambios políticos, sociales y

¹¹⁵ Camila Besa et.al. *El mambo*, p. 3.

¹¹⁶ Helio Orovio. *Diccionario de la Música Cubana*. p. 130.

musicales en Cuba y en el resto del mundo. A pesar de las transformaciones en la isla y el impacto de la Revolución Cubana, el son cubano mantuvo su protagonismo y se fusionó con otros estilos musicales, consolidándose aún más como un pilar fundamental de la música latina.

Alejado de las cuestiones técnicas y puramente musicales entró en el debate el compromiso de los músicos con la Revolución y la política, ya que la influencia del realismo socialista soviético fue ganando terreno en todas las manifestaciones artísticas en el transcurso de los años 60. Los compositores lanzaron numerosas obras de contenido ideológico y revolucionario explícito, proliferó la creación de cantatas y de otras composiciones dedicadas a conmemorar acontecimientos de la historia de Cuba y sus héroes, del pasado o del presente, enmarcadas dentro de la retórica de la Revolución. Los vanguardistas encontraron en el público, al que consideraban como un elemento catalizador, la razón de ser de estas letras que consideraban formativas. De esta forma, se puso también énfasis en la necesidad de educar al público masivo. Durante los primeros años de la Revolución, se produjo un movimiento musical que, si bien no estuvo directamente relacionado con el son cubano, se influenció de él. Este movimiento buscaba transmitir mensajes políticos y sociales a través de la música, pero el son continuó siendo un género representativo de la cultura cubana. Con el paso de los años este fue llamado como el *Movimiento Nueva Canción*.¹¹⁷

Durante la década de los 70, el son cubano continuó su evolución y consolidación como una de las formas musicales más importantes de Cuba y del mundo latino. Uno de los principales desarrollos del son cubano en los años 70 fue su influencia directa en la creación de la salsa, un género que se consolidó en Nueva York, pero cuyas raíces se encuentran firmemente en el son cubano y otros géneros afro-latinos. La salsa se asocia a la vida de los hispanos en Nueva York donde varios migrantes de diferentes nacionalidades del Caribe se encuentran y de dicho encuentro surge este género. Es en este período donde surge la agrupación *Juan Formell y Los Van Van*. Formell fue una figura clave en la evolución del son cubano en los 70. Su Junto con su banda fue famoso por fusionar el son tradicional con nuevos ritmos y sonidos. A menudo se les considera pioneros del son moderno, pues agregaron elementos del jazz, la música de salsa y la música popular. *La Orquesta Aragón*, aunque

¹¹⁷ Yurima Blanco. *La música cubana mantuvo su variedad creativa en la década de los 60, tras el triunfo de la Revolución*, p.1.

ya activa desde antes, mantuvo su relevancia en los años 70, interpretando son cubano clásico y también fusionando estilos contemporáneos como el mambo y el jazz. También dentro de esta época grandes figuras del espectáculo formaron parte de la difusión mundial del son cubano. Celia Cruz, Johnny Pacheco, Tito Puente, Willie Colón. Héctor Lavoe y la orquesta Fania All-Stars son algunos nombres que están presentes en toda la evolución del género.¹¹⁸

En la década de 1980, el son cubano continuó evolucionando y adaptándose a los nuevos contextos musicales y políticos de Cuba y del resto del mundo. Esta década estuvo marcada por la perseverancia del son como género musical dentro de Cuba y su nueva proyección internacional, a pesar de las dificultades económicas y políticas que atravesaba la isla tras la Revolución Cubana. Durante los años 80, el son cubano se fusionó con géneros más contemporáneos y experimentó un resurgimiento, al mismo tiempo que se mantenían vivas sus tradiciones. Es también en estos años donde el son cubano experimenta una renovación tanto dentro de Cuba como fuera de ella. Aunque el son seguía siendo muy popular, fue influenciado por una nueva generación de músicos que comenzaron a mezclar los sonidos tradicionales con elementos de géneros más modernos, como el jazz, la salsa y la música popular internacional. Esta fusión comenzó a dar lugar a un estilo que se puede denominar como el nuevo son o son moderno. La *Charanga Habanera*, fundada en 1988 por el director David Calzado, fue clave para revitalizar el son cubano, fusionando los elementos del son con la salsa moderna, la música de los años 80 y otros estilos populares. La *Charanga Habanera* fue importante para la evolución del son cubano hacia los géneros populares internacionales. *Los Muñequitos de Matanzas* también fue una banda que tradicionalmente enfocada en la música de rumba y son, también participó en el proceso de modernización del son cubano, a través de una mayor visibilidad en el ámbito internacional.

En la década de los 90 surge otro género heredero del son cubano: la timba. Esta es un género musical que surgió a finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990 en Cuba, como una evolución y transformación de la salsa y el son cubano, pero con un enfoque más moderno y experimental. Su origen está relacionado con el deseo de los músicos cubanos de fusionar los ritmos tradicionales con las influencias de géneros contemporáneos como el jazz, el funk, el rock, la música electrónica y otros estilos internacionales. Una de las primeras formaciones en marcar el rumbo de la

¹¹⁸Nicolás Ramos Gandía. *Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá*, p. 13.

evolución musical hacia la timba cubana, alrededor de 1988, fue la agrupación conocida como *NG La Banda*, dirigida por José Luis Cortés, apodado *El Tosco*. Este músico, flautista de gran virtuosismo y compositor con un estilo característico, provenía de la influyente banda *Irakere*, y se le reconoce como uno de los pioneros del nuevo sonido que marcaría la década. Bajo su liderazgo, logró reunir a un conjunto de músicos excepcionales, con quienes perseguía la ambiciosa meta de crear una música que fusionara la esencia del trabajo de *Juan Formell* y *Los Van Van* con la calidad y la sofisticación características de un grupo como *Irakere*. Según las palabras de Cortés, su intención era generar una propuesta sonora que, aunque inspirada por el éxito popular de la salsa de la época, estuviera impregnada de la complejidad y riqueza musical propia del jazz y las influencias cubanas más profundas.¹¹⁹

En la década de 1990 ocurrieron eventos interesantes. Un estadounidense llamado Ry Cooder viajó casi clandestinamente a una Cuba que sufría una fuerte crisis económica debido a la desintegración del campo socialista. En 1996, este músico visitó la isla, invitado por un productor británico para un ambicioso proyecto de una sesión de grabación con músicos de Cuba y de Mali. Por problemas de visado impidieron el ingreso de los malienses, y el proyecto se sustituyó por la creación de un ensemble de cubanos que, bajo el nombre de *Afro Cuban All Stars* y encabezados por el director musical Juan de Marcos González, grabarían el álbum *A toda Cuba le gusta*. Ya que estaba, Cooder produjo un segundo disco, que se grabó en seis días con una formación reducida en la que participan algunos de los *Afro-Cuban All Stars* y músicos añadidos, con nombres como Rubén González, Ibrahim Ferrer, Eliádes Ochoa, Omara Portuondo y Compay Segundo. Entre los temas escogidos, se incluyó un viejo danzón de Israel López *Cachao* llamado *Buena Vista Social Club*. Más tarde, cuando hubo que bautizar el segundo de los discos, el título de la canción de *Cachao* pareció de lo más apropiado, puesto que, según Cooder, la grabación había tenido una atmósfera de club, de tomar café con ron a las dos de la tarde. Fue, como se dice, casi de casualidad, con un espíritu que podríamos llamar turístico, como un signo de bonito pero carente de significado. Porque resulta que el verdadero club social Buena Vista era una especie de fraternidad solo para socios, segregada por el color de piel, como la mayoría de las que existían en esa época en el Caribe. Tras la revolución, el Gobierno cubano, procurando una sociedad sin clases y sin discriminaciones raciales, cerró esas sociedades. Muchos de

¹¹⁹ Entrevista personal a Efraín Amador. 15 de diciembre de 2024.

los músicos que tocaban en ellas se quedaron sin trabajo, situación a la que contribuyó el advenimiento de la *Nueva Trova*, con sus letras pletóricas de hálito poético y su paroxística épica revolucionaria, así como el relegamiento del son a manos de la salsa. Así, el *Buena Vista Social Club* pasó de representar la discriminación racial institucionalizada contra los afrocubanos a, primero, el intento estatal de borrar una parte del pasado, el supuesto hacinamiento cultural de sus integrantes, una oda al anticomunismo, la vitalidad de la música creada casi sin recursos y, en definitiva, una historia hollywoodense de superación.¹²⁰

En cualquier caso, este proyecto significó la puesta en la escena mundial del son cubano original, considerándose como la agrupación que marcó el resurgimiento del son cubano como el género más importante e influyente de la música cubana. El son cubano sigue siendo un símbolo de identidad cultural cubana, y la preservación de sus raíces es una prioridad para muchos músicos y grupos dentro de la isla. En Cuba, existen varias iniciativas para mantener viva la tradición del son cubano, incluyendo el trabajo de orquestas tradicionales, cantantes y grupos folclóricos que siguen tocando y grabando música de son con los arreglos clásicos. Aunque el son cubano ha estado presente a lo largo del tiempo, en la actualidad hay un resurgimiento del interés por las formas tradicionales de la música cubana, especialmente entre los músicos más jóvenes. En la nueva ola de música cubana, muchos artistas están rescatando el son cubano y experimentando con sus estructuras y ritmos, pero añadiendo nuevos enfoques e influencias. El son cubano sigue siendo una parte fundamental de la cultura musical cubana, y a pesar de los cambios en la música global, sigue encontrando su lugar en la escena internacional. Aunque los músicos actuales han adaptado el son a los tiempos modernos, su tradición y su autenticidad siguen siendo el núcleo de su atractivo. La innovación, la experimentación y la fusión continúan asegurando la vitalidad del son cubano, que sigue influyendo en géneros como la salsa, la timba, el jazz y la música latina en general.

¹²⁰ Eduardo Hojman. Un accidente llamado Buena Vista Social Club, p.2.

2.5 *El son jarocho*:

El término *son* como mencionaba anteriormente es recurrente en diversas tradiciones musicales de América Latina, y si bien no se puede precisar su origen exacto, se sabe que fue ampliamente utilizado durante la época colonial para referirse a la música popular del pueblo. En México, a la música tradicional del campo se le conocían como sones o *sonetos de la tierra*. Esta denominación era común en distintas regiones, como Yucatán, Jalisco y Veracruz, donde cada zona desarrollaba sus propias variantes musicales. No obstante, en México, debido a la diversidad de sones que existían, se hizo necesario agregar apellidos para diferenciarlos. Así surgieron denominaciones como el son jarocho, son huasteco o el son calentano. En el caso de Cuba, el son adquirió un carácter único y poderoso, llegando a convertirse en un símbolo de la música nacional, sin necesidad de un apellido que lo diferenciara. En México, si bien algunas variantes de sones como el jarocho y el huasteco han permanecido vigentes, otras tradiciones han disminuido en relevancia o han desaparecido. El son jarocho es una tradición lírico-musical originaria del centro-sur del estado de Veracruz (región llamada Sotavento, palabra de origen mariner), así como partes de los colindantes estados de Oaxaca y Tabasco, en México, que en diferentes momentos y circunstancias ha conocido auge y difusión a otras zonas del país. La expresión “son jarocho” designa tanto la tradición en su conjunto, como cada una de las piezas musicales que la conforman. Este ha sido considerado durante largo tiempo como uno de los componentes constitutivos de la herencia cultural nacional.¹²¹

En una entrevista al destacado profesor Rafael Figueroa, catedrático de la Universidad Veracruzana menciona que el son jarocho es un estrato anterior a lo que conocemos hoy como música cubana, con similitudes al punto cubano, otra forma musical rural. Subraya que, aunque la influencia africana ya estaba presente en estas músicas, en el siglo XIX, tras la independencia de Haití, hubo una gran inyección de esclavos africanos en otros países del Caribe, como Cuba y Puerto Rico, lo que provocó un cambio notable en la música de esas regiones. Sin embargo, en México, la influencia africana no se expandió tanto después de la independencia, debido a la abolición de la esclavitud en 1821. Mientras que en las Antillas la música afrocaribeña evolucionaba con las influencias africanas más fuertes debido a las economías de plantación, en México el mestizaje fue más abierto, lo que permitió una integración cultural y étnica

¹²¹ Caterina Camastra. *Son jarocho, un género lírico musical*, p.1.

más fluida. De esta manera, el son jarocho evolucionó con una influencia afrodescendiente, pero también fuertemente marcada por las tradiciones españolas.¹²²

La cultura musical de Veracruz, especialmente el desarrollo del son jarocho, se encuentra profundamente entrelazada con las influencias africanas, caribeñas y españolas que convergieron en la región durante el período colonial y en los siglos posteriores. Durante la colonia, la llegada de esclavos africanos a las Antillas y a la costa de Veracruz dejó una huella profunda en la música y la cultura. Sin embargo, el proceso de mestizaje en México, en comparación con las plantaciones caribeñas, fue más abierto y dinámico, lo que resultó en una fusión de influencias africanas, indígenas y españolas en mayor medida. Se resalta que la abolición de la esclavitud en 1821 en México marcó un punto de inflexión, ya que a partir de ese momento la población negra que se asentó en el país fue absorbida en un proceso de mestizaje más orgánico, generando una cultura mestiza más diversa en comparación con las islas caribeñas, donde el aislamiento y la segregación de los esclavos eran más rígidos.¹²³

En el ámbito musical, las expresiones rurales, como el son jarocho en México o el ya mencionado punto cubano en Cuba, buscaban refugio en las zonas más rurales durante el proceso de industrialización y la expansión del capitalismo en las plantaciones azucareras. Estas formas musicales, originarias del campo, resistieron las influencias más comerciales y urbanas, preservando estructuras campesinas tradicionales. En el caso de Cuba, la música rural se refugió en el centro de la isla, mientras que en México lo hizo en la región de Sotavento, lo que permitió que el son jarocho se desarrollara con una identidad única.

Es crucial señalar que la llegada de cubanos a Veracruz a finales del siglo XIX y principios del siglo XX añadió una nueva capa de sincretismo a la cultura musical local. Veracruz, como puerto principal y punto de entrada desde el Caribe, fue testigo de una constante interacción entre músicos y tradiciones caribeñas, lo que consolidó una cultura rumbera en el puerto. Aunque el son jarocho se mantuvo como una expresión musical predominantemente campesina y regional, la influencia caribeña en el puerto de Veracruz no puede subestimarse. Géneros como el danzón y el bolero, que se originaron

¹²² Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.

¹²³ *Ídem.*

en Cuba, se adaptaron rápidamente al contexto veracruzano, generando un híbrido cultural que enriqueció el panorama musical de la región.¹²⁴

Al igual que otras formas de bailes populares predominantes en el puerto (son cubano, salsa, cumbia, reguetón) al danzón se le considera un baile que viene de fuera. Específicamente, al danzón se le atribuye la nacionalidad cubana. Lo que es de interés aquí es que el danzón es promovido por el ayuntamiento como algo veracruzano. El danzón es, a la vez, local y foráneo. No es ni una música-baile regional, como el folklórico son jarocho de Veracruz; ni nacional, como el mariachi mexicano o el jarabe tapatío. Es muy distinto a éstos y al tango argentino, a la samba brasileña y a la música tropical colombiana (cumbia, porro, vallenato) donde el lugar de origen de la música y la asociación nacional se correlacionan; si bien en los últimos ejemplos esto sucedió después de una marginalización inicial. Aunque 40 años después de haber alcanzado la cima de su popularidad, el danzón fue reconocido legalmente como el “baile nacional de Cuba” en 1960, en la actualidad generalmente ya no se le considera la música nacional de Cuba. No obstante, sigue siendo claramente cubano, a pesar de las transformaciones por las que ha pasado en México. El Danzón es cubano, pero característico del puerto de Veracruz, México.¹²⁵

En el siglo XIX fue testigo de una "segunda inyección" de influencia africana debido a la llegada masiva de esclavos a las Antillas, lo que transformó la música caribeña en su conjunto. Aunque Veracruz ya no recibía esclavos en ese momento, el impacto cultural de esta nueva ola africana se extendió a través del Caribe, afectando indirectamente a las músicas veracruzanas, que formaban parte de un mismo circuito musical compartido con las Antillas. A lo largo del siglo XX, el son jarocho experimentó un proceso de consolidación y expansión que lo llevó de su entorno rural en la región del Sotavento a los escenarios urbanos y a los medios de comunicación masiva. Este proceso estuvo influenciado por diversos factores históricos y sociales, siendo uno de los más significativos la Revolución Mexicana, y la posterior unificación cultural promovida por José Vasconcelos como secretario de educación. Vasconcelos impulsó las misiones culturales, cuyo objetivo era recopilar y difundir las expresiones

¹²⁴ Carlos V. Pérez-Rubio. *El sincretismo ambiental de Veracruz y la Habana*, p. 1.

¹²⁵ Hettie Malcomson. “La configuración racial del danzón: los imaginarios raciales del puerto de Veracruz”, *Lo 'negro' en América Central y el Caribe*, p.1.

artísticas y culturales de cada región de México, promoviendo el conocimiento mutuo entre las diferentes culturas del país.¹²⁶ 33.04

Es en este contexto que el son jarocho empezó a ser conocido más allá de las fronteras de Veracruz. En la década de 1930, el género comenzó a ganar popularidad en la Ciudad de México, donde fue adoptado por la naciente industria del cine y la música. Durante este periodo, conocido como la Primera época de oro del son jarocho, género sufrió transformaciones al ser interpretado por músicos profesionales en escenarios urbanos, como cabarets y centros de entretenimiento. Este proceso, aunque dotó al son jarocho de mayor visibilidad, también implicó la pérdida de algunos elementos tradicionales, como la estructura comunitaria del fandango, la fiesta tradicional campesina en la que el son jarocho era interpretado de manera improvisada y participativa. En la Ciudad de México, la música comenzó a estilizarse, y los músicos profesionales adoptaron técnicas que no eran comunes en el ámbito rural. Aunque el son jarocho logró adaptarse al entorno urbano, esta evolución también provocó un distanciamiento con sus raíces rurales. El fandango, como espacio abierto y horizontal en el que cualquiera podía participar, perdió relevancia en la ciudad, donde la música debía ser presentada como un espectáculo organizado y profesional.¹²⁷

Es en este periodo donde se hace una división del son jarocho en dos vertientes fundamentales: *el son blanco* y *el movimiento jaranero*. En contraste, el son campesino mantuvo sus raíces rurales y comunitarias, aunque estuvo a punto de desaparecer antes de ser rescatado por el movimiento jaranero. El proceso de urbanización y modernización que experimentó México durante el siglo XX tuvo un impacto significativo en las diversas manifestaciones culturales del país. El son blanco emerge como resultado de la migración de músicos jarocho desde las zonas rurales hacia la Ciudad de México, principalmente en las décadas de 1930 y 1940. En este contexto, el son jarocho comenzó a ser interpretado por músicos profesionales que adaptaron el género a las demandas del público urbano y de la industria del entretenimiento. El término *son blanco* no hace referencia únicamente a la vestimenta tradicional de los músicos jarocho, que solían vestir de blanco para sus presentaciones, sino también a una serie de características estilísticas que definieron esta nueva vertiente del género.¹²⁸

¹²⁶ Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.

La primera época de oro del son jarocho urbano se dio entre las décadas de 1930 y 1950, cuando este género fue incorporado a la creciente industria del cine y la radio en la Ciudad de México. La llegada de dos presidentes veracruzanos, Adolfo Ruiz Cortines y Miguel Alemán Valdés, también ayudó a elevar el perfil del son jarocho en el ámbito nacional. Uno de los pioneros de esta etapa fue Andrés Huesca, un músico veracruzano que trasladó el son jarocho al ambiente urbano y lo adaptó a los gustos de la clase media y alta de la Ciudad de México. Huesca, junto a otros músicos como Lino Chávez y Lorenzo Barcelata, fue parte de una generación que llevó el son jarocho a las películas y las estaciones de radio, contribuyendo a su difusión masiva en todo el país.¹²⁹



Imagen 3. *Andrés Huesca con su arpa Medellín*



Imagen 4. *Lino Chávez junto al grupo*

Estos músicos se destacaron no solo por su habilidad técnica, sino también por su capacidad de adaptar el son a los nuevos formatos y medios de comunicación. Una de las principales transformaciones que sufrió el son jarocho en esta etapa fue su formalización como espectáculo. Mientras que en el fandango rural el son era interpretado de manera espontánea y participativa, en la Ciudad de México las presentaciones de son blanco debían ajustarse a los requerimientos de la industria del entretenimiento. Esto incluyó la creación de arreglos musicales más elaborados, la incorporación de nuevas técnicas de interpretación y la estilización de la danza jarocho, que se adaptó a los escenarios formales de los teatros y cabarets. Una de las principales transformaciones que sufrió el son jarocho en esta etapa fue su formalización como

¹²⁹ *Ídem.*

espectáculo. Mientras que en el fandango rural el son era interpretado de manera espontánea y participativa, en la Ciudad de México las presentaciones de son blanco debían ajustarse a los requerimientos de la industria del entretenimiento. Esto incluyó la creación de arreglos musicales más elaborados, la incorporación de nuevas técnicas de interpretación y la estilización de la danza jarocho, que se adaptó a los escenarios y formas de los teatros y cabarets.¹³⁰

Con el auge del cine mexicano en las décadas de 1940 y 1950, el son blanco se consolidó como una expresión musical urbana de gran popularidad. Las películas de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano frecuentemente incluyeron números musicales de son jarocho, contribuyendo a su difusión a nivel nacional e internacional. Durante este período, el son blanco se asoció con una imagen de elegancia y formalidad, en la que los músicos aparecían en escena vestidos de blanco, con sombreros y trajes que reforzaban una estética estilizada y profesional. En este sentido, el son blanco representaba una versión "refinada" del son jarocho, que se alejaba de sus raíces campesinas para adaptarse a los gustos de las clases urbanas y de los escenarios de la gran ciudad. Los músicos que interpretaban son blancos eran, en su mayoría, profesionales que vivían de sus presentaciones en teatros, cabarets y películas, lo que les exigía dominar una técnica musical más precisa y seguir los patrones establecidos por la industria del espectáculo. Una de las canciones más representativas de esta etapa es *La Bamba*, interpretada por el *Conjunto Medellín*, que logró gran éxito tanto en México como en el extranjero. *La Bamba* es un ejemplo claro de cómo el son jarocho fue estilizado y adaptado a las demandas de la industria, perdiendo algunos de sus elementos tradicionales en favor de un formato más comercial y accesible.¹³¹

A partir de la década de 1950, el son jarocho empezó a declinar tanto en su vertiente rural como en su versión urbana. En el campo, las dificultades económicas y la migración de la población rural hacia las ciudades contribuyeron al desvanecimiento de la tradición, mientras que, en las ciudades, la producción musical comenzó a estancarse, repitiéndose sin grandes innovaciones. Esto fue particularmente evidente en las grabaciones de la época, en las que los músicos urbanos copiaban los estilos de las primeras agrupaciones exitosas, como el *Conjunto Medellín*, sin aportar nuevas propuestas creativas. Aunque seguía siendo popular en la Ciudad de México, muchos

¹³⁰ Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.

