

LA GUITARRA DE SON del Sotavento mexicano

ORGANOLOGÍA DE UNA FAMILIA DE
INSTRUMENTOS DE CUERDA PUNTEADA

FRANCISCO GARCÍA RANZ

La guitarra de son es uno de los instrumentos fundamentales de la organología popular del Sotavento mexicano (Veracruz, Oaxaca y Tabasco). Propia de la cultura jarocho y emparentada con los primeros instrumentos de púa llegados en el XVI a la Nueva España y con la evolución de éstos en los siglos posteriores, la guitarra de son en su forma genérica se conoce tradicionalmente en una amplia variedad de formas, nombres y tamaños que se distribuyen por las diferentes regiones que integran al Sotavento, a saber, las grandes regiones del Papaloapan, los Tuxtlas y del Coatzacoalcos.¹ Las distintas guitarras conforman una familia completa de instrumentos de cuerda punteada notablemente diversa, original y de amplia tesitura en su conjunto. Hasta la fecha la clasificación general de esta familia ha sido parcial o incompleta. En este trabajo se presenta una descripción organológica detallada de este cordófono junto con una clasificación general de la gran familia, o familias, que las diferentes guitarras forman en todas sus variedades regionales.

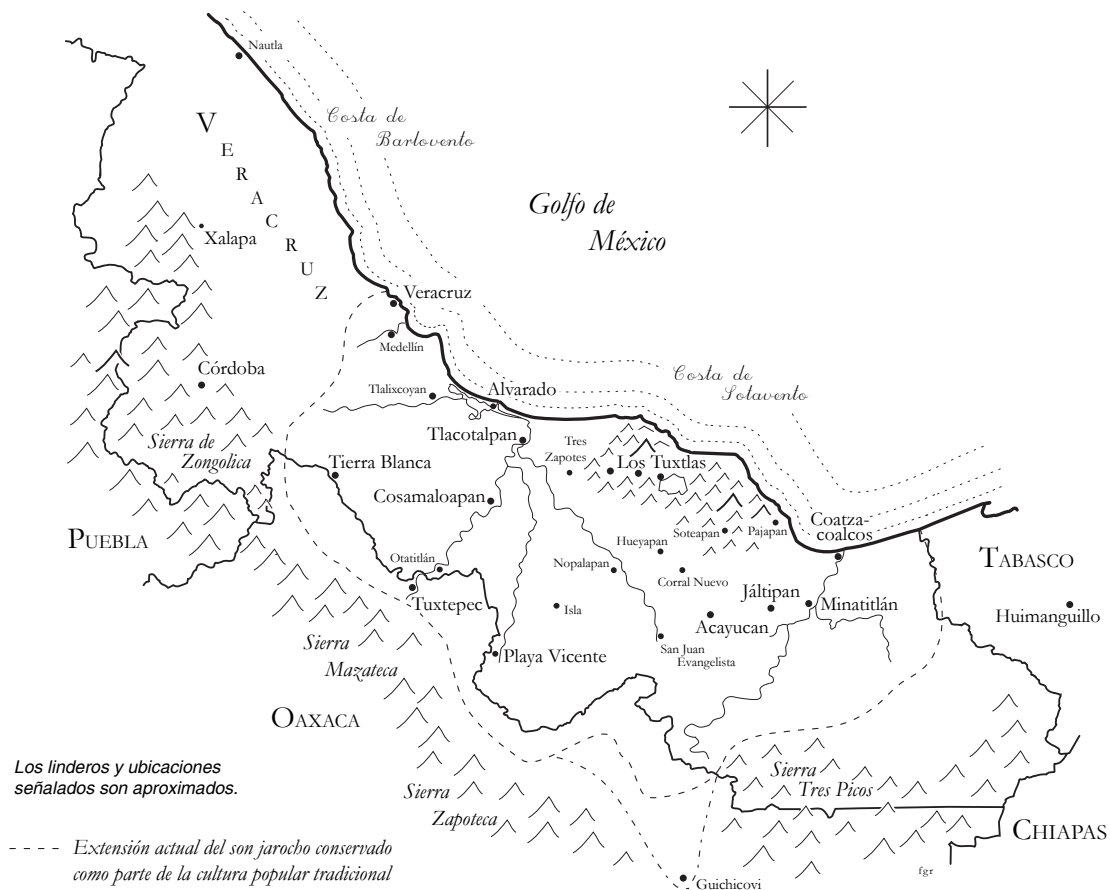


FIG. 1. Región del Sotavento.