¹³¹ Juan Pablo S. Escobar. *La época de oro del cine mexicana: la colonización de un imaginario social*.

de los músicos que interpretaban esta vertiente del son blanco comenzaron a repetir los mismos patrones y arreglos que habían sido exitosos en décadas anteriores. Esto llevó a una cierta estandarización del género, en la que las nuevas generaciones de músicos copiaban los estilos técnicos de los pioneros. Sin embargo, a finales de la década de 1960, el son jarocho rural experimentó un renacimiento gracias al trabajo de académicos y musicólogos que, con grabadoras portátiles, viajaron a las comunidades campesinas para registrar las interpretaciones tradicionales que aún sobrevivían. Estos registros impulsaron el surgimiento del movimiento jaranero, un fenómeno juvenil que recuperó el son jarocho campesino y lo revitalizó con nuevos elementos creativos. Aunque el movimiento se presentó inicialmente como una defensa del son tradicional, con el tiempo los jóvenes músicos comenzaron a innovar, fusionando el género con otras corrientes musicales como el jazz, el reggae y el son cubano.¹³²

A pesar del declive en términos de creatividad e innovación, el son blanco dejó una profunda huella en la historia del son jarocho y de la música popular mexicana. Su influencia en la industria del espectáculo y su capacidad para llevar el son jarocho a un público masivo fueron fundamentales para la supervivencia y difusión del género a nivel nacional e internacional. El son blanco, aunque distanciado de sus raíces campesinas, contribuyó a la profesionalización del son jarocho y a su consolidación como una expresión cultural reconocida y valorada en todo México. Su historia es un ejemplo de cómo los procesos de urbanización y modernización pueden transformar las tradiciones populares, adaptándolas a nuevos contextos y audiencias, pero también plantea importantes preguntas sobre la relación entre la autenticidad cultural y la comercialización en la música popular. En contraste con el declive del son blanco, a finales de la década del 1960 y principios de los años 70, surgió un movimiento de recuperación del son jarocho campesino, conocido como el Movimiento Jaranero. Este movimiento fue impulsado por académicos y jóvenes interesados en rescatar las formas tradicionales del son jarocho que aún sobrevivían en las comunidades rurales del Sotavento. Utilizando grabaciones de campo y estudios etnográficos, los musicólogos y músicos lograron preservar y revitalizar las prácticas tradicionales de fandango y del son campesino.

¹³² *Ídem.*

2.6 El Resurgimiento del son jarocho: Mono Blanco y otros grupos de recuperación.

El proceso de revitalización del son jarocho que no es fue otro que el movimiento jaranero comenzó a cobrar fuerza en los 70, cuando varios jóvenes, tanto de origen rural como urbano, comenzaron a interesarse por recuperar los estilos y formas tradicionales del son jarocho que se estaban perdiendo. El grupo *Mono Blanco*, liderado por Gilberto Gutiérrez, es uno de los más emblemáticos de este movimiento. *Mono Blanco* fue pionero en la búsqueda de los sones originales en las comunidades rurales de Veracruz, aprendiendo directamente de los soneros mayores que todavía recordaban las viejas formas de interpretar y tocar esta música.

Con la colaboración de Arcadio Hidalgo, un jaranero y versador experimentado que poco después se integraría al grupo, los músicos de *Mono Blanco* se desplazaron hacia las comunidades donde aún se celebraban fandangos, como Saltabarranca, Tlacotalpan o Minatitlán (Sevilla, 2017). Su principal objetivo era aprender el son jarocho de los ancianos campesinos, un son que, en su época, era incluso menospreciado por no asemejarse a la versión rápida y sofisticada que sonaba en la radio y en los discos de vinilo. Pronto se darían cuenta de que, para garantizar la continuidad de la tradición del fandango, era necesario formar nuevas generaciones que la mantuvieran viva.¹³³



¹³³ Melba Ali Velázquez Mabarak Sondedrgger. *El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico*, p. 13.

Imagen 5. *Grupo Mono Blanco*.

En su esfuerzo por revitalizar el son jarocho, los integrantes del grupo *Mono Blanco* asumieron un rol crucial como promotores culturales, facilitando la creación de redes entre la organización de fandangos, otros eventos relacionados con el son jarocho y diversas instituciones locales y estatales (Ávila, 2008). Un hito clave en este proceso fue la creación, en 1987, del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), cuyo Departamento de Música Tradicional, dirigido por Gilberto Gutiérrez, hizo del son jarocho uno de los pilares fundamentales de su política cultural. El resurgimiento de los fandangos en las plazas públicas permitió que los soneros de generaciones anteriores, provenientes de diferentes comunidades, compartieran su conocimiento con los jóvenes que se acercaban con el interés de involucrarse en la música y la fiesta.¹³⁴

En la década de 1990, Gutiérrez, junto con su grupo *Mono Blanco*, presentó a la Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública (precursora de Conaculta) un ambicioso proyecto titulado Promoción y Difusión del Son Jarocho a partir del Fandango. Esta iniciativa contemplaba la realización de fandangos en el marco de las festividades patronales de varios municipios. Sin embargo, desde el principio, los miembros de *Mono Blanco* percibieron una importante carencia: los jóvenes que asistían a los fandangos, aunque motivados y dispuestos a participar, carecían del conocimiento necesario sobre la dinámica de la fiesta. Para subsanar esta deficiencia, se implementaron talleres dirigidos inicialmente al zapateado y, posteriormente, a otros elementos esenciales del fandango, con la colaboración de las familias Vega y Utrera (Gutiérrez, 2009). Estos talleres resultaron ser fundamentales para estrechar la conexión entre las generaciones más antiguas y las más jóvenes, al tiempo que favorecieron la preservación y revitalización de la tradición del fandango como el eje central del son jarocho. Los talleres no solo proporcionaron las habilidades técnicas necesarias, como la fabricación de instrumentos y el dominio de la estructura y temática de los sones, sino que también ofrecieron el espacio adecuado para que los jóvenes pudieran cantar, improvisar, afinar y tocar instrumentos clave como la jarana y el requinto, asegurando así la continuidad de esta tradición cultural.¹³⁵

¹³⁴ *Ídem*.

¹³⁵ Melba Ali Velázquez Mabarak Sondedrgger. *El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico*, p. 14.

Muchos de estos grupos vieron el proceso de recuperación del son como un verdadero rescate, ya que para entonces muchas de las tradiciones musicales y formas de interpretación se estaban desvaneciendo. Estos grupos comenzaron a recorrer pueblos, buscando a los viejos soneros, aquellos músicos que todavía conservaban en su memoria las formas antiguas del son. A menudo, estos encuentros eran momentos emotivos, en los que los soneros mayores sacaban sus viejos instrumentos guardados con gran ilusión al ver que alguien joven se interesaba en mantener viva su tradición. Este proceso de recuperación no solo implicó la recopilación de canciones, sino también la adopción de las formas de interpretación tradicionales, los estilos rítmicos y armónicos característicos de cada región del Sotavento, así como el contexto cultural y comunitario del son. Cada grupo que participó en esta recuperación trajo consigo sus propias influencias regionales, y en muchos casos, aportó una visión nueva del son jarocho.

En el Sotavento, el son jarocho no es un género monolítico; más bien, existen diferentes estilos y formas que varían de acuerdo con la región. Existen tres grupos que representan algunas de las principales zonas del Sotavento: *Mono Blanco*, que surge en Tlacotalpan; el grupo *Siquisirí*, también originario de Tlacotalpan, pero con una interpretación más rápida y dinámica del son; y los *Cultivadores del Son*, provenientes de los Tuxtlas, una región montañosa con gran presencia indígena, cuyo estilo es más pausado y lírico. Cada uno de estos grupos reflejaba las características específicas de su región, tanto en el ritmo como en el enfoque lírico. *Los Cultivadores del Son*, por ejemplo, tenían un estilo más lento, debido a la influencia de la cultura indígena de la zona montañosa de los Tuxtlas. Su son era más pausado y reflexivo, en comparación con el grupo *Siquisirí*, cuyo estilo era más rápido y ligado al entorno geográfico de las planicies cercanas al río Papaloapan. Al sur, grupos como Mono Blanco se vieron influidos por las tradiciones afrocaribeñas que, históricamente, dejaron una huella rítmica más marcada en sus interpretaciones.¹³⁶

¹³⁶ Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.



Imagen 6. *Cultivadores del Son*



Imagen 7. *Cultivadores del Son.*

En un principio, cada uno de estos grupos se dedicó a la recuperación fiel del son jarocho de sus respectivas regiones. Sin embargo, con el tiempo, comenzaron a desarrollar estilos propios, personalizando sus interpretaciones de acuerdo con sus vivencias, influencias y visiones del género. De esta forma, se dio lugar a una segunda etapa de creatividad en la que los grupos ya no solo recuperaban la tradición, sino que también experimentaban con ella, desarrollando formas de tocar únicas que los diferenciaban entre sí. Con el paso del tiempo, la recuperación del son jarocho tradicional dio lugar a un segundo momento creativo en el que los músicos comenzaron a desarrollar estilos personales que, aunque basados en las formas antiguas, introducían innovaciones. Los grupos de esta segunda etapa, como *Chuchumbé* y *Los Cojolites*, comenzaron a ser seguidos por otros músicos que buscaban imitar su estilo particular, en lugar de seguir las tradiciones regionales de sus pueblos. Así, el son jarocho, aunque continuaba enraizado en su tradición, comenzó a diversificarse en estilos más individualizados.

Este proceso de personalización llevó a la creación de escuelas o corrientes dentro del son jarocho, donde cada grupo o músico tenía seguidores que buscaban replicar su estilo. Este fenómeno marcó un cambio importante en la evolución del son jarocho: de ser un género estrictamente ligado a las tradiciones regionales y comunitarias, pasó a convertirse en una plataforma de expresión individual y creativa, en la que los músicos podían explorar nuevas formas y técnicas sin desvincularse por completo de sus raíces. Un aspecto que se mantuvo central en el son jarocho, incluso en esta etapa de evolución, fue la improvisación, tanto lírica como musical. La capacidad del sonero para improvisar versos y adaptarlos al contexto de la presentación o de la

audiencia seguía siendo una parte esencial del género. A nivel musical, el requinto, la jarana y otros instrumentos también permitían un alto grado de improvisación, lo que hacía que cada interpretación fuera única.¹³⁷

Un aspecto esencial del son jarocho al igual que el son cubano es la improvisación, tanto a nivel musical como lírico. Los soneros deben ser capaces de crear versos sobre la marcha, a menudo improvisando en función del contexto o la interacción con el público. Esta habilidad para improvisar es comparable a la tradición del sonero cubano, donde, después de que se canta la parte principal del son, se da paso a la improvisación. Sin embargo, uno de los problemas que surgieron con el son blanco, menciona Rafael Figueroa, es que este estilo de interpretación más formal comenzó a perder la improvisación, ya que los músicos tendían a repetir lo que habían aprendido de los discos, en lugar de crear versos nuevos en cada interpretación. Afortunadamente, en la actualidad, el son jarocho ha recuperado este elemento de la improvisación, que es fundamental tanto para la tradición como para la innovación dentro del género. Son todas estas características de espontaneidad lo que le ha dado a lo largo de la historia musical de estos géneros un lugar en la cultura popular y regional, pues destaca mucho la exigencia técnica que requieren para interpretarlos correctamente.

2.6 El fandango como espacio de interacción y transmisión musical.

Durante todo el capítulo hemos mencionado varias veces el término *fandango*. Este posee múltiples acepciones que varían según la región en el que se enuncia; incluso su etimología es resbaladiza. El término no encuentra definición clara de sus orígenes autorales, espaciales y temporales, y se ha generado polémica entre los investigadores que intentan arrojar luces sobre su génesis. Para Antonio García de León, la palabra deriva de *kimbundu fanda*, que significa fiesta o convite, al que se le agregó el sufijo hispano-ango, de tono despectivo. Esta probable raíz en lengua angolana se explica a la luz del comercio de esclavos africanos con dirección al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII, realizado preponderantemente con hombres y mujeres capturados en el África bantú.¹³⁸

Existen muchas hipótesis respecto al origen del fandango como género bailable y musical. José Núñez señala que el fandango “fue traído a América por los españoles,

¹³⁷ *Ídem.*

¹³⁸ Nicolás NGOU-MVE.). *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*.

más bien por los andaluces que tanto lo usaban antiguamente” Por otro lado, Magnus Pereira afirma que:

... considerar os fandangos como expresión cultural ibérica o un engaño. Os estudiosos da cultura popular europeia localizam a origem dos fandangos na América Latina, inclusive daquela modalidade que se tornou uma tradição espanhola” (Pereira, apud Ferrero, 2006: 317).² Otro historiador que concuerda con esta idea es Peter Burke, quien registró que “o fandango veio da América para a Espanha por volta de 1700.”¹³⁹

Si el fandango surgió por primera vez –como estos investigadores apuntan– en las colonias americanas, habría emergido como resultado de la llegada de los colonizadores iberos, herederos a su vez de mestizajes culturales árabes, andaluzas, napolitanas, canarias y portuguesas, y en el crisol del nuevo continente se habría mezclado con elementos de las culturas indígena y africana, dando origen a variantes de fandangos que evolucionaron a través de sus propios procesos en los países latinoamericanos, desde la implantación de las colonias, la formación de los estados nación y sus respectivas influencias culturales. Los instrumentos, las danzas, el estilo de tocar y las músicas que surgirían a partir de las mezclas de estas variables se volvieron bastante populares en las colonias americanas y, probablemente durante el siglo XVIII, habrían de exportarse de vuelta a tierras ibéricas, generando, a su vez, las variantes de fandango que existen actualmente en España y en Portugal.¹⁴⁰

En México, el término fandango alude a una fiesta con música y baile zapateado realizada alrededor de una tarima cuya práctica es producto del mestizaje hispánico, indígena y africano, y que hunde sus raíces en la época colonial. Esta definición no solo comprende el aspecto musical y dancístico, sino también una manifestación que engloba identidades, memorias sociales, el ingenio de un pueblo y una cosmovisión codificada en los versos, la danza, los códigos de conducta y la colectividad.¹⁴¹

“Aunque en México existe una gran tradición fandanguera, con diversas expresiones como el fandango veracruzano, el istmeño, el de artesa, el de Tixtla, el de la Sierra Norte de Puebla, el huapango huasteco y la *phandánguita p’urhépecha*, entre

¹³⁹ Cintia Ferrero. A viola no fandango de Iguape e Cananéia, Enciclopédia *Caiçara*, p. 317.

¹⁴⁰ Melba Ali Velázquez Mabarak Sonderegger. *El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico*, p. 7.

¹⁴¹ *Ídem*.

muchos otros, se trata de un fenómeno que, con ciertas características, se realiza en diversas partes del mundo”. Así lo señaló Jessica Gottfried al impartir la conferencia Fandangos del mundo, en la cual apuntó que, si bien se pensaba que era un baile de origen español o árabe, en realidad se trata de un fenómeno caribeño, surgido a raíz del mestizaje, entre las influencias africanas y la cultura popular de El Caribe.¹⁴²

El fandango, entendido como un universo socioespacial y festivo, se erige como una de las expresiones culturales más emblemáticas de México, integrando elementos artísticos, sociales y geográficos que reflejan la riqueza y diversidad de las tradiciones mexicanas. Este fenómeno cultural no solo constituye un espacio para la representación de los distintos sonos, como el jarocho, el huasteco o el arribeño, sino que además actúa como un eje articulador de identidad comunitaria y territorial. Este trasciende el ámbito de lo meramente musical o dancístico para consolidarse como un espacio de interacción comunitaria y cultural. Este universo festivo representa una práctica viva que combina aspectos líricos, coreográficos y musicales, configurándose como un lugar donde confluyen tradición y creatividad. Desde un enfoque socioespacial, el fandango funciona como un escenario que articula las relaciones sociales, refuerza los lazos comunitarios y fomenta la transmisión generacional de saberes. En el caso particular del fandango jarocho, su estructura se centra en el zapateado, una forma rítmica de danza ejecutada sobre una tarima de madera.

Tradicionalmente el fandango ha tenido una vinculación intrínseca con el territorio. Tradicionalmente, esta práctica se desarrolló en el estado de Veracruz, abarcando regiones como la Cuenca del Papaloapan, Los Tuxtlas, Coatzacoalcos y Minatitlán. Sin embargo, su influencia no se ha limitado exclusivamente a estas áreas. Investigaciones recientes destacan cómo los límites territoriales originales han sido desbordados, alcanzando regiones como Oaxaca, Tabasco, la Ciudad de México e incluso diversos países, particularmente Estados Unidos. Este fenómeno de expansión geográfica responde a procesos históricos, como la migración laboral, y contemporáneos, como la globalización cultural. Los migrantes veracruzanos llevaron consigo la tradición del fandango, utilizándola como un medio para preservar y compartir su identidad cultural en contextos foráneos. En ciudades como Los Ángeles, el fandango se ha convertido en un espacio de convergencia cultural, donde las

¹⁴² Véase en Secretaría de Cultura. *El fandango nació en el Caribe, a raíz del mestizaje.*

comunidades celebran sus raíces al tiempo que reconfiguran la tradición en nuevos escenarios.¹⁴³

Los fandangos jarochos suelen variar según las particularidades de cada microrregión. Si bien las diferencias de estilo responden a cuestiones de uso y costumbre en cada localidad, también son resultado de las preferencias de cada grupo de fandangueros. Las afinaciones de los instrumentos, la velocidad del rasgueo y el modo de zapatear son tan solo algunas de las características estilísticas que pueden diferir. Aún más: debido a que la improvisación de versada es uno de los elementos característicos de este género festivo-musical, un fandango nunca resulta igual a otro. A pesar de las variaciones, es posible identificar ciertos elementos constantes que definen al fandango. Como se mencionó anteriormente, se trata de una celebración festiva, usualmente acompañada de abundante comida y bebida, a la que asisten personas de todas las edades: niños, jóvenes, adultos mayores, hombres y mujeres, tanto principiantes como músicos experimentados. Los asistentes se agrupan alrededor de una tarima de madera elevada, donde se ejecuta el zapateado, una danza que actúa como elemento percusivo.¹⁴⁴

Entre los instrumentos típicos del son jarocho destacan la jarana, un instrumento de cuerdas encargado de marcar la armonía con rasgueos característicos, siendo el más representativo del género; el requinto, un cordófono que lidera la introducción del son, estableciendo el tono, el ritmo y la velocidad; la leona, un instrumento de registro grave; la quijada, que consiste en la mandíbula seca de un equino, la cual se hace vibrar mediante golpes rítmicos o se raspa con un palo para generar sonidos al resonar los dientes; el arpa, el pandero y el violín.¹⁴⁵ Menos habituales, pero también presentes en ciertas ocasiones, están el marimbol, una caja de resonancia con lengüetas metálicas que emite tonos graves, y el cajón peruano, que cumple un rol rítmico en la percusión. Estos instrumentos complementan la riqueza sonora y la diversidad que caracteriza al son jarocho.¹⁴⁶

Dentro de todo este movimiento es la jarana jarocho es uno de los instrumentos que le da esa sonoridad particular al género. La jarana jarocho tiene sus raíces en los

¹⁴³ Melba Ali Velázquez Mabarak Sonderegger. *El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico*, p. 8.

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ *Ibidem* p. 34.

¹⁴⁶ Entrevista personal a Rafael Figueroa. 8 de octubre de 2024.

instrumentos traídos por los colonizadores españoles durante el siglo XVI particularmente en la familia de las guitarras barrocas que fueron difundidas en toda América. Instrumentos como la vihuela, el laúd y el guitarrón sirvieron como base para la evolución de varias formas de guitarras regionales en México. La jarana es resultado de este proceso de mestizaje, adaptándose a las condiciones sociales, culturales y materiales de la región de Veracruz. En el contexto del México colonial, la jarana emergió como parte de la música popular practicada por comunidades mestizas y afrodescendientes. Este instrumento se convirtió en pieza clave en las celebraciones locales, especialmente en el fandango, un evento comunitario donde la música, la danza y la poesía se unían en una experiencia colectiva.¹⁴⁷

Según García de León (2006), los fandangos que podrían ser considerados como auténticamente jarocho comenzaron a surgir hacia mediados del siglo XVIII, en un periodo en el que las regiones del país empezaban a consolidarse. Sin embargo, fue un siglo más tarde, durante la construcción del México independiente, cuando estos eventos adquirieron un carácter que reflejaba un incipiente nacionalismo. Durante esta etapa, los fandangos se convirtieron en una expresión de identidad propia, enfatizando lo mestizo o criollo como respuesta frente al rechazo de influencias extranjeras, particularmente las españolas. En palabras de Pérez Montfort (1994: 82), “la música que se interpretaba en esas festividades de principios del siglo XIX [...] funcionó como un argumento sólido para definir *lo mexicano*. De este modo, los fandangos, con su combinación de música y danza, comenzaron a consolidarse como un símbolo identitario de diversas regiones, y eventualmente, del país entero.¹⁴⁸ Al observar las fuentes de la época colonial, especialmente los textos censorios del Santo Oficio, se puede notar que los fandangos alcanzaron su auge en la Nueva España durante el siglo XVIII y continuaron siendo relevantes en el México independiente del siglo XIX. En lo que respecta al fandango jarocho, este vivió su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX, impulsado por la bonanza económica que experimentaron las tierras bajas del Sotavento veracruzano, especialmente en las áreas cercanas al río Papaloapan, un eje clave del comercio fluvial.

No obstante, el siglo XX marcó un declive tanto económico como cultural para este escenario jarocho. Las tradicionales festividades comenzaron a desvanecerse en

¹⁴⁷ Rafael F. Hernández. *El son jarocho: Raíces y Transformaciones*, p. 24.

¹⁴⁸ Ricardo P. Montfort. *La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la revolución)*, p. 43.

medio de las transformaciones sociales y económicas de la época. El golpe más significativo llegó con el estallido de la Revolución mexicana en 1910, un movimiento que buscaba derrocar la dictadura de Porfirio Díaz. En el ámbito local, esto se tradujo en frecuentes levantamientos campesinos en Veracruz y en una ruptura de las formas de vida tradicionales de las comunidades jarocho. Si bien la práctica del fandango en las zonas rurales disminuyó durante la Revolución, el impulso nacionalista del México posrevolucionario brindó valiosas oportunidades para la revalorización de las culturas populares, entre las cuales se incluyó el son jarocho. Entre 1917 y 1940, el Estado mexicano emprendió un proyecto para crear, rescatar o redefinir símbolos que representaran la identidad nacional, incorporando elementos culturales, históricos, políticos y sociales con el fin de construir una narrativa unificada del territorio y fomentar la cohesión social. Sin embargo, las culturas populares debieron adaptarse a las demandas del momento.¹⁴⁹

Como mencionaba, el son jarocho ganó popularidad, especialmente en la Ciudad de México, y comenzó a difundirse a través de nuevos medios como el cine, la radio y la televisión. En contraste, el fandango perdió fuerza en el ámbito rural. La tradicional tarima fue gradualmente reemplazada por escenarios más formales, y el son jarocho comenzó a desvincularse de su contexto festivo. Esta transición del ámbito rural al urbano favoreció la profesionalización del son jarocho y la formación de grupos de músicos provenientes del interior de Veracruz, que se trasladaron a las ciudades en busca de trabajo o por motivos educativos (Figueroa, 2007). Estos músicos se vieron en la necesidad de adaptar la estructura libre del son jarocho a formas musicales más ajustadas a los gustos del nuevo público urbano. Con la popularidad de artistas como Lino Chávez o Andrés Huesca, el repertorio de sones se restringió a aquellos más conocidos, y el carácter improvisatorio típico del género fue reemplazado por versos fijos que podían ser ensayados y ejecutados como canciones con letra definida. Esto permitió un mayor virtuosismo y una mayor velocidad en la interpretación, lo que hizo al género más atractivo para su difusión a través de la radio.¹⁵⁰

El fandango, como manifestación cultural y artística, es un testimonio vibrante de la riqueza y complejidad del mestizaje latinoamericano. En su forma más representativa, como el fandango jarocho, fusiona la música, la danza y la poesía en una

¹⁴⁹ *Ibidem* p. 46.

¹⁵⁰ Rafael F. Hernández. *Son jarocho. Guía histórico-musical*, p. 88.

experiencia colectiva que no solo refleja las tradiciones de las comunidades rurales de Veracruz y otras regiones de México, sino que también constituye un espacio de resistencia cultural. Este evento festivo, profundamente arraigado en el sentido de comunidad y pertenencia, se configura como un acto de afirmación identitaria que ha trascendido generaciones, adaptándose a los cambios sociales y culturales a lo largo del tiempo. El fandango no solo es un ritual que enlaza el pasado con el presente, sino que también ha demostrado una notable capacidad de renovación frente a los desafíos impuestos por la modernidad y la urbanización. La revitalización de este género a partir del siglo XX, en particular a través de movimientos como el de *Mono Blanco* y el apoyo institucional del Instituto Veracruzano de Cultura, subraya el papel esencial del fandango en la preservación y difusión del son jarocho como un símbolo vivo de la cultura veracruzana y mexicana en general.

A lo largo de su historia, el fandango ha sido testigo de la transformación de la música tradicional hacia formas más urbanas y globalizadas, sin perder su esencia como espacio de improvisación, interacción y creatividad. La enseñanza intergeneracional y los talleres de formación en el zapateado y la fabricación de instrumentos, como la jarana y el requinto, han sido clave para garantizar la continuidad de esta tradición, permitiendo que nuevas generaciones asuman la responsabilidad de mantener vivas sus raíces y, al mismo tiempo, reinterpretarlas a través de nuevos lenguajes musicales. El fandango es mucho más que un evento festivo; es un motor de identidad y un vehículo de transmisión cultural que, al integrar la música, la danza y la comunidad, se reafirma como un fenómeno social profundamente relevante. Su resiliencia ante los cambios históricos y su capacidad para adaptarse a los nuevos contextos demuestran su valor como una de las expresiones más significativas de la tradición cultural mexicana, cuyo estudio y práctica contribuyen a la conservación de un patrimonio intangible esencial para la comprensión de la diversidad cultural de América Latina.

2.7 Preservación y retos del son jarocho:

El son jarocho ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de su historia, considerando que, aunque algunos cambios puedan parecer desacertados, el son jarocho sigue encontrando caminos para mantenerse vigente. Destaca, por ejemplo, la inclusión del cajón peruano en la interpretación del son, una innovación que, aunque inicialmente fuera cuestionada, ha logrado integrarse de manera exitosa. Asimismo, señala cómo algunos jóvenes han logrado darles un nuevo aire a instrumentos tradicionales como el

marimbol, demostrando que la creatividad y la innovación también forman parte del proceso de revitalización del género. Aunque algunos intentos de renovación no siempre prosperan o son retomados por la comunidad, lo más importante es que la esencia del fandango sigue viva. Para él, lo que realmente muestra la salud del son jarocho es el interés creciente de los jóvenes por practicarlo no como una obligación cultural, sino por gusto, disfrutando de la música y la danza en encuentros informales en casas particulares, lejos de los festivales y actividades institucionalizadas. Este fenómeno, que también se ha expandido a ciudades como Ciudad de México y Tijuana, es una señal positiva para el futuro del género, pues evidencia que la música y el fandango son vivencias que se disfrutan y que conectan a las personas de manera espontánea.

En cuanto al impacto entre los jóvenes veracruzanos, aunque el movimiento no es masivo, ha ganado terreno, especialmente en comunidades del sur del estado. La tendencia hacia la organización de fandangos en espacios privados, en lugar de limitarlos a eventos organizados, refleja un cambio significativo en la forma en que la música se experimenta y se transmite. La conferencia Renovación y revalorización del son jarocho, celebrada durante el Coloquio Veracruzano de Otoño 2014, reunió a destacados músicos y cultores del son jarocho para debatir sobre los cambios y desafíos que enfrenta este género en la actualidad. Organizada por el historiador Enrique Florescano Mayet, con el apoyo de la Universidad y la Secretaría de Educación de Veracruz, la mesa de diálogo moderada por Andrés Barahona abordó las preguntas fundamentales sobre los cambios en el repertorio y la dotación instrumental del son jarocho, así como los desafíos que enfrenta la conservación de su legado musical frente a la necesidad de renovación.

Andrés Moreno Nájera, músico tradicional y recopilador de la música de Los Tuxtlas, enfatizó la diferencia crucial entre la forma en que se vive el son jarocho en las comunidades rurales y en las zonas urbanas. En las comunidades indígenas y afrodescendientes del sur de Veracruz, el son jarocho sigue siendo un elemento central en la vida social y cultural. Según Moreno, en estas regiones el son forma parte de una práctica comunitaria vital, ya que se toca en diversas celebraciones y rituales, como velorios, bodas y fiestas patronales. La música no solo es una forma de entretenimiento, sino una forma de conectar a las personas con su identidad y su entorno. Esta conexión se ha mantenido viva en la región, a pesar de los cambios sociales y tecnológicos. Por otro lado, en el contexto urbano, el son jarocho ha experimentado una transformación

significativa en su manera de ejecutarse. La influencia de la modernidad, los nuevos medios de comunicación y la globalización han introducido cambios en el repertorio y en la ejecución del son, que ya no se realiza con la misma pausada cadencia del "son abajeño" característico de las comunidades rurales. La adaptación a nuevas formas de interpretación es un tema central en la mesa de diálogo, y tanto Moreno como otros ponentes destacaron la importancia de mantener intacta la esencia de los sones más tradicionales, evitando alteraciones que puedan desvirtuar la función social y cultural que el son jarocho cumple en las comunidades.¹⁵¹

Uno de los aspectos más preocupantes, es la estandarización de las afinaciones de los instrumentos del son jarocho. Tradicionalmente, en las comunidades veracruzanas existían diversas formas de afinar los instrumentos, lo que otorgaba a la música una riqueza y un matiz únicos. Sin embargo, en la actualidad, la afinación de los instrumentos, especialmente la jarana, ha sido unificada, lo que ha provocado una pérdida de la diversidad tonal que caracterizaba al género. Moreno Nájera lamentó que, al acudir a un fandango, ahora solo se escuche una misma afinación, eliminando las variaciones locales que enriquecían el sonido. Ramón Gutiérrez, músico tradicional y miembro del grupo Son de Madera, comentó que, a pesar de los retos, el son jarocho goza de un auge notable, especialmente entre los jóvenes. Sin embargo, también advirtió que la popularidad del género no debe llevar a una simplificación excesiva. El desafío radica en cómo los músicos pueden mantenerse fieles a las raíces del son jarocho mientras integran nuevas ideas y sonidos. Para Gutiérrez, la clave está en la creación de un diálogo entre la tradición y la innovación, de manera que el son jarocho continúe siendo una forma de expresión viva, relevante y auténtica para las nuevas generaciones.¹⁵²

Es notable destacar que existe cierta tensión en cuanto al delicado balance entre preservar la tradición del son jarocho y adaptarlo a los cambios sociales y culturales del presente. Aunque el género vive una etapa de expansión y de gran popularidad, los músicos y cultores reconocen la importancia de evitar su estandarización y de mantener su riqueza y diversidad. El son jarocho, en tanto que práctica comunitaria y expresión cultural, sigue siendo un símbolo de identidad y resistencia, cuya renovación debe ser vista como una oportunidad para enriquecerlo sin perder de vista sus raíces. Este debate

¹⁵¹ Universidad Veracruzana. *Son jarocho, entre el purismo y la vanguardia*.

¹⁵² *Ídem*.

pone de manifiesto la vitalidad y los desafíos del son jarocho, y subraya la necesidad de una reflexión constante sobre cómo conservar y renovar el patrimonio musical veracruzano en un mundo globalizado.

Capítulo 3. Analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho.

Este capítulo explora las similitudes y diferencias estéticas entre el son cubano y el son jarocho centrándose en los orígenes y las influencias compartidas que los definieron. Como mencioné anteriormente en el Capítulo 1, Alex Mesoudi propone que la cultura se transmite y evoluciona de manera similar a la biología, donde las ideas y prácticas pasan de una generación a otra, adaptándose y variando en respuesta a su contexto. Esta perspectiva se aplica al estudio de la música y, específicamente, a la evolución del son cubano y el son jarocho. En muchos estudios relacionados con todo el proceso de colonización se mencionan las diferentes influencias africanas, españolas e indígenas que enmarcaron el nacimiento de muchos géneros musicales latinoamericanos actuales, pero me enfocaré principalmente en cómo estas influencias incidieron en los géneros musicales estudiados. Estas culturas antecesoras le dieron un carácter único al son cubano y el son jarocho. El tema central de este acápite es resaltar los nexos culturales que vinculan el son cubano y el son jarocho; pues resulta interesante que muchos de los patrones polirítmicos que se dan en algunas culturas africanas, como la yoruba y la bantú que fueron traídas en los siglos XVII, XVIII y XIX, están presentes en el son cubano y el son jarocho; muchas de las cuales se han convertido en sello distintivo de dichos géneros musicales. También explorar cómo la influencia española formó parte de la creación del son cubano y el son jarocho a través de los instrumentos de cuerda como en sus estructuras rítmicas y melódicas.

Para la obtención de la información se aplicaron tres técnicas: la encuesta, la entrevista y el análisis de documentos. Mediante la encuesta se obtuvieron una gran cantidad de datos referentes a las influencias y analogías que vinculan el son cubano y el son jarocho. La entrevista brindó datos sólidos debido a que la selección de los entrevistados estaba determinada por su relación con el ámbito cultural en Veracruz, representando muchos de ellos a músicos intérpretes del son jarocho.

El análisis de documentos significó otra técnica especialmente útil en la búsqueda de antecedentes históricos relacionados con las analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho, que eventualmente convergen a lo largo de toda su historia. En cuanto a la muestra seleccionada, se tuvieron en cuenta 10 músicos del son jarocho residentes en el municipio José Cardel y Catemaco.

Las influencias culturales de los géneros musicales estudiados pueden considerarse las analogías primarias, la base de donde surgen y florecen tanto sus similitudes estéticas como sus diferencias estructurales. La síncopa, la polirritmia, el llamado y respuesta, la importancia de la improvisación, el uso de instrumentos de percusión, los ritmos de bailes y los elementos melódicos y armónicos son recursos musicales que están presentes en el son cubano y son jarocho. Para darle explicación a la interrogante del por qué la utilización de recursos musicales iguales en estos sones, siendo hoy géneros únicos por derecho propio; me enfoco en el concepto de *evolución cultural* de Alex Mesoudi, y formando parte de este concepto matriz la *transculturación* y el *sincretismo cultural* de Fernando Ortiz. Como se mencionaba en el Capítulo 1, según Alex Mesoudi la *transmisión cultural* se refiere al proceso a través del cual las ideas, prácticas y tradiciones son difundidas de una cultura a otra. Este concepto implica que la cultura no es estática, sino que evoluciona y se transforma mediante el aprendizaje, la imitación y la adaptación de nuevas realidades. Este argumento permite afirmar que las diferentes poblaciones africanas, españolas e indígenas para garantizar su supervivencia debieron acogerse a los cambios que se gestaban continuamente a niveles sociales, geográficos y políticos. Particularmente el período de colonización en América fue agresivo con grandes consecuencias para estas poblaciones en particular. Los grupos africanos e indígenas dominados fueron forzados a asimilar elementos de la cultura que los sometió, pero solo aquellos que responden a sus intereses o que pueden interpretarse como actos de resistencia. También esto se relaciona con la convergencia de culturas que se da en este período lo que causó el surgimiento de manifestaciones híbridas. N. Canclini explica que el sincretismo cultural no solo implicaba la adopción de elementos de una cultura dominante, sino que también permite que las culturas subalternas conserven y redefinan su identidad en un nuevo entorno. Todo esto formó parte de manera activa en la construcción de la identidad de las poblaciones que influyeron en la creación del son cubano y el son jarocho. Dentro del proceso de gestación de estos géneros musicales se dan de manera conjunta la creación de nuevos instrumentos musicales, bailes y formas interpretativas que se nutrían de las mismas fuentes culturales.

3.1 Similitudes: Influencia Africana, la cultura de adaptarse o perecer.

La llegada de Hernán Cortés a México en 1519 marcó un hito importante no solo en la historia de la conquista, sino también en la configuración sociodemográfica del Nuevo Mundo. En las primeras expediciones, los afrodescendientes jugaron un papel significativo, participando activamente en las campañas militares que facilitaban la conquista. La inclusión de soldados afrodescendientes en estas expediciones es un reflejo de la diversidad étnica presente en las primeras interacciones entre los españoles y las civilizaciones mesoamericanas. Sin embargo, a medida que se establecieron las estructuras de colonización, la situación de los afrodescendientes cambió dramáticamente. A partir de la conquista, la llegada de esclavos africanos se convirtió en una respuesta a la grave disminución de la población indígena debido a las enfermedades traídas por los europeos y a la violencia de la guerra. Las Leyes Nuevas de 1542, que prohibieron la esclavitud de los nativos americanos, junto con la condena papal a la esclavitud, impulsaron a los colonizadores a recurrir a la importación de africanos, quienes, en su mayoría, provenían de regiones como Ghana, Gabón, Costa de Marfil, Senegal, Gambia, Nigeria, el Congo y Angola.

Un aspecto crucial para la comprensión de esta investigación radica en la correlación entre la zona atlántica delineada por Collier y las áreas geográficas que fueron escenario de la trata de esclavos. Esta coincidencia sugiere que la herencia musical africana presente en América se origina en una región caracterizada por una notable diversidad de tradiciones musicales, cuyos elementos comunes permiten considerarla como una unidad dentro del vasto espectro de culturas musicales africanas. Según la perspectiva del musicólogo Kwabena Nketia, al analizar las zonas musicales en África, se puede postular que, salvo algunas tradiciones específicas —como las de los bosquimanos y pigmeos, así como aquellas asociadas a grupos en fronteras geográficas como los pueblos del Sáhara o a tradiciones con historias singulares, como la iglesia etíope—, las culturas musicales africanas pueden ser agrupadas en conglomerados amplios que evidencian una mayor afinidad entre ellas que con tradiciones externas. Este enfoque se manifiesta en la cohesión rítmica y melódica común de estas tradiciones.¹⁵³

¹⁵³ Rolando P. Fernández. El sistema rítmico africano; su sincretismo con el sistema rítmico hispánico. La música afromestiza, p. 59.

En consonancia con esta postura, el musicólogo afronorteamericano Joseph Howard sostiene que "(...) casi todos los esclavos africanos en el hemisferio occidental provienen de una franja geográfica musicalmente homogénea que se extiende a lo largo de la costa occidental de África, desde Sierra Leona hasta Angola". Esta reflexión subraya la conexión entre la música africana y su dispersión en las Américas, sugiriendo que la base rítmica y melódica de la herencia musical africana ha jugado un papel fundamental en la configuración de las expresiones culturales que emergieron en el nuevo entorno. El análisis de estas interacciones culturales resalta la importancia de la zona atlántica no solo como un escenario de intercambio humano, sino también como un crisol de tradiciones musicales que han perdurado y evolucionado a través del tiempo. Así, se establece un contexto donde la música africana, enriquecida por su diversidad y adaptabilidad, continúa resonando en las manifestaciones contemporáneas de la identidad cultural en América.¹⁵⁴

A lo largo del estado de Veracruz la esclavitud ha tenido una presencia notable, manifestándose de manera particular en el sur, especialmente en lugares como el puerto de Veracruz y sus alrededores. Sin embargo, su influencia se extendió también hacia la región de Jalapa y regiones aledañas, así como hasta la Huasteca. A pesar de esta difusión geográfica, las formas de esclavización variaron notablemente entre diferentes localidades. Es importante señalar que, en ciertos contextos, la esclavitud continuó vigente hasta finales del siglo XIX, destacándose en los enclaves azucareros del sur de Veracruz, particularmente en las cercanías de Córdoba y Orizaba, donde se documenta la venta de esclavos hasta 1810. En esta zona, el modelo de plantación esclavista se consolidó junto a un aparato represivo altamente efectivo, lo que propició la aparición de rebeliones y movimientos insurreccionales, como es el caso de los célebres cimarrones liderados por Yanga (1580-1609) y otros levantamientos en 1735. Fuera de estas excepciones, se observa que, desde finales del siglo XVII, el sistema de plantación basado en la esclavitud se torna minoritario en el estado, pues la recuperación demográfica de las poblaciones indígenas y los cambios en la estructura económica ya no justificaban la dependencia de trabajo esclavo. Así, la mayor parte de la población negra o de ascendencia africana comenzó a integrarse como ciudadanos libres en la sociedad. En los registros de fines del siglo XVIII, se identificaba a esta población bajo diversas denominaciones como: *negros libres*, *mulatos*, *pardos* y en ocasiones *chinos*,

¹⁵⁴ *Ídem.*

lo que refleja su presencia en una variada gama de roles, ocupaciones y estatus sociales.¹⁵⁵

La población africana en Veracruz tiene múltiples raíces que van más allá del período colonial. Recordemos, por ejemplo, la llegada de esclavos africanos en los siglos XIX y XX de lugares diferentes, sin relación directa con la esclavitud en México: cubanos, jamaicanos, haitianos. Muchos llegaron con oficios diversos, algunas personas como refugiados, otras en busca de mejoras económicas, pero sin vínculos directos con el estigma de la esclavitud. En particular, los migrantes cubanos del último cuarto del siglo XIX, que huyeron de guerras en la isla, se establecieron aquí aprovechando un ambiente económico propicio en México, especialmente en Veracruz, tanto en el puerto como en otras localidades del Sotavento. Tan bien recibida fue esta migración que, incluso hoy, frente al racismo que enfrentan los campesinos negros y dado el relativo "prestigio" que los cubanos disfrutaban en Veracruz, muchos *morocho*s del Sotavento prefieren identificarse con un trasfondo *cubano* más que con los ganaderos y arrieros sotaventinos herederos de la época colonial. Además de la llegada forzada de personas provenientes de África durante el periodo colonial, otros grupos arribaron a México en los siglos XIX y XX. Por ejemplo, personas originarias de Santo Domingo y Haití arribaron a Yucatán a principios del siglo XIX, *masco*gos a Coahuila en el mismo siglo y trabajadores caribeños al comenzar el siglo XX. Asimismo, personas africanas y afrodescendientes han llegado de diversos países de África, el Caribe, Centro y Sudamérica desde finales del siglo XX hasta la actualidad.¹⁵⁶ La llegada de los yorubas a Veracruz, en particular, se relaciona con el auge de la producción azucarera en el siglo XIX. Las plantaciones de caña de azúcar que necesitaban mano de obra intensiva encontraron en los yorubas no solo trabajadores, sino también individuos con conocimientos agrícolas, cuya experiencia podía ser aprovechada en la producción de cultivos. Así el papel de los yorubas en la economía veracruzana tuvo un impacto duradero en la estructura económica y social de la región.

La esclavitud en Cuba devino en un proceso no homogéneo que se fue incrementando con el paso del tiempo debido a rejuegos económicos y políticos; y al amparo de un comercio de esclavos que no le era proporcional. Pues la esclavitud en Cuba se extendió y floreció ya cuando el comercio de esclavos comenzaba legalmente a

¹⁵⁵ Odile Hoffman. *De "negros" y "afros" en Veracruz*, p. 130.

¹⁵⁶ *Ibidem* p. 132.

declinar. Se estima que entre 1521 y hasta la década de 1870 llegaron a Cuba 1 300 000 esclavos africanos¹⁵⁷ y se considera que sólo hasta la primera mitad del siglo XVIII la presencia yoruba comenzó a ser un *etnos* importante dentro de la amalgama de la población cubana. Antes de este momento sólo representaban el 5.08% del total de esclavos según los archivos parroquiales de La Habana. Con la Toma de La Habana por los ingleses en 1762 se presume que sea la mayor entrada yoruba hasta ese momento, pues eran extraídos de la factoría inglesa situada en la bahía de Benín; la mayoría eran *ibo*, pero aún los yorubas eran una minoría sustancial. El incremento de los yorubas hasta 1800 fue discreto y fraccionado. Hasta la fecha la proporción mayor fue la carabalí con un 39.3%, luego los *congós* con un 31%, seguido por los mandingas con un 10.01% y en cuarto lugar los yorubas con un 5.3% del total general.¹⁵⁸

En el período de 1790 a 1817, entraron a la Isla alrededor, de 250 000 esclavos, y ya hacia los finales de la década de 1830 entraban no menos de 60 000 esclavos anuales. Es durante esta década que la población yoruba aumenta y aún más en la década de 1840; luego en la siguiente comienza a descender. La Habana tuvo una concentración mayor de esclavos yorubas en el período de 1839-1877, los yorubas representaron el 24.84% de todos los esclavos reportados. En la década de 1850-1860 los yorubas representaron el 34.52%¹⁵⁹ de los esclavos de La Habana. Esto indica la creciente introducción yoruba en la capital y sus alrededores. Los yorubas fueron de los esclavos africanos los de mayor influencia dentro de la identidad cultural de Cuba, debido a su mayor desarrollo sociocultural. Es por ello que su cultura tiene mayor persistencia, pues contribuyeron en la formación de la identidad cubana; y, además, completaron espacios culturales de otros grupos africanos de menor desarrollo sociocultural.¹⁶⁰

El concepto de homogeneidad en la música africana se ha consolidado en el campo de la etnomusicología, enfatizando las características compartidas que emergen entre diversas tradiciones musicales del continente. En este contexto, el estudio de ciertas familias étnicas ubicadas en la Costa de Guinea, parte de la denominada zona musical atlántica, revela patrones rítmicos y melódicos que presentan notables

¹⁵⁷ Rafael L. Valdés. *Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumís en Cuba*. En *Anales del Caribe*.

¹⁵⁸ Annette del Rey Roa. *Un análisis de la cultura yoruba desde la sociología de la religión*, p.7.

¹⁵⁹ Rafael L. Valdés. *Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumís en Cuba*. En *Anales del Caribe*.

¹⁶⁰ *Ídem*.

similitudes. Según el análisis realizado por Jones: “Los pueblos *ewé*, que pertenecen a la familia lingüística *kwa*, están relacionados con los *yoruba*, los *twi* y los *akán*, entre otros grupos. Desde esta perspectiva, se puede argumentar que, al separar características musicales provenientes de influencias árabes, la esencia de la música africana de estos pueblos es principalmente unificada y distintiva”.¹⁶¹ Además del ámbito de la Costa de Guinea, el área bantú, también parte de la zona atlántica, presenta características musicales análogas que llevan a la conclusión de que "(...) una porción considerable de África Occidental constituye un todo indivisible junto con el África bantú"¹⁶² (Jones, 1959). Esta visión se refuerza al observar las dinámicas rítmicas complejas que emergen en las regiones boscosas, tales como el Golfo de Guinea y la Cuenca del Congo, donde se manifiestan las sutilezas del ritmo africano.

La investigación sobre la música latinoamericana ha puesto de manifiesto la influencia de diversas tradiciones rítmicas, especialmente en el contexto argentino, donde Wilkes intentó implementar conceptos de la rítmica clásica. Este estudio reveló la existencia de patrones rítmicos como el *antispasto*, el *moloso* y el *coriambo*, todos ellos vinculados a la tradición musical africana. En particular, el *antispasto*, que sigue la secuencia rítmica corchea-negra-negra-corchea, se erige como un rasgo característico de los aportes que los esclavos africanos realizaron a la música de Argentina y de otros países latinoamericanos, incluyendo a México.¹⁶³

En la isla de Cuba, Carpentier también identificó el *coriambo* (negra-corchea-corchea-negra) como un ritmo distintivo que permea los géneros de guajiras, criollas y claves; un patrón que, a su vez, se encuentra en ciertas contradanzas. Asimismo, el autor menciona ritmos como los troqueos (negra-corchea) y yambos (corchea-negra), observados en el *Son de la Ma-Teodora*. En el contexto de la música africana, uno de los ritmos predominantes es el *yámbico*, común en la música *ibibio* de la región sureste de Nigeria (Akpabot, 1975). Además, el término "*docmio*", aplicado en la rítmica griega y asociado con el equivalente del cinquillo cubano (semicorchea-dos corcheas-semicorchea-corchea), permite realizar conexiones con ritmos cubanos, este último también denominado *tresillo* (Brandel, 1972). Investigaciones recientes realizadas por Stoian Dyudjev han analizado los ritmos de la música popular búlgara y han aplicado

¹⁶¹ Arthur M. Jones. *Studies in African Music*, p 200.