¹ Ver, Delgado Calderón (2002 y 2004).

Descripción, clasificación y terminología

La guitarra de son se describe como un cordófono punteado compuesto con portacuerdas en forma de mango, unido a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo sobre el que está colocado (en la cara anterior) un diapasón trasteado; la parte extrema del brazo termina en una pala o cabeza un poco más ancha que el mismo brazo o mástil e inclinada ligeramente hacia atrás. La caja tiene el fondo plano y presenta forma de ocho con clara delimitación de su tapa, lados o costados y fondo. Posee una abertura o boca (voz) circular en la tapa. En la pala está el clavijero compuesto tradicionalmente por clavijas posteriores de fricción para cada una de las cuerdas que se tensan desde el puente –colocado sobre la tapa, entre la boca y el borde inferior de la tapa– hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos cejillas (de hueso o madera), una en el extremo superior, delimitando el brazo de la pala, y otra encima del puente. Muy parecida estructuralmente a la jarana jarocho, la guitarra de son tradicional cuenta con cuatro cuerdas sencillas; entre las guitarras de registros agudos (alto o soprano), se encuentran instrumentos con órdenes dobles o *mancuernas*, afinadas, por lo general, al unísono. Se ejecuta con púa o plectro (*espiga*).

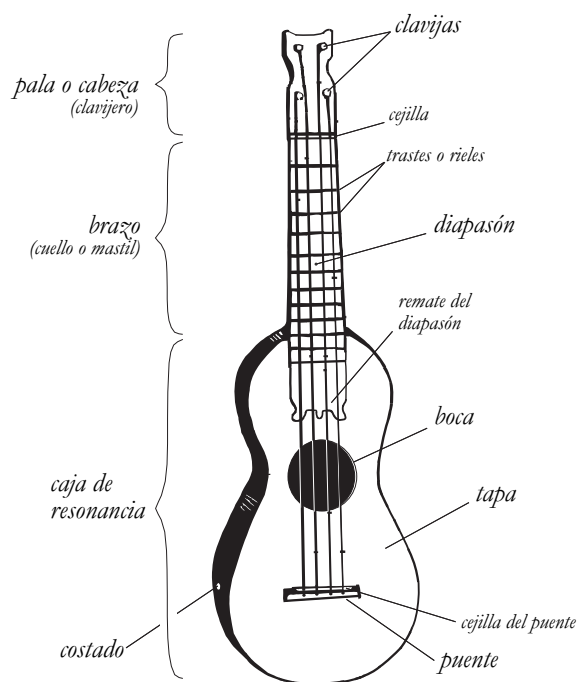


FIG. 2. Partes de la guitarra de son.

Con el nombre *guitarra* o *guitarra de son*,² se designa a cualquiera de los miembros de la familia, independientemente de su tésitura. Se acepta el nombre *guitarra de son* como nombre genérico del instrumento. De acuerdo con R. Andrés (1995) y otros autores, el término *guitarra* (del árabe *ki-târa* y éste del griego *kithâra*), arabizado, pasó a Europa a través de España.

Así como ocurre con otras familias de instrumentos, a las guitarras de son de menor tamaño se las llama también *requinto*.³ En ámbitos urbanos (ciudades, centros turísticos) el término *requinto jarocho* se ha convertido en el nombre genérico del instrumento, extendiéndose su uso a otras partes.⁴ Otros nombres que también reciben el instrumento en sus variedades se reportan más adelante.

² En algunas ocasiones se nos ha explicado que el instrumento se le llama *guitarra de son* para diferenciarlo de la *guitarra de canción*, esto es, de la guitarra sexta.

³ Así como dentro de los conjuntos, o tríos, de guitarras sextas, a la guitarra más pequeña se le llama *requinto*; al clarinete *piccolo* se le llama también *requinto*; mientras que en los conjuntos de congas o tumbadoras, al tambor más pequeño y de tono más agudo se le llama *quinto* o *requinto*.

⁴ Esto se debe en gran medida a la gran difusión y proyección de los *conjuntos jarochos típicos* en los que se emplea, como parte de su dotación instrumental, la guitarra de son de registros medios (tenor) exclusivamente, la cual se ha popularizado con el nombre de *requinto jarocho*.