¹⁶² *Ídem*.

¹⁶³ Rolando P. Fernández. *El sistema rítmico africano; su sincretismo con el sistema rítmico hispánico. La música afroestilizada*, p. 62.

un detallado estudio de la rítmica griega, encontrando similitudes focalizadas en sus esquemas métricos aditivos.¹⁶⁴

En el contexto de la música africana, se identifican dos categorías principales de ritmo: el *ritmo libre* y el *ritmo en tempo estricto*. La característica distintiva del ritmo libre es la ausencia de una pulsación regular, lo que da lugar a cantos amétricos. En estos, los acentos rítmicos dependen directamente de la estructura melódica y de los énfasis textuales. Este enfoque se observa en diversas sociedades africanas, donde se utilizan ritmos libres en endechas, himnos de alabanza, canciones de jactancia y en ciertos tipos de cantos históricos y religiosos. Por otro lado, el ritmo en tempo estricto, se fundamenta en una pulsación regular. Este tipo de ritmo actúa como un principio organizador en la música, el cual puede manifestarse a través de recursos como el palmoteo o mediante el uso de instrumentos idiófonos. En el contexto de la danza, el ritmo desempeña una función crucial, convirtiéndose en la manifestación del virtuosismo rítmico que caracteriza a la músicaailable africana.¹⁶⁵

Todas las facetas rítmicas en la música africana, sean estas vocales o instrumentales, se construyen sobre los principios rítmicos intrínsecos a la danza. El ritmo vocal está intrínsecamente ligado a la cadencia del texto y a sus estructuras silábicas. Simultáneamente, los ritmos instrumentales pueden replicar estos patrones de canto (ritmos silábicos), actuar como base para las líneas melódicas en instrumentos melódicos, o manifestarse a través de figuras rítmicas que se pueden combinar en un conjunto de percusión o presentarse como *ostinatos* (ritmos abstractos). Es relevante destacar que los ritmos vocales y los instrumentales, incluyendo aquellos de naturaleza abstracta, no operan como entidades independientes. La disposición irregular de los acentos y los ritmos aditivos presentes en la música instrumental africana se derivan, en esencia, del tratamiento rítmico que se observa en la música vocal. Este vínculo pone de relieve la interconexión entre las distintas dimensiones rítmicas y melódicas de la música africana, resaltando la complejidad de su estructura rítmica como un todo cohesionado.¹⁶⁶

Estas reflexiones nos permiten afirmar que el componente africano está muy presente en el son cubano y el son jarocho; estos patrones rítmicos mencionados son muy usuales en ambos géneros y la danza que los acompaña es un reflejo del entramado

¹⁶⁴ *Ídem.*

¹⁶⁵ *Ibidem* p, 61.

¹⁶⁶ *Ídem.*

sociocultural en el cual el componente africano se vio inmerso al combinarse con otras formas expresivas provenientes del componente español e indígena.

3.1.2 Yorubas: nexo entre el son jarocho y el son cubano.

Demostrando una relación con la música en este período existe una etnia en particular que en el período colonial llegó en gran medida a México y Cuba. La llegada de los yorubas a México fue parte de este complejo entramado de tráfico humano y desplazamiento que definió a la región del Atlántico. Los yorubas, como otros grupos africanos, se convirtieron en sujetos de un sistema que los desposeyó de su autonomía cultural, empujándolos a un entorno donde se les percibía a través de una lente discriminatoria que los deshumanizaba. Es esta misma esclavitud atlántica, que se desarrolló entre los siglos XV y XIX, fue impulsada por una economía global emergente, profundamente arraigada en la producción de mercancías como la caña de azúcar, el tabaco, el café y el cacao.

Según Elio Masferrer Ran; Doctor en Antropología de las religiones: “Llegan al continente como parte de la trata de esclavos, y si bien, vienen personas de África, las creencias yorubas tuvieron más predominancia, porque podían estructurar una alternativa religiosa que amalgama diversas creencias”.¹⁶⁷

Los yorubas son conocidos por su tradición musical y sus ritmos que incluyen toques de tambor *batá* y *dundun*, y patrones polirítmicos y sincopados con fines religiosos. Los yorubas consideraban religión como un vehículo mediante el que el cielo y la tierra podían relacionar. Según ellos, cada acción terrenal debía ser previamente aceptada por el cielo. Como muchas otras culturas, también los yorubas reconocían un ser supremo, un creador, que se llamaba *Olodumaré*. También existían dioses intermedios que eran llamados *Orichas*. Los ritmos y cantos son utilizados en rituales y celebraciones para invocar a los últimos. Durante todo el período colonial, el pueblo yoruba fue sometido a la represión de sus costumbres como creencias, debido a que muchas de sus cantos y formas danzarias eran consideradas por los esclavistas como inmorales. Es entonces que a mediados del siglo XIX surge la santería como forma de sincretismo cultural tanto en Cuba como en México. Fue una manera sagaz de garantizar la supervivencia de la cultura original proveniente de África.

¹⁶⁷ Religión Youruba, ¿en qué consiste?? |Noticias con Francisco Zea en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=bWn0P7RP1ng>

En| este caso, la evolución cultural definida por Mesoudi se pone de manifiesto en todo su esplendor; si estos esclavos africanos no hubieran tomado la decisión de variar y en cierto modo enmascarar las costumbres y creencias que trajeron de África combinándolas con la de sus patrones españoles, probablemente, la cultura cubana tal como la conocemos hoy no hubiera existido. Es entonces donde este sincretismo se convierte en un concepto clave en la santería. A través de la incorporación de rituales católicos, el culto a los *orishas*, que representan fuerzas de la naturaleza y aspectos de la vida humana, se manifiesta en la forma de santos católicos. Este proceso de sincretismo es un claro ejemplo de la evolución cultural basada en la necesidad de adaptación a un contexto que intentaba erradicar las creencias africanas.

Según Sael Bernal Zamudio, Músico de son tradicional veracruzano: “La influencia negra del son jarocho está en todos estos pueblos donde se asentaron los negros, y en algunos lugares están ubicadas en las faldas de las montañas; por ejemplo, Chachalaca, que es un pueblo afrodescendiente cien por ciento, está ubicado en las faldas de las Sierras de Sotepan, y pertenece a Chinameca.... hay varios lugares como Zúñiga, Comején que tienen la influencia negra”.

Hacemos mucho énfasis en esta etnia por razones fundamentales: Los yorubas; por las características de la polirritmia en sus toques y ceremonias religiosas son los más acercados a los repiqueteos y contratiempos presentes en el son jarocho. Según Sael Bernal Zamudio, músico de son tradicional explica: “El toro Zacamandú, es uno de los sones que tiene dos tiempos, un acento a tiempo y un acento a contratiempo. Eso lo tiene mucho la música africana, por ejemplo, nosotros tocamos el compás, lo tocamos con los pies.... Ese contratiempo, ese jaladito viene de la música africana.”¹⁶⁸

En ese momento no dio más detalles, pero en lo que respecta existe dos grupos étnicos africanos que históricamente se ha visto presente la síncopa ligada a la polirritmia en su música: los yorubas y los bantúes. Según el estudio de campo esta investigación no se encontró suficiente documentación sobre bantúes en Veracruz, pero sí bastantes comunidades yorubas vinculadas a los afromexicanos; muchos de ellos músicos jarochos.

¹⁶⁸ TeleUV. Capítulo 6. La huella africana en el son jarocho. Veracruz afrodescendiente. Véase en https://www.youtube.com/results?search_query=Cap%C3%ADtulo+6.+La+huella+africana+en+el+son+jarocho.+Veracruz+afrodescendiente

En un primer momento en la ciudad de José Cardel, uno de los músicos entrevistados argumenta:

“Yo nací acá de una familia afromexicana, practicante de la religión yoruba, mi padre es afrodescendiente y mi madre mexicana. Yo soy tocador de marímbula y también le doy a la jarana. De eso no se halarte muchacho, lo que sé es que cada vez que toco trato de marcar la síncopa porque es lo que le da la soltura y cadencia al son jarocho. Marcar los acentos es fundamental”¹⁶⁹

En mi estancia para el estudio de campo se observó como muchas de las ceremonias santeras también estaban acompañadas de una sección donde se tocaba varios sonos jarochos. Los pobladores de la comunidad en cierta medida habían mezclado estas tradiciones. El punto central es que la mayor influencia étnica africana de toda la zona de Veracruz es la yoruba, con diferentes comunidades repartidos Catemaco y José Cardel.

En primer lugar, es esencial entender la base rítmica de la música yoruba, caracterizada por una notable polirritmia. Esta cualidad se origina en la tradición africana, donde múltiples ritmos coexisten y se superponen, creando un tejido sonoro complejo. Los estudios de Nketia (1975) y Jones (1974) enfatizan que los sistemas rítmicos en las tradiciones africanas son más uniformes en términos de estructuras rítmicas que en sistemas melódicos. El primer patrón encontrado es el contexto ternario del seis por ocho. En este, cada medida se divide en seis tiempos. Sin embargo, se suelen agrupar los tiempos en dos grupos de tres, lo que da lugar a una sensación rítmica muy diferente a la de compases de 4/4. Generalmente, en 6/8, el primer pulso de cada grupo de tres es más fuerte o acentuado (el "tiempo fuerte"), mientras que el resto de los tiempos son más débiles.

Según Rolando Pérez Fernández: “En el contexto ternario del seis por ocho el dosillo implica un avance de la transformación binaria, mientras que, en el contexto binario del dos por cuatro, el tresillo resulta una reminiscencia de la ternaridad procedente”.¹⁷⁰ Existen dos maneras de combinar las pulsaciones básicas. En primer

¹⁶⁹ Entrevista personal a músico Antonio Silva en José Cardel. 16 de diciembre de 2024.

¹⁷⁰ Rolando P. Fernández. El sistema rítmico africano; su sincretismo con el sistema rítmico hispánico. La música afromestiza, p.113.

lugar, estas pueden adoptar una organización regular, simétrica, en dos secciones de igual extensión, en la que las tres pulsaciones básicas binarias se agrupan en una sección, mientras que las dos ternarias ocupan la otra, por lo cual resultan una suma de seis más unidades básicas de estructura:

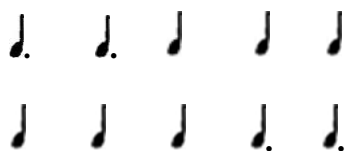


Figura 3. *Sesquiáltero*.

La combinación rítmica en cuestión es comúnmente denominada ritmo sesquiáltero. Sin embargo, desde una perspectiva etimológica, el término sesquiáltero abarca no solo esta configuración específica, sino cualquier ritmo que incorpore una relación de 2:3. Según el musicólogo Marius Schneider, cuando una serie de seis corcheas se interpreta de manera alternativa como un compás de tres por cuatro y uno de seis por ocho, se presenta lo que él ha denominado "multivalencia". Este intercambio fluido entre los compases de tres por cuatro y seis por ocho, como señala Jones, es un fenómeno con el que los músicos africanos están profundamente familiarizados, y representa "un factor definitorio en la construcción de su música".¹⁷¹

Por otro lado, en África está también extendido este patrón en los cantos como en los toques de tambor. Así vemos, por ejemplo, que en su libro sobre la música *ibibio*, Samuel Ekpe Akpabot, lo destaca como uno de los ritmos que con más frecuencia se ejecutan en el tambor maestro del conjunto de tambores de cuña, membranófonos que emplean un sistema de tensión característico de éste y otros grupos étnicos del Calabar. Pero lo que sí es seguro es el origen africano de este esquema rítmico que aparece además de que viene asociado a los cantos de la tradición yoruba o *nagó*.¹⁷² Se examina la integración del compás de 6/8 en la estructura del son jarocho con las composiciones jarochas, como *La Bamba* y *El Colas*. Tomando en cuenta elementos como sesquiáltero y la asimilación del 6 por 8, se corresponde directamente a la influencia yoruba en la introducción de este esquema según el estudio de campo realizado. No es descartado también las etnias *bantúes* y *akán*, pero se afirma que estas con el paso de los siglos se fueron diluyendo en la población; otro dato a tener en cuenta es que los yorubas traían de África un sistema estructurado de creencias, las cuales tenían bien definido todos los

¹⁷¹ *Ibidem* p. 69.

¹⁷² Harold Courlander. *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People*, p. 24.

toques y ritmos rituales correspondientes en sus religiones mediante la transmisión oral. Es necesario afirmar que existe una notable concentración de esta etnia en los territorios de Cardel y Catemaco. Para esto me baso en el análisis de campo efectuado en las respectivas comunidades. En el contexto de Veracruz aparte de la etnia yoruba no existen grandes concentraciones de otras etnias como la primera, y mucho menos que utilizan este compás en la mayoría de sus toques. La mayoría del repertorio jarocho se fundamenta sobre el compás de 6/8 y en algunos casos recurren al compás binario. Aquí ocurre la primera analogía abordada entre el son jarocho y el son cubano: Con los argumentos planteados anteriormente supone que ambos géneros vienen de mismas raíces culturales africanas y debido al contexto geopolítico fueron evolucionando de manera independiente.

Un ejemplo claro de la manifestación del sesquiáltero y los cambios de compases muy frecuentes en la música de tradición yoruba es analizando la pieza “El Cascabel”, canción popular interpretada por Mono Blanco y Leombri. Esta es una colaboración donde se hicieron arreglos con la participación de artistas de Túnez, de Veracruz y Cuba. En un primer momento se puede escuchar la música en un compás del 6 por 8. Durante toda la canción los acentos en encuentran en acentos irregulares, pero el arreglo está realizado de una manera que progresivamente los instrumentos de manera sutil vayan cambiando los acentos, y eventualmente el compás. Cada compás tiene acentos naturales en ciertos puntos. Por ejemplo, en un compás de 4/4, el primer tiempo es típicamente más acentuado. Si se cambian estos acentos, la música puede parecer tener un ritmo diferente. Para que haya un cambio de compás real, tendría que haber una modificación en la estructura métrica del ritmo. Pasar de un compás de 4/4 a uno de 3/4 implicaría un cambio en cómo se cuentan los tiempos. Hasta el minuto 5:40, se había mantenido con la métrica del son jarocho. Es ahí donde ocurre una inflexión hacia el compás de 4 por 4. Este recurso es muy utilizado tanto por el son jarocho como por el son cubano, conformando parte de una herencia directa de la música yoruba.¹⁷³

En el caso del son cubano, principalmente analicemos la obra: *Échale salsita*. Esta es una canción emblemática del género e interpretado por el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. Se puede escuchar primeramente al tres cubano, el cuál marca el inicio de la canción, con un recurso expresivo característico del son cubano nombrado como *el*

¹⁷³ Canción “El Cascabel”, De Túnez a Veracruz pasando por la Habana. Mono Blanco y Leombri, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=iebWrK96wXg>

llamado. Esta melodía inicial guarda un parecido más que notable con los “llamados” que en el caso del son jarocho realiza el arpa o el requinto jarocho. El origen de este recurso expresivo llega de las ceremonias yorubas donde análogamente el batá o el cantante marcaba el inicio. A continuación, todos los demás instrumentos comienzan a tocar al unísono, cada uno con un ritmo diferente. Esta polirritmia está fundamentada en un compás de 4 por 4, y el movimiento de la síncopa o la acentuación de los tiempos débiles se hace evidente. Como mencionamos con anterioridad estos recursos rítmicos están muy presentes en todas las tradiciones de ritmo yoruba, y mediante ejemplo se plasma su influencia directa en el son cubano.¹⁷⁴

La hibridación cultural resultante de la migración y el intercambio en el contexto colonial ha generado un diálogo musical entre las tradiciones yorubas y los géneros folclóricos de Cuba y México. Tanto el son cubano como el son jarocho muestran cómo las influencias africanas han sido fundamentalmente integradas en la identidad musical de sus regiones. Plasmando la influencia yoruba en los géneros musicales estudiados como una analogía arti-estética con una fundamentación histórica, me enfoco a continuación con otras características y estructuras musicales que estrechan aún más las similitudes interpretativas entre el son cubano y el son jarocho.

3.1.3 La “llamada y respuesta”.

La técnica de llamada y respuesta tiene sus raíces en las antiguas tradiciones musicales yorubas, donde se empleaba como un medio para fomentar la participación comunitaria y la cohesión social durante ceremonias culturales y religiosas. Un elemento que conforma parte del son cubano y el son jarocho, es la llamada y respuesta. Esta técnica consiste en una interacción entre un cantante o un instrumento que es proseguida por una respuesta, ya sea de un grupo de músicos o de la audiencia. De manera general, los que siempre responden son los llamados coristas. Este principio radica en la idea de interacción, donde cada intervención musical forma parte de un diálogo continuo. En el son cubano, la llamada y respuesta se manifiesta de forma prominente entre el cantante principal y los instrumentistas. El intérprete inicia una frase musical, que a menudo contiene preguntas retóricas o expresiones de vivencias, y la sección de acompañamiento o el público responde de manera sincronizada. Lo anteriormente dicho se pone de manifiesto en el canto a *Eleguá*, interpretado por el grupo *Yoruba Andabo*,

¹⁷⁴ Canción “*Echale salsita*”. Septeto Nacional Ignacio Piñero, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=qf-fUmWgMeg>

donde la cantante principal va poniendo diferentes coros y los otros músicos la imitan.¹⁷⁵

Por ejemplo, analizando la canción de son cubano de la Familia Varela Miranda llamado “*Se quema la chumbambá*”, se puede notar que efectivamente comienza la llamada no a través del cantante, sino del tres cubano mediante una melodía que alude a lo que el cantante va a decir. Luego de este inicio, el cantante prosigue a poner el tema central de la canción: “*Se quema la chumbambá*”, luego en los próximos compases, los otros músicos repiten las palabras del cantante.¹⁷⁶

Esto es un ejemplo de cómo se manifiesta el llamado y respuesta:



Figura 4. *Polifonía de llamado y respuesta.*

Ponemos otro ejemplo con la canción: *El cuarto de Tula*. Esta es una canción similar donde comienza con una introducción instrumental del tres cubano, o cualquier otro instrumento melódico. A continuación, el cantante dice: “*En el barrio de la cachimba se ha formado la corredera*”. A continuación, los coristas dicen exactamente lo mismo. Este patrón se mantiene y se repite a lo largo de la canción, y puede ir variando según la capacidad improvisadora del cantante.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Canción “*Eleguá*”, de Yoruba Andabo, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=NC-u1wtu-Bk>

¹⁷⁶ Canción “*Se quema la chumbambá*”. Familia Varela, en Youtube. Véase en https://www.youtube.com/results?search_query=se+quema+la+chumbamba

¹⁷⁷ Canción “*El cuarto de Tula*”, Buena Vista Social Club, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=gaKKELQWhbs>

Otro ejemplo de son jarocho que justifica lo planteado en esta investigación es la canción *Sembrando Flores* de los Cojolites. El cantante dice: “*Mi madre me dijo un día floreando la primavera, floreando la primavera mi madre me dijo un día*”. A continuación, los otros músicos dicen exactamente lo mismo en modo de respuesta a esos versos iniciales.¹⁷⁸

Tanto en el son cubano como en el son jarocho, los elementos de llamada y respuesta son característicamente concisos, lo cual les permite funcionar eficazmente dentro de la dinámica musical. La brevedad de estas frases musicales se traduce en una mayor capacidad de interacción, facilitando un diálogo inmediato entre los intérpretes y los oyentes. Este enfoque es fundamental en la generación de un ambiente musical participativo, donde la comunicación se manifiesta de manera directa y accesible. La estructura rítmica y melódica de la llamada y respuesta en estos géneros se caracteriza por su simplicidad y brevedad, lo que permite su fácil memorización y ejecución.

Para ilustrar cómo se estructura esta técnica en el son cubano y el son jarocho, se puede considerar el siguiente patrón de llamada y respuesta, desglosado en tres partes:

Parte 1 ("A"): La llamada inicial consiste en cuatro compases, que se divide en:

Llamada de dos compases vocales: Un compás de llamada seguido de un compás de respuesta, donde el intérprete establece el tono y la emoción de la expresión musical.

Respuesta de dos compases instrumentales: Un compás que refuerza la llamada vocal seguido de otro que responde musicalmente, a menudo ejecutado por instrumentos como la guitarra o el requinto.

Parte 2 ("A'"): El segundo segmento se presenta como una variación de la primera llamada, también incorporando cuatro compases:

Llamada de dos compases vocales: En esta sección, la segunda llamada presenta una ligera modificación que otorga frescura a la interpretación, mientras que mantiene la estructura de un compás de llamada y otro de respuesta.

Respuesta de dos compases instrumentales: Similar al patrón anterior, esta respuesta refuerza musicalmente la nueva llamada presentada.

¹⁷⁸ Canción “Sembrando Flores”. Los Cojolites, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=JXFOVQsJYE5>

Parte 3 ("B"): La conclusión del patrón se articula en una respuesta que se repite a lo largo de cuatro compases, compuesta por:

Llamada de dos compases vocales: Nuevamente, se establece un compás de llamada y otro de respuesta que establece continuidad en la interacción.

Respuesta de dos compases instrumentales, incluyendo turnaround: Este compás final se caracteriza por un giro musical que brinda cierre a la sección, resumiendo la interacción entre la llamada vocal y la respuesta instrumental.

En este sentido, esta característica se encuentra presente tanto en el son cubano y el son jarocho como parte vital de su estructura musical. Se puede escuchar dentro de este sistema de llamado y respuesta, la repetición o inversión de frases en la letra de las canciones. Este método se utiliza principalmente en la construcción de décimas y versos. Como conclusión de este epígrafe se puede afirmar que en el son cubano, el llamado y respuesta no solo es un dispositivo estético, sino que también desempeña un papel crucial en la construcción de la narrativa musical. Por ejemplo, en el estilo del son montuno, el solista puede introducir un verso cargado de significado cultural, seguido de una respuesta armónica del coro que refuerza el contenido lírico; el solista a menudo utiliza acentos en tiempos inesperados, mientras que el coro puede anticipar o retrasar su respuesta, creando así un juego rítmico que es intrínseco al idiomático estilo cubano.

El son jarocho por otro lado se distingue por su estructura de llamada y respuesta al estar estrechamente ligada a la tradición de las décimas y los versos improvisados. En este contexto, el cantor principal lanza un verso que puede variar en métrica y contenido. La respuesta del coro no solo sirve como un eco de la línea inicial, sino que también puede introducir nuevos elementos melódicos y rítmicos, contribuyendo a la dinamización del diálogo musical. Ambos géneros utilizan el llamado y respuesta como un vehículo para la cohesión social, fortaleciendo la identidad cultural y el sentido de comunidad. La estructura de llamado y respuesta se convierte en un vehículo de comunicación, donde no solo se intercambian ideas musicales, sino también valores culturales y narrativas históricas.

3.1.4 Improvisación como forma distintiva de interpretación.

La improvisación musical es uno de los aspectos más dinámicos de la práctica musical, permitiendo a los artistas crear música en tiempo real sin la necesidad de partituras prescritas. Esta forma de expresión artística se basa en la capacidad del músico para combinar técnicas adquiridas, conocimientos teóricos y experiencias personales, con el fin de generar melodías, armonías y ritmos de manera espontánea. Hemsy de Gaínza la plantea como aquella “ejecución sonora instantánea producida por un individuo o grupo que abarca desde la libertad total, hasta la sujeción a pautas estrictas, desde la situación espontánea hasta la participación de la conciencia mental”.¹⁷⁹

Al experimentar con elementos sonoros surgen ideas musicales que se combinan y se ordenan bajo la percepción auditiva. De igual manera, las decisiones de qué hacer se toman ejecutándolas al instante y provocan placer al jugar e inventar con el sonido en búsqueda de una interpretación cada vez más expresiva. Por esta razón al improvisar se toman en cuenta los elementos con que se juega, los objetivos o el para qué se juega, y además la forma en que se juega, es decir las técnicas de la improvisación.¹⁸⁰

La improvisación no puede considerarse una característica que el son cubano y el son jarocho adquirieron estrictamente de su influencia africana, pues también era un recurso muy utilizado en la música europea. Un ejemplo de esto son las décimas, las coplas y el zapateado a la hora de bailar la música incluso las estructuras melódicas utilizadas en los géneros musicales estudiados. Mientras que la influencia española proporcionó una base melódica y lírica, la influencia africana enriqueció el ritmo y la improvisación a través de la interacción social y la expresión creativa.

En el caso del son cubano, la improvisación es parte fundamental de la estructura musical de las canciones. El son cubano se caracteriza por estructuras de acordes relativamente simples que permiten a los intérpretes explorar la improvisación dentro de un marco establecido. Composiciones típicas utilizan progresiones de acordes como el "I-IV-V", que sirven como base para la improvisación. El papel de la misma se va delegando a los instrumentos musicales que conforman el complejo sonoro, y se mezcla de una manera interesante en la ejecución de los mismos instrumentos musicales. Para poner en contexto la idea planteada analizamos el papel del bongó. Este membranófono durante toda la canción se toca en un patrón constante o *ostinato* de

¹⁷⁹ Violeta H. de Gainza. *La Improvisación Musical*, p. 3.

¹⁸⁰ Consuelo A. Quesada. *La improvisación musical y el currículo escolar*, p. 3.

corcheas conocido como martillo.¹⁸¹ Conjuntamente con la técnica del martillo, el bongosero debe marcar *offbeats*¹⁸² y el tiempo cuatro mientras improvisa. Es decir que la función del bongó es alternar entre un ritmo constante estable y una función improvisadora tomando el papel del quinto.

Dentro de la estructura musical del son cubano desde sus orígenes, existe una sección en la canción en donde un instrumento toma el protagonismo durante varios compases. El tres cubano generalmente siempre era el ocupante de esta sección, donde el tresero demostraba su virtuosismo mediante la improvisación. No obstante, en otras canciones antológicas o mediante arreglos diferentes al original, cualquier otro instrumento del formato musical podía ser el protagonista. Por ejemplo, en la canción *Échale candela* del *Conjunto de Sones Los Naranjos*, se puede escuchar como el bongosero toma el rol principal.¹⁸³ Durante la interpretación, los músicos se comunican a través de la música, creando un diálogo constante.

En el caso del son jarocho también se aprecia el papel de la improvisación como sello distintivo del género. Como mencioné anteriormente el son jarocho utiliza compases de 6/8 y 3/4. En el ámbito instrumental, el requinto jarocho o guitarra de son en analogía con el tres cubano, es el que suele llevar la melodía principal del son.

Un entrevistado relata:

“Yo no más, en un momento hago el llamado o como decimos acá “declarar el son” para que todos estén atentos y agarren la entrada. Luego de eso trato de concentrarme y, sobre todo, sentir la música. Ya lo demás sale solo”.¹⁸⁴

En las palabras del entrevistado se refleja el papel de la improvisación, la cual en el transcurso de la canción va dictando los movimientos melódicos y armónicas de la obra. Después de ese primer momento, el músico tiene la oportunidad de ejecutar una parte de improvisación libre, tras la cual introduce la frase inicial, estableciendo así el tempo y el estilo que guiarán la interpretación. Mientras la jarana establece el ritmo

¹⁸¹ Raúl A. Fernández. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, p. 22.

¹⁸² El *offbeat* o pulso musical se es una unidad básica de medida temporal rítmica en la música. Está relacionado a los conceptos métrica musical, ritmo y compás, es decir, el latido de la música y la utilizamos para comparar la duración de las notas y los silencios. El pulso es la unidad temporal básica (aun así, sub-divisible).

¹⁸³ Canción “Échale candela” de Conjunto Tradicional de Sones los Naranjos, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=hiZMZmrGv8s>

¹⁸⁴ Entrevista personal a Fernando Torres en José Cardel. 16 de diciembre de 2024.

armónico con sus acordes, el requinto proporciona líneas melódicas que complementan la línea armónica junto al arpa y la leona. Esta función no es exclusiva del requinto jarocho, en diferentes canciones el arpa puede tomar el protagonismo o en alguna sección específica, lo hace la jarana. La improvisación en el son jarocho no es de un instrumento musical en particular; en conjunto esta es una función que al igual que el son cubano se reparte entre todos los instrumentos musicales del conjunto jarocho.

Un ejemplo de esto es la canción de *Coplas de Fiesta* del *Conjunto Jarocho Villa del Mar de Ángel Valencia* donde el requinto marca el llamado, y en consecuencia comienzan a tocar los demás músicos. Más adelante en la canción se abre una sección de improvisación para que el requintista demuestre su virtuosismo. A partir de este análisis se observa que el son cubano y el son jarocho demuestran una similitud estética en cuanto a estructura musical. En ambos géneros musicales se utiliza *el llamado* el cuál servirá como anuncio de entrada para los músicos, además de invitar a la participación del público, a menudo en un estilo interactivo durante las presentaciones en vivo.¹⁸⁵

Los cantantes principales tanto en el son cubano como en el son jarocho también hacen uso frecuente de la improvisación. Ellos pueden incorporar técnicas como melismas (la ejecución de varias notas para una sola sílaba de la letra) y trinos¹⁸⁶, o que les permite agregar una capa de expresividad y complejidad melódica a sus interpretaciones. Estas ornamentaciones son no solo técnicas vocales, sino que también reflejan el bagaje cultural y musical del intérprete. Otro recurso muy utilizado son las variaciones líricas. Este enfoque en las letras improvisadas puede llevar a la creación de nuevos versos que resalten los sentimientos del momento o hagan comentarios sobre la situación actual. Muchas veces los cantantes utilizan la improvisación, incluso para alargar la duración original de la canción. El pregonero tiene el papel del canto por lo menos por un ciclo de la ejecución del son, los demás participantes le contestan tanto en las secciones de coplas, como en las partes de los estribillos, durante cada son se cantan versos que normalmente no están ordenados, aunque si unidos por un mismo tema.¹⁸⁷

Aunque las frases en el son cubano tienden a ser más cortas y directas, pensadas para la repetición y la interacción, son igualmente improvisadas, lo que le exige al

¹⁸⁵ Canción “Coplas de Fiesta” de Conjunto Jarocho Villa del Mar de Ángel Valencia, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=xyPOV-B1c1Q&list=PL4608D7F0C3F5A09A&index=3>

¹⁸⁶ Según la RAE, un trino musical es una sucesión de notas que se alternan de forma rápida y que tienen la misma duración. Entre cada nota hay un semitono o un tono

¹⁸⁷ G. B. Ivanov. *El son jarocho y la fiesta de fandango: una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano y la inclusión del son jarocho en la música “cultura”,* p. 316.

cantante ser muy creativo a la hora de cantar muchas frases diferentes en torno a la temática central de la canción. En síntesis, la improvisación en el son cubano y el son jarocho no solo resalta la habilidad técnica y artística de los intérpretes, sino que también actúa como un mecanismo que perpetúa la memoria cultural y las tradiciones de sus respectivos contextos. A través de la improvisación, ambos géneros construyen puentes entre diversas raíces musicales, celebrando al mismo tiempo la diversidad y la creatividad que caracterizan el patrimonio musical latinoamericano.

3.2 Influencia española: De madera y cuerdas.

El desarrollo del son cubano y el son jarocho ha estado profundamente marcado tanto por la influencia africana como por la influencia europea. Esta última se manifiesta en diversos aspectos, desde la instrumentación hasta las estructuras rítmicas y melódicas. Durante la colonización, los conquistadores y colonos españoles trajeron consigo sus tradiciones musicales, entre las que se incluían la guitarra, que se convirtió en un instrumento antecesor del son jarocho y un instrumento importante en el formato de son cubano, adaptándose y evolucionando en el contexto local. Las formas musicales y los ritmos, muchos de los cuales tienen sus raíces en danzas y estilos españoles, proporcionaron una base sobre la cual el son cubano y son jarocho se construyeron.

La población de Veracruz fue fundada bajo el nombre de Villa Rica de la Vera Cruz el 22 de abril de 1519 por el conquistador español Hernán Cortés. Se trató del primer ayuntamiento de la América continental. Trasladada durante el periodo de 1525 a 1600 a la actual Antigua, Veracruz se convirtió en el principal puerto del virreinato de Nueva España. Después de la conquista de Veracruz en el siglo XVI, varios grupos de emigrantes españoles llegan a la región. Por razones históricas, los españoles ocupan un lugar muy prominente desde la conquista. Sin embargo, hay que subrayar que los siglos XIX y principios del XX fueron testigos de nuevas olas de inmigración de españoles, especialmente desde Asturias y Galicia.¹⁸⁸ Los españoles se expandieron en todo el estado de Veracruz. Para el siglo XIX llegaron los italianos, inmigrantes que buscaron un lugar para asentarse, trabajar y prosperar. Entre las colonias que destacan se ubican en Zentla y Jicaltepec, así como Huatusco.¹⁸⁹

¹⁸⁸ David Alan Skerritt Gardner. *Extranjeros en Veracruz: siglos XIX y XX*, p 140.

¹⁸⁹ Diario de Xalapa. *¿Qué descendencia tienen los habitantes de Veracruz? Hay más de 3 raíces que identifican a la entidad.*

La colonización española dejó una huella perdurable en el panorama lingüístico del México contemporáneo. Introducido por los conquistadores en el siglo XVI, el español se consolidó como la lengua dominante en la región. Sin embargo, este proceso no se llevó a cabo de manera aislada, ya que el idioma español fue enriquecido por las diversas lenguas indígenas que coexistían en el territorio. Las interacciones culturales y lingüísticas derivadas de este encuentro propiciaron un fenómeno de variación y adaptación que ha moldeado la evolución del español en México, resultando en una manifestación lingüística única que incluye un legado significativo de vocabulario, expresiones y estructuras provenientes de las lenguas originarias.

Es necesario afirmar que los españoles no fueron los únicos inmigrantes en Veracruz. Llegaron italianos, franceses y alemanes pero su integración en la comunidad veracruzana fue mucho menor. Los sirio-libaneses fueron otro grupo que detrás de los españoles si lograron establecer bases sólidas en la región. Generalmente estos eran comerciantes que llegaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los sirio-libaneses han mostrado habilidades similares en el comercio a las de los españoles. Siendo cristianos (maronitas), tuvieron cierta facilidad para su integración en México. No obstante, los hispanos inequívocamente fueron los de mayor influencia en Veracruz.¹⁹⁰

A finales del siglo XVIII las regiones comienzan a tomar su forma identitaria, y junto con ella llegó la modernización y centralización del país alrededor de la Ciudad de México, lo que supuso el incremento de mano de obra para realizar la labor; muchos de los obreros llevados a la capital eran campesinos de las regiones adyacentes a la ciudad. Este entorno propicia nuevas formas de expresión donde los llamados *criollos*¹⁹¹ se resistía al dominio de la corona española, las autoridades locales y la santa inquisición, ya que según ellos, 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 a eventos culturales considerados solamente para la aristocracia y la burguesía, es por esto que las clases campesinas o segregadas buscaban liberarse de dichas limitaciones creando sus propias formas de expresión.¹⁹²

¹⁹⁰ David Alan Skerritt Gardner. *Extranjeros en Veracruz: siglos XIX y XX*, p 143.

¹⁹¹ Es un término usado desde la época de los españoles para designar a nacidos o descendientes de europeos nacidos en los antiguos territorios y colonias españolas de América.

¹⁹² Leonardo B. Vázquez et al. *Son Jarocho Devenir y Resistencia*, p. 27.

Aproximadamente entre el 18 de septiembre y el 27 de octubre de 1766, se escogieron varias coplas en Veracruz por parte de Fray Nicolás de Montero registrándolas de manera escrita y se mandaron al Tribunal de México, donde la resolución fue prohibirlas, ya que su letra y manera de bailar escandalizó a la Santa Inquisición y sus creencias de la época sobre las buenas maneras y los valores que debían predominar.¹⁹³

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, reemplazándola con sus formas chuscas y burlonas, reinterpretando sus modos con una seductora decadencia. 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.¹⁹⁴

La oleada de nuevas ideas y cultura que llegaba a través del puerto de Veracruz eran muy frecuentes, por ello en estas se encontraba las innovaciones más novedosas; en cambio en las zonas rurales, los cambios culturales fueron más lentos, además que toda influencia foránea se amasaba en su conjunto con las propias del espacio rural y se debatían en un proceso de enfrentamiento y asimilación. Es así como, dada la continua movilización de los jarocho del pueblo a la ciudad es que comienza el proceso de construcción de una nueva versión de los instrumentos españoles como la guitarra. De este proceso de transformación comienzan a surgir los instrumentos característicos del son jarocho como la jarana, la leona y el requinto jarocho.

En España, el pueblo gustaba de acudir a observar comedias, las cuáles se caracterizaban por su carácter 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.¹⁹⁵

¹⁹³ Diario Xalapa. *¿Cómo surgió la música veracruzana? ¿Historia del son jarocho y el arpa en este género?*

¹⁹⁴ Leonardo B. Vázquez et al. *Son Jarocho Devenir y Resistencia*, p. 27.

¹⁹⁵ *Ídem.*

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 Orleans- 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. En este contexto, estas agrupaciones 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..."¹⁹⁶

De igual manera sus textos pudieron ser inspiración para la versada jarocho. La poesía cantada en los sones jarochos, conocida como versada, está invariablemente compuesta de coplas, poemas breves que encierran dentro de sí una idea completa, muchas de ellas de origen español, y otras, que, respetando la forma, se adaptan al paisaje local, también varios poetas nativos se encargan de la improvisación y composición de estas. Para su formación se utilizan las formas renacentistas más comunes de la poesía española, es decir, se utilizan versos octosílabos, en forma de cuartetos, cuartetos reales o quintillas, sextetas y décimas.¹⁹⁷

Como explico, el origen de la versada jarocho puede atribuirse a la confluencia de las influencias españolas y africanas mencionadas. En este sentido, las raíces de la versada deben ser entendidas en el contexto de la oralidad popular, donde los cantadores o versadores usaban la poesía como medio de expresión y de interacción social. A través de esas letras, se abordan temas que van desde el amor y la vida cotidiana hasta cuestiones filosóficas y sociales, reflejando la realidad y las preocupaciones de la comunidad.

La temática abordada en las composiciones musicales está profundamente relacionada con el estilo que se interpreta, dado que cada son presenta un conjunto distintivo de temas. Por ejemplo, en la obra *Las Justicias*, se utilizan décimas para discutir conceptos divinos y argumentos de mayor complejidad; en cambio, en *El Siquisirí*, el amor se examina a través de la formulación de dos sextillas. En el caso de "*El Buscapie*", se observa una interacción entre octavillas, décimas y sextillas que

¹⁹⁶ Antonio García de León. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, p. 16.

¹⁹⁷ José A. Huidobro. *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*, p. 150.

representan tanto elementos oscuros como luminosos de manera alternante. Cada son está organizado según una estructura específica que comúnmente inicia con un saludo, seguido del desarrollo del tema central y culmina con una despedida. Este patrón estructural no solo refleja la naturaleza poética de las composiciones, sino que también establece un marco de interacción entre el intérprete y el público.

La Universidad Veracruzana publica el libro llamado *La Versada* de Arcadio Hidalgo, escrito por Juan Pascoe, el cuál en su introducción relata:

Entre los jarochos, campesinos de la costa de Veracruz, se entiende por versada las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él; se trata de un conjunto de versos de los que echa mano durante el canto y en ocasiones también para declamar. En el transcurso de un fandango un músico puede guardar en su memoria una o varias coplas con las que siente alguna afinidad; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia. [...Así] una versada no tiene existencia formal y estática: es una ocurrencia oral y circunstancial; cambia, crece, cae en el olvido.¹⁹⁸

Muchas de las versadas jarochas tenían implícitas en su contenido lírico, un espíritu contestatario, de resistencia y sabiduría popular. Estas líneas emergen principalmente del movimiento jaranero. Como ejemplo de esto podemos escuchar fragmentos del son de *El Fandanguito*, el cuál es interpretado por el grupo Mono Blanco, donde se cantan versos tradicionales intercalados con las décimas de Arcadio Hidalgo. Este campesino, al ser un ex-revolucionario, elabora su lírica entorno a la importancia de la libertad y los valores tradicionales de los jarochos:

*Yo me llamo Arcadio Hidalgo quiero decir con razón
Soy de nación campesino la injusticia que padezco
Por eso es mi canto fino y que es la que no merezco
Potro sobre el que cabalgo causa de la explotación.
Y ahí quiero decirles algo
Bien reventado este son*

Yo fui a la Revolución, Pero hoy vivo en un rincón

¹⁹⁸ Francisco Segovia. *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 2.

*A luchar por el destino cantándole a mi amargura
De sentir sobre mi pecho, pero con la fe segura
Una gran satisfacción y gritándole al destino
Que es el hombre campesino
Nuestra esperanza futura.*

Como se puede leer, en la primera décima Arcadio Hidalgo hace muestra de humildad con su presentación. En la segunda décima, nos sitúa en el contexto histórico de un rebelde que está plenamente consciente del momento que le tocó vivir y su posición social; el lenguaje que utiliza es simple, la métrica de la décima espinela es funcional, para realizar una plena integración de los versos antiguos de la canción original, en un son de carácter culto y profundo; por supuesto, haciendo énfasis en la protesta campesina.

La utilización de versos y décimas cargadas de ideas de carácter político también se manifiesta en el son cubano a partir de 1959, con el triunfo de la Revolución Cubana. En esta época resaltaron figuras como Carlos Puebla y Joseíto Fernández; compositores que escribieron gran parte de sus canciones con contenido político en apoyo a las medidas y decisiones que tomaba el gobierno revolucionario. Ejemplos de esto, se pueden escuchar en las canciones de *Hasta siempre comandante, Todo por la Reforma Agraria, Y en eso llego Fidel, Ya ganamos la pelea* entre otros.

La influencia española estuvo presente de una manera muy similar en Cuba. Junto a la población española llegada a la isla, venía un amplio coplero, que era una síntesis de antiguas formas de cantar y un decir versificado. Este coplero respondía a las múltiples circunstancias por las que pasaba el pueblo español, con coplas para todas las ocasiones. Pero este sufrió un profundo cambio en la América, acomodándose a nuevas relaciones sociales en que quedaban los sectores blancos de la clase explotada. Durante el siglo XVI y abarcando además los siglos XVII y XVIII, se produjo un proceso de ruralización de elementos que habían tenido origen hispánico y además en medios urbanos; me refiero a la décima, la guitarra, la bandurria, el punteado en estos instrumentos en oposición al rasgueado, y algunos zapateados que ya se practicaban en

España. Un ejemplo de este proceso es el zapateo cubano, del cual se hablaba ya desde comienzos del siglo XIX.¹⁹⁹

En cuanto a la mencionada incidencia específica habría que incluir a determinados festejos y cantares religiosos populares de origen andaluz, los que no solo fueron aportando y transformándose, o adecuándose, en contacto con otras fuentes, sino que también propiciaron en los festejos que se acostumbraban posteriores al rito en las diversas mezclas de cantos, algunos en estados de transición, incidentes de un modo u otro en ulteriores conformaciones genéricas. Lo mismo o más aún puede decirse de cantares sincréticos diversos en transición. Por otra parte, los subgéneros o modalidades del denominado punto cubano, que son parte de cantos rurales en su origen, constituyen esenciales fuentes derivadas, si se comparan con la génesis de otros cantares populares hispánicos como el romance, nanas, y otros. En sucesivas etapas los canarios y la intersección canario-andaluz aportó bastante a tales cantares hispanocubanos, y algunos de estos cantos, como ciertos tipos del centro de la isla, también constituyen fases de transición. En general, tuvieron incidencia en la conformación de otros géneros tipificadores del contexto cubano.²⁰⁰

Como en todo proceso migratorio, estos españoles que llegaron a Cuba traían consigo las tradiciones de sus lugares de nacimiento; un elemento que es constante no solo entre México y Cuba, sino también en toda América fue la introducción de la guitarra, como instrumento antecesor de muchos de los instrumentos musicales que hoy se consideran autóctonos en sus países. En el caso del son cubano, la guitarra se mantuvo sin transformaciones como parte integral del formato de septeto tradicional. Casi siempre la función de la misma era rellenar las canciones mediante el “*rasgueo*”²⁰¹ dando un soporte armónico tanto al cantante como a los demás instrumentos musicales. Este rasgueo también tiene un ritmo implícito, por ejemplo:

El primer patrón de son cubano nos muestra tres tipos de ataques, inicialmente el bajo, tenemos también un grupo de tres cuerdas y la tercera cuerda, se distribuyen de la siguiente forma:

¹⁹⁹ Samantha de Zayas Muñoz. *Breve acercamiento a la influencia hispánica en la música cubana*.

²⁰⁰ Danilo Orozco. *Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana*, p. 166.

²⁰¹ Tocar la guitarra u otro instrumento rozando varias cuerdas a la vez con las puntas de los dedos.



Figura 5. *Acompañamiento de guitarra en el son cubano.*²⁰²

Aquí se aplica un acorde de *mi* para todo el ciclo, a continuación, se muestra cómo funciona cuando se tienen dos acordes, uno para cada compás:



Figura 6. *Acompañamiento de guitarra a partir de la nota mi.*²⁰³

En este caso el cambio de acorde debe hacerse sobre el tiempo cuatro, es justo donde se hace el bajo del acorde junto con la tercera cuerda. Generalmente cada vez que entra el bajo se cambia de acorde. La guitarra en el son cubano es una de las características más visibles de la influencia española en el son cubano.

Como menciono en el epígrafe 2.2 *Tres Cuerdas en medio del son* la introducción de instrumentos de cuerda como la vihuela, la guitarra morisca, la bandurria y por supuesto la guitarra de seis órdenes sufrió transformaciones a lo largo de los siglos debido al proceso de transculturación. La analogía más directa con respecto al son jarocho en lo que a instrumentos se refiere, es la similitud entre el tres cubano y el requinto de son. Ambos instrumentos cumplen la misma función: Llevar las líneas melódicas; son parte central en la improvisación y por supuesto, son los que hacen el *llamado* de las canciones. Esta semejanza no solo se enfoca en el uso musical definido que tienen, sino también a nivel técnico.