No existe una clasificación general de las diferentes guitarras debido, entre otra razones, a que no todas las guitarras, en sus distintas tésituras, coexisten tradicionalmente en la misma zona o región. Existen, sin embargo, clasificaciones locales o regionales que en algunos casos se contraponen y hacen confusos o contradictorios los intentos de clasificación.⁵ De acuerdo con su tésitura, podemos clasificar a las diferentes guitarras de son dentro de cinco grandes grupos o familias:⁶



FIG. 3. Las diferentes guitarras de son.

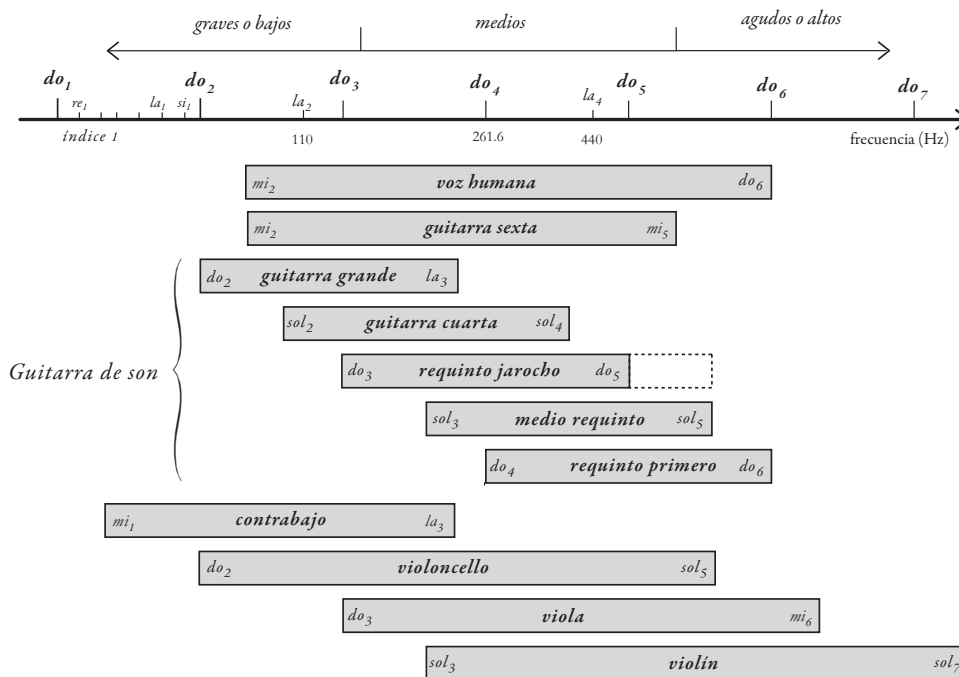
⁵ Con excepción de la colección de instrumentos del Mtro. Andrés Moreno Nájera de la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, la cual se encuentra debidamente clasificada de acuerdo con los nombres de la región tuxteca, no existen otras colecciones regionales o locales clasificadas formalmente.

⁶ Esta clasificación ha sido propuesta anteriormente, García Ranz y Gutiérrez (2002, 2008).

TABLA 1. *Nomenclatura y tesitura.*

NOMENCLATURA	EXTENSIÓN ACÚSTICA ⁷	NÚM. TRASTES	RANGO DE REGISTROS	TESITURA
GUITARRA GRANDE	$do_2 - la_3$	9	graves	bajo
GUITARRA CUARTA	$sol_2 - sol_4$	12	graves – medios	barítono
REQUINTO JAROCHO	$do_3 - do_5$	12	medios	tenor
MEDIO REQUINTO	$sol_3 - sol_5$	12	medios – agudos	alto
REQUINTO PRIMERO	$do_4 - la_5$	9	agudos	soprano

La afinación en *do*, para las *guitarras grandes*, *requintos jarochos* y *requintos primeros*, así como en *sol*, para *guitarras cuartas* y *medios requintos* o *punteadores*, son muy comunes en la práctica actual, la cual se ha uniformizado en las últimas tres décadas.⁸ Si bien la extensión acústica de las diferentes guitarras varía entre 1½ y 2 octavas aproximadamente, las fronteras entre las diferentes tesituras no son tan tajantes como aquí se expone; existen, desde luego, guitarras que se pueden considerar con tesituras intermedias. Debe considerarse que se tiene un universo de instrumentos con una variedad de tamaños prácticamente continua. Se comprueba, sin embargo, que en las clasificaciones regionales o locales conocidas se diferencian el tamaño o tesitura de las diferentes guitarras locales por intervalos de cuarta o quinta aproximadamente.