Generalmente la afinación del tres cubano puede variar en cuánto a localidades geográficas. Por ejemplo, en la región del oriente cubano que comprende a Guantánamo y Santiago de Cuba, donde aún se cultiva el género *Changüí*, se utiliza la siguiente encordadura: el primer par de cuerdas con una cuerda afinada en la nota *mi* y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave, el segundo par afinadas

²⁰² Véase en <https://clasesdeguitarra.com.co/como-tocar-son-cubano-en-guitarra/>

²⁰³ Véase en <https://clasesdeguitarra.com.co/como-tocar-son-cubano-en-guitarra/>

en la nota *do*, en la misma octava y el tercer par con una cuerda afinada en la nota *sol* y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave. Las melodías que realiza el tres son interpretadas en síncopa.²⁰⁴

En el caso del son jarocho la afinación estándar es *la- mi- do- la*. Si bien las notas en el tres cubano tienden a estar en una escala más centrada en la tonalidad de *do*, la afinación del requinto se superpone en *la*. Las afinaciones estándares de los instrumentos son diferentes, pero debido a que las mismas varían por región geográfica, en algunos momentos sí pueden coincidir. Por ejemplo, algunos requintistas gustan de cambiar las afinaciones. En el trabajo de campo realizado en la zona de José Cardel, se observa como muchos de los requintistas se alternaban entre las afinaciones de *la- mi - do -la*; la cuál es la estándar y la afinación de *do-sol-mi-do*. Esta última precisamente es la misma afinación que utiliza el tres cubano y los jarochos la consideran como una de las afinaciones “antiguas”.

Un detalle bastante peculiar es la técnica del alzapúa²⁰⁵. El origen de esta se remonta al laúd y la bandurria, pero también es muy utilizada en la guitarra flamenca. Tanto en el tres cubano como en el requinto jarocho, esta técnica es fundamental en la ejecución del tres cubano ya que, al pulsar una cuerda, el tresero apoya la púa en la cuerda siguiente, lo que permite acentuar la síncopa y da más estabilidad en el tiempo. Por otra parte, el requinto jarocho, utiliza la misma técnica de apoyo en su ejecución, que análogamente cumple la misma función del tres cubano. Un ejemplo de esto se puede escuchar en la interpretación que hace el requintista del grupo *Fragmentos*.²⁰⁶

Por otra parte, tenemos a la jarana jarocho la cual también trae similitudes estéticas con el tres cubano. La principal característica que comparten son los órdenes de cuerdas dobles. La jarana jarocho se dice que descende de la guitarra barroca de cinco órdenes, lo que se evidencia en los métodos constructivos, las tesituras y las formas de tocar el instrumento. Con la colonización de los españoles llegaron muchos

²⁰⁴ Benjamin Lapidus. *Origins of Cuban Music and Dance: Changüí*, p. 134.

²⁰⁵ RAE. Técnica de tocar con la púa los instrumentos de cuerda, consistente en no perder el movimiento hacia arriba y hacia abajo de la muñeca, aun cuando se estén tocando diferentes cuerdas del instrumento. Tiene como sinónimo alzaprima, según Guerra Navarro, quien explica la palabra como «Modo de tocar con la púa los instrumentos de cuerda, consistente en "arrancar" el sonido picando la encordadura con un simple y tranquilo juego de la muñeca, siempre con un acompasado vaivén, sin la agitación del trino. (Es estilo y modo muy meritorio entre tocadores, porque es difícil, porque mantiene la muñeca descansada en las largas tocatas que han de aguantar los músicos contratados para las taifas y porque hace más primoroso el son».

²⁰⁶ Canción “la Bamba” de Requinto Jarocho. Fragmentos, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=8KU9uSyxdnU>

instrumentos de cuerdas dobles a diferentes regiones de América Latina como la bandurria, la vihuela y la guitarra renacentista. No se puede considerar con certeza que el tres cubano y la jarocha compartan un ancestro próximo antes a la guitarra española debido a que no hay suficientes estudios que testifiquen el nacimiento preciso del tres cubano, pero sí afirmar que, debido a sus características estructurales que comparten el tres cubano y la jarana en cuanto a el tamaño, la encordadura y por supuesto los órdenes de cuerdas dobles; se puede considerar a la vihuela y la guitarra barroca como el nexo más cercano entre ambos instrumentos.

Una de las técnicas de interpretación de la guitarra barroca, conocida como *batente*, consistía en un estilo de rasgueo que, según se mencionaba en el contexto del barroco, constituía una distinción esencial entre la vihuela y la guitarra. Esta técnica ha dejado un legado significativo en la jarana, que se erige como uno de los pilares armónicos fundamentales del son jarocho. Como señala Gerónimo Baqueiro Foster en su artículo, "el huapango de la jarana es el alma del fandango; sin jarana, no hay fiesta".²⁰⁷

Otra similitud estética en cuánto a función musical se puede observar en los rasgueos de la jarana jarocho y la guitarra. Estos en sus respectivos géneros son la base armónica que acompaña tanto a la melodía vocal como a los otros instrumentos. En el son cubano, el rasgueo debe utilizarse sincopado e ir moviéndose con el tumbao que hace el tres cubano. Por otra parte, la jarana usa también el rasgueo sincopado que hace hincapié en los tiempos débiles del compás. Además, también está el "rasgueo de golpe seco", en donde los músicos pueden utilizar también técnicas de golpes secos y acentuaciones para marcar ciertas secciones de la canción. Esto no solo ayuda a resaltar momentos específicos en la música, sino que también proporciona un contraste rítmico. Se puede observar que, dentro de estas similitudes musicales en cuanto a ejecución musical, la síncopa ha estado presente en ambos, sello distintivo de la influencia africana que fue transformando los ritmos tanto de los instrumentos de percusión como los de cuerda.

Por otra parte, la leona o guitarra de son es la encargada de realizar la línea melódica en las notas graves. Este instrumento se mueve dentro de un patrón rítmico-armónico con variaciones sobre melodía o rasgos asociados a cada son. Siempre estará en compañía de una o más jaranas. Destaca en todo momento la regularidad de su

²⁰⁷ SCRIBD. *Deconstruyendo la jarana jarocho*, p. 3.

ejecución, encadenando ininterrumpidamente una variedad de líneas y patrones melódicos (Esta derivación representa no solamente un estilo musical y dancístico distinto, así como una forma estereotipada del típico jarocho, sino un cambio importante en su función social dejando de ser una fiesta popular y perdiendo su carácter espontáneo y comunitario, para convertirse en una forma lírico-musical rígida y mecánica de escenario. (solamente por notas cortas de igual duración) que marcan el ritmo y el pulso para el zapateado, utilizando para ello diferentes acentos, cadencias y recursos melódicos en una gran riqueza rítmica. En los fandangos, las bailadoras y bailadores buscan los golpes, la cadencia y el ritmo de la guitarra de son para zapatear.²⁰⁸

Según Fernando Ortiz: “El contrabajo fue uno de los instrumentos cordófonos de los blancos, que los músicos afrocubanos adoptaron con agrado. No llegó a Cuba sino entrado ya en el siglo XIX y enseguida se amaestraron en él los músicos de color que figuraban en todas las orquestas de Cuba, hasta en las de las catedrales.”²⁰⁹

Con respecto al son cubano, el contrabajo puede considerarse análogo en cuanto a ejecución a la leona. Al igual que la última el contrabajo generalmente ejecuta notas individuales dando el esquema de la línea melódica en las notas graves. Además, los bailadores cubanos escuchan al contrabajo como punto de referencia para bailar correctamente, ya que este instrumento es el encargado de mantener y llevar la síncopa del son cubano de una manera estable. El contrabajo apareció en el son cubano por una necesidad técnica y musical, ya que la marímbula, era el instrumentos que por lo general estaba a cargo de la línea melódica de los bajos. Actualmente, este formato antecesor del son cubano, se puede escuchar en los grupos tradicionales de changüí de Guantánamo. El problema que tenían estos instrumentos es que no precisaban de una afinación concreta y sus posibilidades de desarrollo estaban muy limitadas.

Esta imagen representa el acompañamiento del contrabajo en el son tradicional. Es importante resaltar que el acompañamiento fundamental del son cubano adquiere un papel significativo debido a su relación autónoma con la clave. Esta independencia se manifiesta en el hecho de que las figuras rítmicas del bajo, aun en ausencia de armonía o melodía, no entran en conflicto con la clave. Esto se debe a que

²⁰⁸ Francisco G. Ranz. *La guitarra del son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada*, p. 126.

²⁰⁹ Fernando Ortiz. *Los instrumentos de la música afrocubana*, p.73-74.

no pretenden ajustarse ni a las partes fuertes ni a las débiles de la estructura rítmica que la clave proporciona.



Figura 6. *Acompañamiento del contrabajo en el son cubano.*

Una de las similitudes estéticas más visibles entre el son cubano y el son jarocho es la presencia directa de la marímbula o marimbol en ambos géneros. Es un instrumento musical clasificado como idiófono. Se compone de un conjunto de láminas metálicas fijadas sobre una caja de resonancia que, al ser pulsadas, generan sonido. Este instrumento lamelófono se origina a partir de la *sanza africana* y tiene una relación cercana con la marimba, compartiendo con ella no solo características estructurales, sino también la etimología del nombre. Como expliqué anteriormente, la marímbula antes de ser reemplazada por el contrabajo en el formato del son cubano, era el instrumento que llevaba las líneas melódicas del bajo.

Con el auge del son cubano, a través de la difusión internacional y las estaciones de radio, llega a la marímbula en 1928. A pesar de que han pasado más de setenta y cinco años desde la llegada del marimbol o marímbula a las costas de Veracruz, su incorporación a la música tradicional de la región centro-sur de este estado no se consolidó de manera significativa sino hasta principios de la década de 1990. En este período, comenzó a ser fabricado nuevamente en México y se integró al repertorio instrumental de algunos grupos, logrando una rápida popularidad en un género de auténticas raíces campesinas. Actualmente, esta región de Veracruz se distingue por ser la que más utiliza el marimbol, siendo la música jarocho el género que cuenta con el mayor número de agrupaciones que han adoptado este instrumento de manera permanente.

La función armónica del marimbol es crucial en el contexto del son jarocho, lo cual destaca la importancia de su diseño, que incluye un extenso número de flejes. Este factor implica la necesidad de una afinación meticulosa que se debe alinear de manera

armónica con el resto de los instrumentos que conforman la dotación jarocho, predominantemente compuesta por cordófonos. Para lograr esta concordancia, es imprescindible recurrir a instrumentos previamente afinados o utilizar afinadores convencionales, lo que permite sincronizar adecuadamente el marimbol con las jaranas de diferentes dimensiones que integran estos grupos de música tradicional. Este proceso asegura que la cohesión sonora sea óptima, resaltando la complejidad del sonido jarocho.

En las comunidades de José Cardel los marimboleros antes de empezar a tocar, los demás instrumentistas de cuerda tenían que darle la tonalidad en la que iban a interpretar la pieza. Muchos de los sones jarochos, se encuentran en tonalidades mayores, y la técnica que han implementado los marimboleros es utilizar escalas diatónicas completas como sistema de afinación. Esto es bastante práctico, lo que se refleja en menos tiempo de espera en la sucesión seguida de canciones. En Catemaco también utilizaba esta técnica lo que en este caso las escalas usadas como sistema de afinación generalmente estaban sobre la nota *sol*.

La incorporación y aceptación de la marímbula en el son cubano y en el son jarocho reflejan la influencia mutua y el intercambio cultural que han ocurrido a lo largo de la historia. En el son cubano, su presencia ha evolucionado con el tiempo, mientras que en el son jarocho ha cobrado un nuevo vigor, convirtiéndose en un símbolo de identidad musical en Veracruz. Esta dualidad destaca la versatilidad del instrumento y su capacidad para adaptarse a diferentes contextos culturales. Su resonancia profunda y su papel en la creación de un ambiente festivo atestiguan la vitalidad de estas tradiciones, que continúan evolucionando y celebrándose en la actualidad.

3.2.1 El baile. Movimientos que trascienden en el tiempo.

Siguiendo la línea de la influencia española, en el son cubano y el son jarocho, es muy importante destacar el impacto que esta ha tenido en los bailes adoptados en las tradiciones musicales estudiadas. El origen del zapateado veracruzano es impreciso, pero se puede ubicar en las sevillanas, fandanguillos, bulerías y peteneras españolas, las cuales se fusionaron con elementos africanos, pero fue en México donde se arraigó y se enriqueció con el folclore veracruzano. Un elemento esencial del zapateado es la tarima, el sonido que produce unifica la parte musical con la dancística. Para las bailadoras del

sur de Veracruz, el zapateado es una extensión del lenguaje, dependiendo del estado de ánimo el son y el ritmo varían, pueden pasar de uno fuerte a uno ligero.²¹⁰

El zapateado tiene una connotación social muy marcada, principalmente a través de los fandangos. Este se basa en una serie de patrones rítmicos que se ejecutan con los pies donde los bailarines utilizan diferentes partes del pie para crear sonidos que son amplificados por la tarima de madera donde bailan; a la vez que puede variar en intensidad y velocidad, según la canción interpretada por el conjunto jarocho. Generalmente estos golpes con los pies en la madera buscan crear una instrumentación que se complemente con los demás instrumentos musicales, es por eso que se les exige a los bailadores que sean precisos en sus movimientos. Después de un primer momento de baile, se crea un espacio para la improvisación y la libertad del zapateado.

Los pasos improvisados dentro de este zapateo los llaman *mudanzas* o *mudanceo* los cuáles representaban el estilo único de la persona que lo bailaba. Esta característica viene directamente de los bailes andaluces en tarima, en los cuáles muchos de estos pasos guardan parecido en su ejecución. El *mudanceo* generalmente se hace cuando el cantante está versando, y el zapateo se hace en el estribillo de la canción. Según las observaciones de campo en la comunidad de Catemaco, los bailarines en determinadas canciones creaban un ambiente también de llamado y respuesta con los instrumentistas, que se traduce en un diálogo artístico en tiempo real. No obstante, la principal función que tiene el zapateado es crear un medio de comunicación no verbal y de participación comunitaria. Cualquier persona podía subirse a la tarima para bailar, siempre y cuando llevara el ritmo y la síncopa correctamente.

Se puede clasificar los estilos de bailes del son jarocho en varias vertientes por la cantidad de personas que están danzando de manera conjunta. Algunos ejemplos de estos son los llamados “*sones de pareja*”, “*sones de a montón*”, “*sones de castigo*”, “*sones con desenojo*” así como sones de cuadrilla entre otros. Muchas piezas musicales son destinadas al baile de las féminas como *Sones de a montón*, *El Cascabel* o *El Balajú*. Estos son bailados por parejas de mujeres en grupos de tres o cuatro, los que permita la tarima.

En el caso del son cubano, el baile tiene una similitud estética interesante con el zapateado del son jarocho. A pesar que en los inicios del son cubano, este fue

²¹⁰ Gobierno de México. *Aprende sobre la historia y tradición del zapateado jarocho*.

marginalizado por la sociedad habanera, con el tiempo este cumpliría una función social a través de su baile, la transmisión de sentimientos positivos y conexión comunitaria. Recordemos que su surgimiento se gestó en las zonas rurales del oriente cubano, en donde la cohesión social es un elemento muy importante para la comunidad campesina. El bailarín de son cubano hace uso de movimientos libres, sincopados y muchas veces improvisados. Los bailarines de ambas tradiciones participan en la improvisación como un medio para expresar la individualidad dentro del marco colectivo de la danza. Aunque existen pasos y estilos estructurados, la creatividad personal es a menudo destacada.

En este baile grupal que puede ser interpretado por mujeres y parejas se pueden encontrar una cierta analogía con lo que hoy llaman en Cuba la “rueda de casino”. La mencionada danza se popularizó a mediados del siglo XX en el ambiente de la salsa, género desarrollado a partir del son cubano, y se caracteriza por la dinámica de participación colectiva, en la que los bailarines forman un círculo o rueda, alternando parejas de baile a medida que se realizan diferentes pasos coreográficos. La estructura colectiva de los géneros musicales estudiados se enlaza mediante esa participación del grupo y los mencionados intercambios mediados por la sincronización de pasos. En analogía con el *mudanceo* o pasos improvisados del son jarocho, la terminología cubana popular también utiliza la palabra *aguajeo* para referirse a la parte donde el bailarín muestra pasos estilizados e improvisados en el son cubano o en la salsa para demostrar su virtuosismo. Es muy común escuchar esta palabra utilizarla también en el lenguaje musical en el momento de la improvisación instrumental donde al igual que el bailarín, el músico demuestra todo su talento a través de este momento.

Por otra parte, la vestimenta es una parte importante y que guarda ciertas similitudes estéticas. Estas se ven a través de los colores llamativos en las prendas tanto en los soneros cubanos como en los soneros jarochos, reflejo de la alegría implícita en las letras de las canciones de sus respectivos géneros musicales. En este último es normal que las mujeres usen vestimentas adornadas con listones de seda, accesorios como medallas y un chal de encaje. Los colores del traje de jarocho llevan un fondo completo de color blanco que llega hasta la rodilla. Generalmente llevan un rebozo de seda que varía entre el color negro, rojo o blanco. Dentro de estas tonalidades se pueden encontrar bordados de flores, ciudades o monumentos de su región.



Imagen 8. *Danza jarocho*.



Imagen 9. *Vestimenta sonera cubana*

En cambio, la ropa utilizada por las mujeres en el son cubano, son vestidos igualmente llamativos que varían entre el color blanco, azul, amarillo o rojo. A estos se le llama generalmente bata, la cual suele ser hasta los tobillos con los hombros descubiertos. Todo esto se relaciona principalmente con el clima de Cuba, lo que permite a las mujeres estar cómodas y sin un calor excesivo.

Un elemento muy importante por parte de los hombres es la guayabera blanca con dos o cuatro bolsillos, en la parte delantera. Los zapatos pueden alternar en color blanco o negro, e incluso en algunas presentaciones pueden ser de charol. La guayabera es un elemento de unión entre Cuba y México. Los archivos finales del siglo XIX describen a guayabera como una camisa o chaqueta que era parecida a los uniformes de los soldados españoles y cubanos de esa época. Después de la revolución de 1959, el uso de la guayabera en Cuba disminuyó al igual que la industria de confección de prendas de vestir en el país. En Cuba actual, la guayabera todavía se confecciona en cantidades limitadas para turistas, pero casi no se ven en las calles de la Habana.

En cambio, los hombres mexicanos visten la camisa con la misma frecuencia que los hombres en otras partes de América y el Caribe. Después de la disminución de la producción de guayaberas en Cuba, los fabricantes de la ciudad de Mérida en Yucatán se dieron a conocer como fabricantes de la camisa. El apogeo de la producción mexicana ocurrió durante la década del 1970 gracias en mayor parte al presidente Luis Echeverría cuya costumbre de vestir una guayabera para realizar sus obligaciones gubernamentales fomentó su uso en México. En las siguientes décadas, la competencia

china resultó en una gran reducción en la fabricación de guayaberas en Mérida. Sin embargo, la ciudad aún es un centro importante de producción y venta de la camisa. Los complejos bordados que suelen adornar la parte delantera de la prenda son una innovación estilística comúnmente reconocida como una contribución yucateca.²¹¹ Siguiendo esta línea, los soneros cubanos al igual que los soneros jarocho utilizan pañuelos de colores, que utilizan alrededor del cuello o en la cabeza como accesorio ornamental para demostrar estilo. Además de esto, es importante resaltar que la mayoría de las prendas tradicionales de ambos géneros están hechos de materiales ligeros como el lino y el algodón.

Un análisis de la vestimenta en el son cubano y el son jarocho puede revelar no solo aspectos estéticos, sino también el significado profundo de la cultura, la historia y la identidad de las comunidades que los practican. Esta vestimenta es una manifestación tangible de la historia y de la memoria colectiva, y su estudio ofrece como todos estos elementos forman parte integral de la cultura popular. En conclusión, la influencia española en el son cubano y el son jarocho es un fenómeno multidimensional que trasciende la simple transmisión cultural, revelando un entramado complejo de interacciones históricas, sociales y estéticas. Estos géneros musicales no solo representan el legado de una época, sino que también constituyen un testimonio de la capacidad de resistencia y transformación cultural de sus comunidades. La importante herencia española, amalgamada con las tradiciones indígenas y africanas, ha dado lugar a sonidos y ritmos únicos que continúan resonando en las sociedades contemporáneas de Cuba y México.

3.3 Influencia Indígena. Huellas presentes y borradas.

Hasta este momento he hablado de las dos grandes vertientes que brindaron elementos definitorios en el surgimiento y evolución del son cubano y el son jarocho. No obstante, la influencia indígena fue una vertiente que, si bien no alcanzó la misma relevancia que la influencia española y africana, si estuvo presente y es necesario darle el espacio que merece en la historia.

Como he mencionado anteriormente el son jarocho se interpreta de manera diferente de acuerdo a la región geográfica. Desde el tiempo prehispánico el territorio que comprende a Veracruz fue una zona que auspició prosperidad de recursos naturales,

²¹¹ HistoryMiami. *Guayabera. Historia de una camisa*, p. 4.

así como de luchas por el control de estos recursos. 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.²¹² 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.

A pesar de todas estas condiciones impuestas por los mexicas, los grupos que se asentaron en la región que hoy conforma Veracruz, buscaron formas de garantizar su supervivencia a lo largo de los siglos posteriores. Es por ello, que muchos de los descendientes de estas comunidades indígenas, se mantienen hasta hoy día, y contribuyeron en cierta parte al surgimiento y evolución jarocho.

En este sentido la presencia no sólo de grupos nahuas y popolucas, sino de una variedad cultural mucho más amplia, en el estado de Veracruz (mixes, mazatecos, mixtecos, chinantecos, zapotecos y totonacas), imprimen a su interpretación un ritmo más pausado en la música y hasta ritual en la danza, incluso se canta en las diferentes lenguas, así como en español. En estas comunidades aún se conservan formas muy antiguas de danzas ejecutadas con jarana, violín y arpa. (...) ²¹³. En el fandango actual en estos pueblos se observa que algunos elementos prehispánicos persisten en las formas de celebrar la danza jarocho, tales como cierta horizontalidad participativa, la dicotomía sagrado-profano, así como los elementos que expresan identidad y pertenencia regional.²¹⁴

La influencia indígena no fue tan fuerte como las otras dos vertientes mencionadas, pero además de los elementos de la danza se pueden observar otros. Por ejemplo, en el *Son de la Culebra* refleja toda una terapéutica *afromestiza*²¹⁵ relacionada con los culebreros, especialistas tradicionales que curan la mordida de las serpientes y limpian las milpas y potreros de esos ofidios. Los popolucas transforman el *Son de la iguana* en un son para encaminar las almas de los difuntos, ya que, en el mito fundacional del dios de maíz, la iguana trató de extraviar al héroe cultural en su camino al inframundo. En la versada se repiten temas como las águilas del norte, relacionadas con el mito *nahua* del príncipe tortuguita, o se menciona a los rayos y centellas, que se

²¹² *Ibidem* p. 124.

²¹³ Rosío C. Plaza et al. *La música mestiza: sincretismo de ritmos y géneros*, p. 256.

²¹⁴ José A. Huidobro. *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*, p. 150.

²¹⁵ Me refiero a los afromestizos, son las personas descendientes de la unión de africanos e indígenas.

refieren a un tipo de especialistas mágicos que son guardianes de los pueblos y que protegen a las milpas de las tormentas: los hombres y mujeres rayo.²¹⁶

Los versos del son del pájaro carpintero mezclan creencias de indios, negros y españoles. El carpintero es un pájaro sabio que ayudó al sol a salir por el horizonte, descubrió el maíz y fue su consejero, ayuda a los grandes amantes y abre el corazón de las mujeres duras en el amor. Otro son que versa sobre el amor es el Cupido, mientras que la petenera alude a la sirena, a la marinería, a las mujeres seductoras y las chanecas. En el ámbito de la leyenda, algunas décimas hacen referencia a sucesos inmemoriales, como la mujer adúltera que se convirtió en una vaca ligera, las aventuras de los Siete pares de Francia y el ataque del pirata Lorencillo al puerto de Veracruz.²¹⁷

El mundo mágico y mítico indígena se asoma en actos cotidianos. Una buena jarana nace desde que se escoge el árbol y, que a su vez tiene su época de corte, según la luna, su manera de secarse, el tiempo de labrarla y de permitir que la madrea repose; todo ello con las técnicas tradicionales de construcción. Para que el instrumento suene mejor se le pone un cascabel de víbora en su interior. Entre los *popolucas* las jaranas y las tarimas se velan y bautizan en ceremonias especiales. En estas ceremonias se guarda abstinencia sexual, se ahúma con copal los instrumentos; se riega alcohol y a veces se mata algún pollo. Algo similar sucede con los músicos tradicionales de otras regiones culturales.²¹⁸

En los fandangos existe un momento en el cuál después de varias horas de baile y música, hay un momento electrizante en que los músicos, bailadores, cantadores y el público entran en una especie de trance. A este momento se le llama el *chaneque*. Este término, según la tradición *nahua* y los *popolucas* son seres antropomorfos de sexo masculino o femenino de pequeña estatura que habitaban en lugares peligrosos. Todo esto se traduce al imaginario colectivo que a través de símbolos que adquiere significado a través de la influencia indígena directa.

En Cuba la influencia indígena fue en peor medida que en México. Estos primeros pobladores sufrieron una rápida disminución de su población por los trabajos forzados, los suicidios en masa y las enfermedades transmitidas por los españoles. El profesor Cantón Navarro plantea lo siguiente:

²¹⁶ *Ídem.*

²¹⁷ Alfredo D. Calderón. *Veracruz, cuna del son jarocho*, p. 28.

²¹⁸ *Ídem.*

La diversidad de criterios sobre el número de culturas aborígenes de Cuba y demás Antillas, así como la falta de coordinación en cuanto a la terminología arqueológica, hizo surgir la necesidad de un esfuerzo unificador. Por eso la Junta Nacional de Arqueología de Cuba propuso la celebración de una “Mesa Redonda” de arqueólogos del Caribe, lo que se llevó a cabo en 1950. En ella se acordó agrupar a los indios de Cuba en tres complejos culturales que se identificarían con los números I, II y III. Corresponden, respectivamente, a los que conocemos como guanajatabeyes, siboneyes y taínos.²¹⁹

De estos tres grupos, los taínos eran los que poseían la cultura más desarrollada. Habían logrado avanzar en la agricultura y en la cerámica, y en el ámbito musical son los únicos que llegan registros de prácticas de esta índole. También estaban asentados en las demás islas del Caribe como La Española (Haití y República Dominicana), Puerto Rico y Jamaica.

El Padre Fray Bartolomé de Las Casas en sus Crónicas cuenta lo siguiente:

Esto dice el Almirante. Entretanto que él hablaba con el Almirante, vino otra canoa de otro lugar o pueblo que traía cierto pedazos de oro, los cuales quería dar por un cascabel, porque otra cosa tanto no deseaban; la razón era porque los indios de esta isla, y aun de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos cascabeles muy sutiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente. Viendo cascabeles tan grandes y relucientes y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban, y cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban, por haberles, de dar; [llegando cerca de la carabela, levantaban los pedazos de oro diciendo: “chuque chuque cascabeles” que querían decir: “Toma y daca cascabeles.”]²²⁰

El Padre de las Casas en este texto se refiere al *areíto*²²¹. No obstante, en consecuencia, con lo dicho, los cronistas de Indias dejaron un vacío informativo de

²¹⁹ José C. Navarro. *Historia de Cuba*, p. 19.

²²⁰ Bartolomé de las Casas. *Historia de las Indias*, p. 280.

²²¹ *Canto y baile de los indios de las Antillas y de América Central. Lo ejecutaba un coro, bajo la guía de un solista que les iba marcando el texto y la tonada. Trataban de diversas materias, pero principalmente de sus viejos hechos y gestas, por lo que los cronistas de Indias lo asimilan muchas veces con el romance*

carácter musicógrafo sobre las estructuras rítmicas, tipos de escalas musicales y transcripciones de cantos empleados por los aborígenes lo que no permitió la conservación y preservación de los mismos, a lo que se une la abrupta disminución de esta población debido a jornadas extenuantes de trabajo en los lavaderos de oro, suicidios masivos y epidemias. En este sentido, considero importante valorar el criterio expuesto por Fernando Ortiz en su libro *Africanía de la música cubana*, cuando expone lo siguiente: “Nada musical de los indios fue transmitido a sus sucesores en el dominio de la Isla de Cuba.”²²²

Fernando Ortiz continúa diciendo:

De las noticias de los antiguos y de los datos arqueológicos, se deduce claramente que los indoantillanos usaban para su música ciertos tambores, llamados mayohuacán, hechos todos de madera y sin cuero, totalmente xilofónicos como los llamados teponaztle de los indios mexicanos; y además tenían guamos, o grandes cobos y pequeños caracoles marinos como trompas; ciertas flautillas, construidas quizás de canutos o de huesos; maracas y cascabeles hechos de conchas univalvas. Es cuanto se sabe de su instrumental musical, aparte de las cuerdas vocales de sus gargantas.

Como se explica en este texto, de los instrumentos que se mencionan solo sobrevive la maraca, el güiro y el guamo; este último se utiliza como instrumento de comunicación en la vida rural. Algunos grupos aislados pudieron sobrevivir y sus descendientes se pueden observar mayormente en el oriente del país. Un ejemplo de ello o constituye la *Ranchería de Yateras*, en la provincia de Guantánamo y los poblados de El Caney, en Santiago de Cuba y Jiguaní, entre otros, de los cuales da testimonio a través de sus investigaciones y viajes a estas zonas de Cuba, Jesús María Serna en su libro *Cuba: Un pueblo nuevo; Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*. Esta supervivencia permitió la inserción de la cultura aborígen en la religiosidad popular cubana y el sincretismo que se produce a través de la interacción de lo hispano,

español narrativo, similitud que también apuntará Juan 25 de la Cueva en su *Ejemplar poético*. La voz “areíto”, como tantas otras palabras antillanas, se difundió por el continente.

²²² Fernando Ortiz. *Africanía de la música folclórica de Cuba*, p. 13.

lo aborígen y de la cultura religiosa de los grupos étnicos provenientes de la zona subsahariana de África, especialmente en la parte oriental de la Isla.²²³

En este análisis, se observa que no es posible identificar similitudes significativas en las estructuras y formas musicales derivadas de las influencias indígenas en el son cubano y el son jarocho. Sin embargo, es fundamental reconocer que ambos géneros musicales emergen como manifestaciones sincréticas que contribuyen a la construcción de un conjunto cultural más amplio. Este último, a su vez, juega un papel crucial en la formación de las identidades nacionales de Cuba y México. En consecuencia, aunque las manifestaciones indígenas en la música de cada país presenten diferencias notables, ambas tradiciones destacan por su capacidad para interrelacionarse dentro del entramado cultural regional, enriqueciendo la comprensión de las identidades locales y las dinámicas interculturales que las caracterizan.

3.4 Estéticas Contrastantes: Un estudio de las diferencias entre el son cubano y el son jarocho.

Hablar de las diferencias estéticas entre el son cubano y el son jarocho es hablar de los elementos que conforman la identidad misma de estos. A pesar de que ambos géneros comparten todo un trasfondo histórico caracterizado por la fusión de diversas influencias culturales, sus particularidades estéticas y funcionales los distinguen de manera significativa. Este estudio se fundamenta en la premisa de que la música no solo actúa como un medio de expresión artística, sino que también se configura como un discurso social que refleja y construye las identidades culturales. Desde un enfoque que privilegia las diferencias, se aborda la temática lírica, la estructura rítmica y la instrumentación de cada estilo. Es por ello que es necesario afirmar que el lenguaje que tienen en común dos países diferentes tendrá mucha similitud en cuanto a palabras y fonemas, pero las variaciones en ese lenguaje son la característica que los separa uno de los otros.

Para poner en contexto lo anteriormente dicho durante los siglos XVII, XVIII y XIX, las ciudades de Veracruz y la Habana compartieron un fuerte comercio, además de ser favorecidas por las situaciones sociopolíticas de la región. Durante todo este proceso hubo un intercambio cultural importante. Un ejemplo de ello fue la introducción del

²²³ Santiago A. Castillo. *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): un estudio intercultural*, p. 29.

cancionero mexicano en la Habana y también las coplas cubanas al puerto de Veracruz. Para ello analizamos la variación de los versos de *La bamba* donde dice: “*De la Habana han llegado /Nuevos contratos /Que se caen las viejas /Con los mulatos*”.

En esta versión, al variar “muchachos” por “mulatos”, entra un elemento racial que otorga a la quarteta una imagen sobre los sujetos que niegan a casarse. Esa imagen del mestizo como casquivano le da cierto sabor local, debido al mestizaje de esta zona y a la visión que los mismos pobladores tienen de sí. Sin embargo, la palabra mulato le da, al mismo tiempo, un sabor extranjero, pues es un vocablo muy poco usado en la región de Veracruz, pero muy frecuente en Cuba. En las distintas versiones de esta quarteta de la bamba lo que ha permanecido casi invariable es el carácter noticioso de la estrofa y el referente de donde llega esa noticia. La Habana es el lugar distante de donde arriban lo mismo pintores que edictos. Estos versos recogen la antológica comunicación La Habana-Veracruz, existente desde la época colonial.²²⁴

“*De la Habana han llegado /Nuevos pintores /A pintar la Virgen /De mil amores*”. Mediante estos versos se pueden observar las diversas variaciones que moldeó la cultura cubana y mexicana, haciendo de las mismas como invención propia. A través de esta adaptación, esa diferencia se convirtió en parte de su identidad. Uno de los estribillos de la muy popular canción *La bamba* dice:

Para subir al cielo
Para subir al cielo
Se necesita
una escalera grande
una escalera grande
y otra chiquita

Esta misma frase existe una ronda infantil cubana donde se agregan los versos: “*si subo por la grande/ me da calambre/, si subo por la chiquita/ me da salsita*”. No obstante, un ejemplo de esta variación se pone manifiesto en la canción de salsa cubana interpretada por los *Van Van: Al Paso*, donde el cantante de la orquesta comienza pregonando con esa frase, pero cambiando la palabra “chiquita” por “cortica”. Además,

²²⁴ Ricardo P. Montfort. *La Cuba mítica en los versos del son jarocho*, p. 3.

que la canción en este sentido, habla de la necesidad de ser constante para alcanzar los objetivos de vida. En cambio, en la bamba jarocho, la frase hace referencia a la necesidad de autenticidad y la alegría en la existencia cotidiana.²²⁵

En contraposición a lo anterior, es plausible entender estos cambios a la luz de los diferentes lenguajes populares que emergen en México y Cuba. Siguiendo el concepto de adaptación cultural propuesto por Mesoudi, se puede argumentar que, a lo largo del tiempo, un mismo fenómeno musical se adapta a los contextos socioculturales específicos de cada región, estructurándose en patrones que permiten a la población local identificarse con él. Este proceso adaptativo facilita la resonancia del producto musical dentro de la comunidad, asegurando que se establezca un vínculo emocional que favorezca su aceptación.

Otro ejemplo de las variaciones en la lírica del son cubano y el son jarocho es mediante el uso del *Tin Marín*. Como estribillo musical son coplas picarescas, que al menos en los años ochenta era cantada por los niños en la primaria, en los recesos, en ocasiones a escondida de los maestros. Sus versos mencionan:

“Una vieja que yo conocía
Debajo de la cama
Un gallo tenía
Cada vez que la vieja gritaba
El gallo (cantaba)
Y así le decía:
De Tin Marin de dos pingue
Cucaramacara, la titiri fue,

En el ámbito del piteo cubano, se observa una notable ausencia de las connotaciones sexuales que son inherentes al son *La vieja*. En este último, el gallo opera como una metáfora de la masculinidad hegemónica, donde el recurso literario de ocultar al amante bajo la cama se erige como un elemento común en la narrativa. Además, en la cultura popular, el gallo se asocia fuertemente con la figura del conquistador mujeriego, simbolizando rasgos tales como la audacia y la seducción. Un ejemplo de esa y otras

²²⁵ Canción “Al paso” de Los Van Van, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=WtE9ZzCmxSs>

variaciones líricas la podemos escuchar con el grupo *Son de Acosta* donde relata una historia similar en sus versos.²²⁶

También fue muy frecuente que la utilización de cuartetos como las citadas además de otras estrofas de doble sentido como las de Faustino Oramas *El Guayabero*, que en los años ochenta se transmitieron por los medios. Esta distinción en los temas y recursos poéticos resalta la influencia de contextos históricos y socioculturales en la creación musical de cada región, permitiendo así una comprensión más profunda de la identidad y la expresión cultural de sus respectivos pueblos.

En acápites anteriores había hablado sobre la instrumentación de los géneros musicales estudiados. Me había enfocado principalmente en resaltar las similitudes estéticas que los vinculaban, pero es necesario afirmar que las diferencias sonoras del son cubano y son jarocho recaen en la utilización de instrumentos musicales ajenos entre sí. Por ejemplo, el arpa se puede considerar como el integrante más reciente dentro del son jarocho. Este instrumento, según los registros fonográficos, nunca se ha visto que formara parte de un conjunto de son cubano. A través de acordes y arpeggios que van en consonancia con el requinto de son crean una sonoridad distintiva que en caso de integrarse a un septeto de son cubano, los músicos lo considerarían como muy *saturante* en la armonía de la canción interpretada.

Por otra parte, la quijada de burro es un elemento que constituye una pieza importante dentro del son jarocho. Según autores como Chamorro (1984) suelen encontrarse en las breves menciones que se hacen sobre este instrumento:

La quijada equina es un idiófono constituido por el maxilar inferior de un burro, mula o caballo con las piezas dentarias flojas, que se percute con la mano en acción directa y/o se luden los dientes y las muelas por medio de un cuerno de venado, un palo de madera o inclusive una varilla de metal, cumpliendo así la función de idiófono percutido y de ludimiento. Este instrumento es común en la montaña de Guerrero, la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en algunas comunidades del Golfo de México, así como en países latinoamericanos y caribeños. Su procedencia presumiblemente es africana.²²⁷

²²⁶ Canción “Tin Marin” de Son D’Acosta, en Youtube. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=K-p1PSbU3S4>

²²⁷ Arturo Chamorro. *Los instrumentos de percusión en México*, p 121.

A falta de información sobre el uso de este instrumento en las culturas musicales de África, y más específicamente en aquellas que influyeron en el continente americano desde la época colonial, podría argumentarse que más que un instrumento de origen africano, la práctica de ejecutar a la quijada equina como un instrumento sonoro se dio en tierras americanas, como una invención propia de las que más tarde serían las músicas de América. Lo que sucedió entre la aparición y la llegada del burro a nuestro continente (como animal de carga y como instrumento musical) queda sujeto a muchas y aventuradas conjeturas.

La conexión más cercana de la quijada de burro en la música de Cuba es la presencia de este en el punto cubano. Según la musicóloga María Teresa Linares Savio: “Estos conjuntos en algunos lugares de las provincias de Las Villas y Camagüey se han hecho más complejos, agregándoles quijada de burro, botija y acordeón de doce costillas. En ocasiones se ha visto usar un pequeño bongó, como influencia del contacto con el son”.²²⁸ En cualquier caso, este instrumento no ha sido parte de los conjuntos de son cubano, y si se ha utilizado alguna vez, sido de manera muy ocasional en el contexto rural de Cuba.

Por otro lado, la jarana, el requinto de son y la leona son instrumentos utilizados exclusivamente en el son jarocho y hasta ahora no hay registros de que estos se hayan utilizado en el son cubano, situación que ocurre de manera similar con el tres cubano y el contrabajo. La elección de instrumentos en cada género es el elemento que refuerza la identidad propuesta por estos estilos. Como explico con anterioridad, el tres cubano hace uso de la ejecución de arpeggios complejos y del llamado *tumbao* que son característicos de su repertorio. Asimismo, la presencia del contrabajo y la percusión afrocubana enfatiza en la combinación rítmica-armónica, facilitando la improvisación y la expresión individual.

Es imperativo señalar que, en el contexto de la estructura de los ensambles musicales, el son jarocho exhibe una mayor flexibilidad en comparación con el son cubano. Esta flexibilidad se evidencia no solo en la presencia de los instrumentos tradicionales, sino también en la inclusión de múltiples jaranas en el conjunto. Es común que los músicos de son jarocho sostengan la opinión de que un mayor número de instrumentos dentro de la agrupación propicia una mayor profundidad armónica y enriquece el diálogo musical. Por el contrario, el son cubano se caracteriza por formatos

²²⁸ María T. Linares. *La décima y el punto en el folclor de Cuba*, p. 2

musicales más rígidos y estructurados, en los cuales las variaciones son limitadas, consistiendo principalmente en la adición de uno o dos integrantes, o en ciertos casos, en la reducción del número de miembros del ensamble. Estas alteraciones se conocen generalmente como quintetos, sextetos y septetos. Es fundamental destacar que, en esta tradición, los instrumentos que rara vez son sustituidos son el tres cubano, la percusión y el contrabajo, los cuales se consideran esenciales para la conformación del sonido característico del género.

Una característica distintiva que separa al son jarocho del son cubano es la notable ausencia de instrumentos de viento en la instrumentación del primero. Desde sus inicios, el son cubano ha integrado la trompeta como un elemento vital en su composición, un hecho que puede atribuirse a la influencia de agrupaciones fundacionales como el *Septeto Nacional Ignacio Piñero* y el *Septeto Habanero*. A lo largo del tiempo, el son cubano ha evolucionado, incorporando progresivamente una mayor variedad de instrumentos de viento, hasta consolidar su expresión contemporánea en el formato de salsa, que se caracteriza por la inclusión de múltiples trompetas, trombones y saxofones. En contraste, el son jarocho ha mantenido de manera consistente una estructura instrumental que se basa exclusivamente en instrumentos de cuerda y percusión. A lo largo de su desarrollo, los ensambles de son jarocho se han caracterizado por privilegiar la interrelación entre estos tipos de instrumentos.

En este contexto, resulta fundamental señalar que otra de las principales causas de la diferenciación desde el punto de vista histórico entre el son cubano y el son jarocho radica en la evolución cultural que cada uno de ellos experimentó. Tal como se ha discutido en el capítulo 2, ambos géneros musicales tienen sus raíces en entornos rurales, aunque posteriormente hicieron su tránsito hacia la esfera urbana. Sin embargo, es en este ámbito urbano donde el son cubano se diversifica en distintas corrientes que, con el tiempo, definirían la complejidad y riqueza del género sonoro cubano. Esta transformación fue facilitada por su capacidad de adaptación a los cambios socioculturales y musicales que emergieron a lo largo del siglo XX en las áreas metropolitanas, lo que a su vez garantizó su permanencia en el gusto del público.

Por otro lado, aunque el son jarocho también experimentó una vertiente urbana, conocida como *Son blanco*, su incorporación en el contexto ciudadano estuvo más asociada a intereses comerciales que a un verdadero impulso por parte del público. En este sentido, el son jarocho que persistió en las áreas rurales y su posterior revitalización

por parte del movimiento jaranero con la participación clave de *Mono Blanco* evidencian que, para que un género musical logre transitar la prueba del tiempo, no solo es necesario captar la atención del público, sino que debe incorporar un componente identitario significativo. Este componente se convierte en un vehículo de expresión para la comunidad, permitiendo que el género se utilice como un medio para reafirmar y comunicar la identidad cultural de sus practicantes. Por ello, el son jarocho, vinculado intrínsecamente al fandango, continúa vigente en la actualidad, al igual que todas las corrientes que conforman el son cubano.

Otra característica distintiva que diferencia al son cubano del son jarocho es la utilización de los compases musicales. Como se expone en el epígrafe 3.1, relacionado con la influencia africana, ambos géneros comparten ciertos aspectos técnicos en cuanto a la concepción del compás como unidad métrica. En el caso del son jarocho, se observa la presencia de compases como el 4/4 y el 2/4, así como el uso del sesquiáltero como recurso para la alternancia entre distintos compases. Sin embargo, es fundamental señalar que casi todo el repertorio del son cubano se fundamenta predominantemente en el compás de 4/4, a diferencia del son jarocho, que opera mayormente en compases de 3/4 o 6/8. Esta rigidez estructural del son cubano en lo que respecta a la métrica se atribuye a la inclusión de un elemento esencial que no se encuentra en el son jarocho: la clave de son, la cual establece un patrón rítmico específico que confiere cohesión y carácter distintivo al repertorio cubano.

La definición de clave, se presenta como: “célula rítmica de cinco notas en dos compases. Se encuentra en forma 2-3 y 3-2 (según empieza con uno de los compases o el otro) y en las variantes de la clave de son y clave de rumba, con un contratiempo más abrupto en rumba en el tercer golpe de tres [...] La clave se considera la base de toda la música cubana”²²⁹

El desafío radica en que este patrón rítmico se inscribe dentro de un compás de cuatro tiempos, el cual se subdivide en dos secciones: una que agrupa tres golpes y otra que agrupa dos. Este esquema rítmico constituye la esencia organizativa de todas las variantes del fenómeno musical conocido como son, explicando por qué la mayoría de estos géneros se desarrollan dentro del compás de 4/4. En contraste, el son jarocho, al carecer de este patrón estructural como fundamento, se beneficia de una mayor flexibilidad para alternar entre compases. Al realizar un análisis comparativo entre las

²²⁹ Luc Delannoy. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, p. 18.

composiciones de son cubano en compases de 4/4 y 3/4, y las de son jarocho en los mismos compases, se evidencia que la presencia de sones cubanos en compases de 3/4 es notablemente escasa, apareciendo principalmente en función de arreglos musicales específicos.

Para finalizar este capítulo podemos afirmar que la comparación entre el son cubano y el son jarocho pone de manifiesto una serie de analogías artísticas y estéticas que, a su vez, resaltan las diferencias contextuales y funcionales de ambos géneros. El son cubano, con su estructura rítmica predominante en 4/4 y su instrumentación polifacética, puede ser visto como una sinfonía en constante transformación, adaptándose y fusionándose con diversas corrientes musicales, como el jazz y la salsa. Esta capacidad de hibridación refleja un dinamismo artístico que permite al son cubano dialogar con un amplio espectro de influencias, instaurándose como un referente de modernidad y diversidad en la música latinoamericana.

Por contraste, el son jarocho se presenta como una pintura vibrante en la que cada trazo de la jarana y el requinto se entrelazan en un diálogo íntimo de cuerdas y percusiones. Este género, arraigado en tradiciones rurales, evoca una estética de comunidad y pertenencia, donde la simplicidad de su estructura melódica y rítmica promueve la participación colectiva y la celebración de la identidad cultural local. La musicalidad del son jarocho se asemeja a una expresión folclórica que, aunque contemporánea, preserva un fuerte sentido de conexión con sus raíces históricas. Ambos géneros, al enmarcarse en contextos socioculturales distintos, actúan como cápsulas del tiempo que reflejan las vivencias, luchas y aspiraciones de sus respectivas comunidades. En un sentido más profundo, el son cubano y el son jarocho pueden considerarse dos corrientes que, aunque divergentes, convergen en su capacidad para contar historias, manifestar emociones y reforzar identidades culturales. Así, el estudio de estas analogías artísticas y estéticas no solo enriquece la comprensión de cada género, sino que también destaca la diversidad y complejidad del patrimonio musical de América Latina.

Conclusiones:

La presente investigación evidencia la existencia de notables analogías estéticas entre el son cubano y el son jarocho, dos géneros musicales que, a pesar de sus diferentes contextos geográficos y culturales, comparten una herencia afro-latina que ha influido en su evolución y práctica. El concepto de transculturación de Fernando Ortiz se plasma de manera significativa a lo largo de todo el proceso de mestizaje y búsqueda de la identidad de los géneros musicales abordados en la investigación. En el contexto histórico del intercambio cultural entre el puerto de La Habana y el de Veracruz, se observa una dinámica de migración y mestizaje que ha sido fundamental en la configuración de expresiones musicales como el son cubano y el son jarocho. Ambas regiones, marcadas por la herencia del colonialismo español, se convirtieron en puntos de convergencia para diversas influencias étnicas, incluyendo las africanas, indígenas y europeas. Este mestizaje cultural facilitó la aceptación y adaptación de elementos musicales foráneos, permitiendo que géneros como el danzón y el son cubano fueran incorporados y reinterpretados en Veracruz, contribuyendo al desarrollo del son jarocho.

La presencia significativa de poblaciones afrodescendientes en ambas regiones durante y después del periodo colonial desempeñó un papel crucial en este proceso de sincretismo musical. La interacción constante entre músicos y comunidades de La Habana y Veracruz propició un intercambio fluido de estilos y prácticas musicales, enriqueciendo mutuamente sus tradiciones y dando lugar a expresiones únicas que reflejan la complejidad de su mestizaje cultural. Este contexto histórico y social permitió que los recursos musicales compartidos fueran reestructurados y adaptados a los entornos locales, resultando en las características distintivas que hoy identifican al son cubano y al son jarocho. La capacidad de estas comunidades para integrar y transformar influencias externas en sus propias tradiciones musicales es testimonio de la diversidad cultural que caracteriza a ambas regiones.

A través de un análisis detallado de los elementos musicales, las estructuras rítmicas, y la lírica, se ha podido establecer un diálogo entre el son cubano y el son jarocho, que trasciende las particularidades regionales y resalta la interconexión de las tradiciones culturales latinoamericanas. Las conclusiones son resultado de la evaluación de la siguiente hipótesis: El son cubano y el son jarocho tuvieron puntos de comunión en su historia, principalmente a través del comercio de esclavos que se gestó en los siglos XVIII y XIX. La etnia yoruba fue uno de los factores determinantes en este

intercambio cultural, la cual a través del llamado sesquiáltero africano le dio paso a la evolución rítmica del son cubano y el son jarocho.

En adición a los puntos previamente discutidos, es pertinente resaltar que la influencia de la tradición española se erige como un elemento fundamental en la configuración de ambos géneros musicales. Esta influencia resulta crucial, dado que la mayoría de los inmigrantes ibéricos que arribaron al Caribe y a la Nueva España procedían predominantemente de regiones como Andalucía y otras áreas del territorio español. Este intercambio cultural es significativo, ya que los aportes musicales, instrumentales y rítmicos de estas regiones constituyen un importante nexo que une a ambas manifestaciones sonoras, contribuyendo a la conformación de una identidad musical distintiva que reconoce sus orígenes ibéricos.

Por otro lado, el estudio ha evidenciado que la influencia indígena en ambos géneros es notablemente desigual, lo que limita la posibilidad de establecer conexiones entre ellos desde esta perspectiva. En el caso de Cuba, el exterminio temprano y sistemático de los pueblos indígenas, particularmente de los taínos, resultó en una pérdida irreparable de las tradiciones y aportes musicales autóctonos. Esta realidad ha impuesto un marco restrictivo que ha dificultado el desarrollo de una identidad musical cubana profundamente marcada por la herencia indígena.

Contrariamente, el son jarocho presenta una conexión más notable con su legado indígena, especialmente en las regiones de los Tuxtlas y áreas cercanas, donde las tradiciones indígenas han logrado persistir y fusionarse de manera más significativa con las influencias africanas y españolas. Esta convivencia se manifiesta claramente en las dimensiones melódicas y rítmicas del son jarocho, donde elementos nativos se entrelazan con rasgos provenientes de la cultura española.

La investigación destaca la situación favorable del cultivo del son cubano en Cuba, un fenómeno que ha experimentado un resurgimiento en la apreciación y difusión de sus raíces culturales. La versatilidad rítmica y melódica del son cubano sigue siendo fuente de inspiración para nuevos artistas y generaciones, lo que permite su continuidad y evolución dentro del panorama musical actual. Este fenómeno se ve reforzado por el apoyo institucional y la realización de festivales, que fomentan la participación de músicos, directores, y del público en general, destacando la vitalidad de este género en la identidad cultural cubana. Agrupaciones actuales le han dado nuevos matices sonoros

al son cubano mediante la fusión con otros géneros musicales como el jazz y el funk. Entre estas agrupaciones se destacan los *Jóvenes Clásicos del Son*, *Cubanía Son* y por supuesto, las grandes orquestas de Cuba como los *Van Van*, *la Orquesta Revé* y *NG la Banda* se han dado a la tarea de renovar el género para el disfrute de las nuevas generaciones.

De manera paralela, el son jarocho también se encuentra en una situación prometedora, impulsada por la labor de grupos representativos como Mono Blanco y Los Cojolites, quienes han revitalizado y proyectado este género hacia un público más amplio, tanto a nivel nacional como internacional. Esta nueva ola de intérpretes ha sido fundamental para preservar las tradiciones del son jarocho mientras experimentan con su fusión con otros estilos musicales, abriendo así un diálogo contemporáneo con su pasado. También mediante los esfuerzos conjuntos de varios músicos jarochos se crea en 1988 en Jáltipan de Morelos el Centro de Documentación del Son Jarocho. Esta institución representa un resguardo a el patrimonio inmaterial de Veracruz y hoy es símbolo de la permanencia del son jarocho en la cultura popular.

Al alinear estos conceptos con el objetivo general de la investigación, se evidencia cómo la valoración de las analogías artísticas y estéticas entre el son cubano y el son jarocho enriquece la comprensión de sus contextos históricos y sociales. La metodología implementada, que combina la revisión bibliográfica, el análisis comparativo de repertorios y las entrevistas semiestructuradas con intérpretes y expertos, permite abordar de manera integral los elementos convergentes y divergentes entre ambos géneros. Este enfoque no solo ofrece un panorama más claro de sus similitudes y diferencias, sino que también pone de manifiesto la herencia cultural que ambos comparten. Asimismo, al profundizar en la identificación y comprensión de estos elementos, la investigación contribuye a la valorización del patrimonio musical, promoviendo un mayor respeto y apreciación por las tradiciones sonoras de la región. En última instancia, esta labor no solo perpetúa la historia musical, sino que también sienta las bases para un futuro donde el son cubano y el son jarocho continúen evolucionando y adaptándose a los tiempos modernos, enriqueciendo así el panorama cultural latinoamericano y promoviendo la identidad de sus comunidades.

La presente investigación se enfocó en abordar de manera exhaustiva la historia, las convergencias históricas y la evolución del son cubano y el son jarocho, dos géneros musicales que, pese a sus evidentes similitudes estéticas en estructuras rítmicas,

expresivas, vocales y melódicas, han sido escasamente analizados de forma comparativa en la literatura académica. Esta carencia de estudios integrales que relacionen ambos géneros justifica la pertinencia y relevancia del presente trabajo. El aporte principal de la investigación se sostiene en ampliar el conocimiento referente a estos géneros populares.

Por otra parte, la investigación reconoce que una de sus principales limitaciones radica en la variabilidad de las interpretaciones regionales de los instrumentos emblemáticos del son jarocho y el son cubano. Específicamente, se observan diferencias significativas en la ejecución de la marímbula en localidades veracruzanas como José Cardel y Catemaco. Estas variaciones no solo abarcan técnicas de interpretación, sino también aspectos relacionados con la afinación de los instrumentos, que difieren notablemente entre las diversas regiones jarocho. De manera análoga, en el contexto cubano, el tres presenta afinaciones que varían según las regiones orientales, centrales y occidentales del país. Esta diversidad de afinaciones y técnicas de ejecución ha representado un desafío para la elaboración de generalizaciones o conclusiones amplias sobre las características compartidas entre ambos géneros musicales. Por lo tanto, se ha requerido un enfoque más localizado y específico para abordar estas particularidades regionales de manera adecuada.

Con el estudio de las analogías arti-estéticas entre el son cubano y el son jarocho aparece un espectro de oportunidades para profundizar en el análisis de las técnicas de ejecución del son cubano y el son jarocho. Este enfoque podría ser abordado en futuros estudios de la siguiente manera: como una tesis doctoral, que sienten las bases para el desarrollo de programas educativos en instituciones musicales de México y Cuba, orientados a una comprensión integral de ambos géneros. Aunque la elaboración de dicho programa educativo se planteó inicialmente como una hipótesis en esta investigación, su implementación excede el alcance del presente trabajo. No obstante, se destaca la importancia de este planteamiento como una vía para futuras investigaciones que contribuyan al enriquecimiento y preservación de estas expresiones musicales tradicionales.

Como músico de son cubano, he observado que existen amplias oportunidades para fusionar el son cubano con el son jarocho. Esta integración puede enriquecer significativamente los contextos culturales tanto de México como de Cuba, resaltando y celebrando sus componentes culturales distintivos. Al adaptarse a los entornos

musicales contemporáneos, tales colaboraciones podrían aportar frescura e innovación, revitalizando y proyectando estas tradiciones hacia nuevas audiencias. Aunque este campo ha sido poco explorado, ejemplos recientes demuestran su potencial; por ejemplo, el proyecto "*Son con Son*" une a músicos de ambos géneros, creando composiciones que reflejan la riqueza de esta fusión. Asimismo, la agrupación "*Los Cubarochos*" ha presentado propuestas que integran elementos del son jarocho y el son cubano, evidenciando la viabilidad y atractivo de tales combinaciones. Estas iniciativas sugieren que, con una mayor exploración y dedicación, la fusión del son cubano y el son jarocho tiene el potencial de convertirse en un fenómeno musical popular y apreciado en diversas regiones.

Bibliografía consultada.

- ¿Qué descendencia tienen los habitantes de Veracruz? Hay más de 3 raíces que identifican a la entidad. (2024). *Ricardo Martínez*.
- Anónimo. (s.f.). *La guaracha*. Obtenido de EcuRed: <https://www.ecured.cu/Guaracha>
- Besa, C. (2013). *El mambo*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Blache, M. (2011). El concepto de Folklore en Hispanoamérica. *The Latin American Studies Association*, 135-148.
- Blacking, J. (2003). Que tan musical es el hombre? *Desacato*, 149-162.
- Blanco, J. (1992). *80 años del son y soneros del Caribe*. Caracas: Editorial Tropykos.
- Blanco, Y. (2021). La música cubana mantuvo su variedad creativa en la década de los 60, tras el triunfo de la Revolución. *UVADivulga*.
- Bravo, I. d. (1998). *Hacia una escuela intercultural. El profesorado: formación y expectativas*. España: Universidad de Leida.
- Brown, H. (2000). *Principles of Language Learning and Teaching*.
- Calderón, A. D. (2010). *Veracruz, cuna del son jarocho*. Xalapa: Fototeca de Veracruz.
- Calle, G. L. (1994). *Evolución biológica: Teoría y Fronteras*. Universidad de Extremadura.
- Calvo, M. (2022). La Ma´Teodora. *Calidoscopio*.
- Camasta, C. (2014). Son jarocho, un género lírico musical. *Fundación para las letras mexicanas*.
- Canclini, N. G. (1986). Ni folklórico ni masivo ¿Que es lo popular? *Centro Teórico-Cultural*.
- Cardona, I. (2011). *Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural*. *Revista de Literaturas Populares*.
- Casas, B. d. (1985). *Historia de las Indias*. Santo Domingo: Ediciones del Continente, S.A. Editora Alfa y Omega.
- Castillo, S. A. (2015). *Raíces Estéticas de la musica cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800- 1934): Un estudio intercultural*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Chiappe, C. M. (2015). ¿Transculturación o acultura? Matices conceptuales en Juan Van Kessel y Alejandro Lipschutz. *Revista de Ciencias Sociales*, 47.
- Cook, F. (1987). *El cuatro venezolano*. Caracas: Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven S.A.

- Courlander, H. (1960). *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People*. Los Ángeles: University of California Press.
- Cultura. (2020). Trasculturación. *Significados*.
- Cultura, S. d. (2017). El fandango nació en el Caribe, a raíz del mestizaje. *Gobierno de México*.
- D'Acosta, S. (9 de marzo de 2017). *Tin Marin*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=K-p1PSbU3S4>
- Dannermann, M. (1985). El folklore como cultura. *Revista Chilena de Humanidades*.
- Dawkins, R. (1986). *El relojero ciego*. Booket Paidós.
- Deconstruyendo la jarana jarocho. (2020). *SCRIBD*.
- Delannoy, L. (2012). *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, B. G. (2009). El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana. *Circulaciones culturales*, 247-267.
- Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud Mental*.
- Dueñas, R. Y. (2011). Los complejos del Son y de la Rumba como géneros de la música popular tradicional en la comunidad centro histórico de Cienfuegos. *Expresiones del PATRIMONIO INMATERIAL*.
- Echeverría, A. B. (1994). Gene y mutación: una visión histórica. *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 5-24.
- El son jarocho. (2025). *México Desconocido*.
- Escalante, J. A. (1984). *Los instrumentos de percusión en México*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Feijóo, J. M. (2009). Folklore musical: de lo particular a lo universal.
- Feldman, C.-S. a. (1981). *Cultural Transmission and Evolution*. Princeton University Press.
- Fernández, R. A. (2006). *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Oakland: University of California Press.
- Fernández, R. P. (1990). *La música afro-mestiza mexicana*. Xalalapa: Dirección Editorial Zamora 25.
- Ferrero, C. (2006). A viola no fandango de Iguape e Cananéia. En C. Ferrero, *Enciclopedia Caicara* (pág. 317). Sao Paulo: HUCITEC-NUPAUB- CEC/USP.

- Fragmentos - La Bamba Requinto Jarocho*. (30 de enero de 2021). Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8KU9uSyxdnU>
- Fronteras, E. B. (1994). *German Larriba Calle*. Universidad de Extremadura.
- Gainza, V. H. (1983). *La Improvisación Musical*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Gandía, N. R. (2023). *Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1976 y un poco más allá*.
- García, J. J. (1845). *Protocolo de atiguedades, literatura, agricultura, industria y comercio, etc*. La Habana: Imprenta de A. Soler, Calle de la Muralla No. 82.
- García, T. P. (1996). La evolución biológica. *RACVE*, 19-26.
- Gardner, D. A. (2008). Extranjeros en Veracruz: siglos XIX y XX. *Atlas del Patrimonio Natural, Histórico y Cultural de Veracruz*, 140.
- Gerbi, A. (1993). *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una plémica, 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica.
- Giro, R. (2006). Diccionario enciclpédico de la música en Cuba. En R. Giro, *Volúmen 6* (págs. 94- 120). La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- González, J. C. (2006). *El Estudio de Caso simple: un diseño de investigación cualitativa*.
- González-Orozco, J. C. (2023). La evolución cultural como analogía de la evolución biológica. *Ciencia ergo-sum*, 6-9.
- Goya, J. A. (1995). *Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho*. Veracruz: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hernández, J. C. (2011). Son cubano, Monografías. *monografías*, Digital.
- Hernández, R. (2010). *Metodología de la investigación. Quinta edición*.
- Hernández, R. F. (2007). *El Son Jarocho: Raíces y Transformaciones*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- HistoryMiami. (2020). Guayabera. Historia de una camisa. .
- Hoffmann, O. (2010). *De "negros" y "afros" en Veracruz*. Xalapa: Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz.
- Hojman., E. (2021). Un accidente llamado Buena Vista Social Club. *Coolt*, pp.2.
- Hurtado, M. T. (2004). *Evolución de las teorías biológicas evolutivas en libros de texto de enseñanza en Chile*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Ivanov, G. B. (2013). *El son jarocho y la fiesta de fandango: una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano la inclusión del son jarocho en la música "cultura"*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Jones, A. M. (1959). *Studies in African Music*. Londres: Oxford University Press.
- K, S. H. (1967). *Social Change in Developing Areas: A Reinterpretation of Evolutionary Theory*. Social Forces.
- Kampourakis, K. (2020). *Understanding Evolution*.
- Lapidus, B. (2008). *Origins of Cuban Music and Dance: Changüí*. Maryland: Globe Pequot Publishing Group Inc/Bloomsbury.
- León, A. (1974). *Del canto y del tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- León, A. G. (2006). *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Programa del Desarrollo Cultural del Sotavento.
- León, E. M. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa N° 19*, Digital.
- Linares, M. T. (1972). La décima y el punto en el folclor de Cuba. *Boletín Música de Casa de las Américas*.
- Llano, G. P. (2017). Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950. *Desacatos*, Digital.
- Lombardo, R. G. (2016). *Cultura y evolución*. España: Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales.
- López, A. (2018). Música tradicional de México. *Miradas*.
- Losos, J. B. (2011). *Convergence, Adaptation, and Constraint*.
- Malinowski, B. (1984). *Una teoría científica de la cultura*.
- Mayr, E. (1982). *Speciation and Macroevolution*. Massachusetts: Museum of Comparative Zoology, Harvard University.
- Méndez, J. A. (2022). Con cedro del llano. Laudería tradicional del son jarocho en Santiago Tuxtla, Veracruz. *Cuicuילו. Revista de ciencias antropológicas*, Digital.
- Mendivil, J. (2016). El origen de la música.
- Mesoudi, A. (2011). *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*.
- México, G. d. (2022). Aprende sobre la historia y tradición del zapateado jarocho.
- México, G. d. (s.f.). Casa de Documentación del Son Jarocho.
- Mithen, S. (2013). Música y lenguaje tienen un antepasado común. *IDIBELL*, pp. 2.
- Monografías. (s.f.). *Arte cubano del siglo XX*. Obtenido de <https://www.monografias.com/trabajos915/arte-cubano-siglo/arte-cubano-siglo>

- Montfort, R. P. (2012). La Cuba mítica en los versos del son jarocho. *SCRIBD*.
- Montfort, R. P. (Ciudad de México). La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la revolución). *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, pp.43-60.
- Música Regonal Mexicana*. (2018). Obtenido de Son Jarocho. Un vistazo a este son regional, también representativo de México:
<https://sites.google.com/site/muremex/son-jarocho>
- Navarro, J. C. (2000). *Historia de Cuba*. La Habana: Editorial Si-Mar.
- Navarro., J. J. (1993). *Los instrumentos de púa en España*. Madrid: Editorial Alianza Música.
- NGOU-MVE, N. (1994). El África bantú en la colonización de México (1595-1640). *Madrid: Consejo Superior de Investigaciones*, 317.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Orozco, D. (1992). *Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana*. Texas: University of Texas Press.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana.
- Ortiz, F. (1950). *Africanía de la música folklórica*.
- Ortiz, F. (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Ministerio de Educación.
- Ortiz, F. (1998). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Madrid.
- Ortiz, V. M. (2009). Veracruz: sociedad y cultura popular ne la región Golfo Caribe. *Tzintzun*, Digital.
- Otero, Y. G. (20 de enero de 2023). Invasión de Oriente a Occidente: la estrategia militar más osada de la centuria que hoy evoca la historia. Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, Cuba.
- Pedroso, D. M. (2023). *Enciclopedia musical cubana*. La Habana: Pedroso Publishing Company Llc, 2023.
- Peñalosa, D. (2009). *he Clave Matrix: Afro- Cuban Rhythm: Its Principles and Origins*. California: Photos, musical examples, glossary, bibliography, discography, videography, 2 CDs, 288 pp. ISBN: 1- 886502- 80- 3.
- Pérez-Rubio, C. V. (2015). El sincretismo ambiental de Veracruz y La Habana. *Universidad Autónoma del Estado de Morelos*.

- Piñero, E. A. (2009). *Universalidad del laúd y el tres cubano*. La Habana: Editorial Adago: Ediciones Cúpulas.
- Polo, M. (2008). *La estética de la música*. Bolonia.
- Polymatas. (2021). Genes VS Cultura: Como sucede la evolución cultural. *Polymatas*.
- Pujol, E. (1934). *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Editorial Casa Romero y Fernández.
- Quesada, C. A. (2003). La improvisación musical y el currículo escolar. *Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación"*.
- Quesada, R. E. (2004). Los valores estéticos de la música popular. *Scribd*, 4-11.
- Ranz, F. G. (2010). La guitarra del son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada. *Revista Interdisciplinaria del INAH*.
- (2019). *Resolución 19/2010. Indicaciones Metodológicas para el funcionamiento del Sistema de Casas de Culturas*. La Habana: Ministerio de Cultura de Cuba.
- Richerson, P. (2008). *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human EVOLUTION*. Chicago: University of Chicago Press.
- Roa, A. d. (1996). Un análisis de la cultura yoruba desde la sociología de la religión. *CLACSO*, 2-8.
- Robert, L. O. (2012). *La interpretación musical*. Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Roca, F. (2017). Definición de la música. 4-12.
- Rodríguez, A. F. (2011). La música popular tradicional. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*.
- Rodríguez, A. F. (2023). La música popular tradicional desde la perspectiva sociocultural: estudios de los complejos del son y de la rumba.
- Rodríguez, H. A. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music. 155-169.
- Rodríguez, M. C. (2018). *Evolución: El legado de Darwin*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquía.
- Rosío Córdoba Plaza, A. D. (2008). *La música mestiza: sincretismo de ritmos y géneros*. Xalapa: Secretaría de Educación de Veracruz.
- Ruidíaz, A. R. (1994). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. Santo Domingo: Editorial Corripio C.A.
- Ruidíaz, A. R. (2016). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*.

- Saavedra, S. (s.f.). La complementareidad paradigmática: Un enfoque nuevo a investigar. Congreso Iberoamericano de Ciencias, Tecnología, Innovación y Educación., (pág. 3).
- Sachs, C. (1942). *The History of musical instruments*. London: Editorial J.M. Dent & Sons LTD.
- Segovia, F. (2003). La versada de Arcadio Hidalgo. *Scielo*.
- Sonderegger1, M. A. (2019). El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico. *Balajú*, 13-30.
- Sublette, N. (2007). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- TeleUV. (20 de abril de 2022). *Capítulo 6. La huella africana en el son jarocho. Veracruz Afrodescendiente*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/results?search_query=Cap%C3%ADtulo+6.+La+huella+africana+en+el+son+jarocho.+Veracruz+afrodescendiente
- TV, I. (17 de julio de 2024). *Religión Yoruba, ¿en qué consiste / Noticias con Francisco Zea*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bWn0P7RP1ng>
- Tylor, E. B. (1976). *Cultura primitiva*. Madrid.
- Urbina, E. (2001). *Historia de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Urtizberea, A. A. (2016). *David Hume sobre los valores estéticos. Hacia una interpretación objetivista*. Universidad del País Vasco.
- Valdés, R. L. (1990). Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumís en Cuba. En *Anales del Caribe. Resistencia e identidad.*, 45-82.
- Valverde, V. C. (2017). La transculturación como clave para la comprensión de los fenómenos históricos-sociales. *Universidad de Oriente*.
- Valverde, V. C. (2018). La transculturación como clave para la comprensión de los fenómenos históricos-sociales. *Caribeña de Ciencias Sociales*, Digital.
- Van, L. V. (16 de febrero de 2012). *Los Van Van - Al Paso (Video Oficial)*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WtE9ZzCmxSs>
- Vargas, R. (2019). El complejo del son. *SCRIBD*, 2.
- Vázquez, L. B. (2020). *Son Jarocho. Devenir y Resistencia*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Veracruzana, U. (2014). Son jarocho, entre el pursimo y la vanguardia. *Universo*.