FIG. 4. *Extensión acústica y tesitura de la familia de las guitarras de son.*

⁷ Los límites marcados corresponden a guitarras afinadas *por cuatro* (existen varias afinaciones tradicionales) y dependen también de la extensión del diapásón (número de trastes) del instrumento. Convención: $do_4 = do$ central = 261.6 Hz; $la_4 = 440$ Hz.

⁸ Los tonos musicales que se utilizaban en particular en los ámbitos rurales y campesinos hasta hace unas 3 ó 4 décadas eran mucho más variados que en la actualidad.

LA GUITARRA GRANDE, conocida tradicionalmente como *guitarra vozarrona*, *guitarrón*, *guitarra bordona*, *guitarra bocona*, *guitarra grande*, *guitarra bumburona*⁹, *bajo de espiga*¹⁰, entre otros nombres que también recibe, es característica de la región del Coatzacoalcos, principalmente de los pueblos y municipios de las faldas y la sierra de Santa Marta (Hueyapan de Ocampo, Acayucan, Soteapan, Chinameca, etc.)¹¹. Su difusión fuera de esta región empezó a partir de la década de los 80. Desde entonces la guitarra grande ha sido incorporada, para dotar de registros bajos, a conjuntos musicales de otras regiones, y se ha popularizado con el nombre de *leona*, *guitarra leona* o *león*. La caja de resonancia de estas guitarras varía entre 47 y 57 cm de longitud, y entre 12 y 18 cm de espesor o profundidad, aproximadamente. La longitud de cuerda llega en los instrumentos más grandes hasta los 68 cm. El ancho de caja (lóbulo inferior) excepcionalmente alcanza los 36 cm. De brazo corto, el número de trastes desde la cejilla hasta la unión del brazo con la caja varía entre 6 y 10 trastes¹². La tesitura de algunas guitarras grandes —asociada principalmente con el tamaño del instrumento (longitud de caja y cuerda) pero también con la encordadura que se utilice—, puede ser sin embargo hasta una cuarta o una quinta más alta (como *guitarra cuarta* o baritono)¹³ que lo señalado antes.



FIG. 5. *Guitarras grandes de son y jaranas.*
(Foto: J.R. Hellmer, años 60, Corral Nuevo, Veracruz;
Fonoteca INAH).

LA GUITARRA CUARTA, también conocida como *guitarra de son entera* o *completa*, *medio guitarrón*, *guitarra cuarta*, *requinto cuarto* o simplemente *guitarra de son*, es propia de la región de los Tuxtlas, del Coatzacoalcos, así como en la región alta y media del río San Juan (Papaloapan); existen testimonios

⁹ Oseguera Rueda, F. (1998).

¹⁰ Sheehy (1979).

¹¹ Aparentemente, en la región de los Tuxtlas (Santiago, San Andrés y Catemaco) la guitarra grande no era tan común, aunque sí hay huellas de su presencia.

¹² En la actualidad se construyen guitarras grandes de 12 trastes hasta la unión con la caja.

¹³ García Ranz (2004).

de su presencia hasta Tlaxicoyan y Tierra Blanca (*guitarra jabalina*).¹⁴ Su caja de resonancia varía entre los 40 y 45 cm de longitud, y su espesor entre 8 y 11 cm aproximadamente. Las guitarras cuartas cuentan comúnmente con 9 ó 10 trastes hasta la unión del brazo con la caja. Actualmente se construyen guitarras cuartas de tapa mediana o pequeña pero con cajas de resonancia más profundas (con mayor espesor), llamadas *leoncitas*.

EL REQUINTO JAROCHO, también llamado *requinto completo*, *tres-cuartos de guitarra de son*, *media guitarra*, *requinto tercero*, o simplemente *guitarra de son*, se encuentra en toda la región del Papaloapan, así como en los Tuxtlas y, en menor proporción, en la región del Coatzacoalcos. Su caja de resonancia varía entre los 35 y 40 cm de longitud, y entre 6 y 8 cm de espesor. Cuenta, por lo general, con 12 trastes hasta la unión con la caja, a los que se suman cuatro trastes o más, colocados en la parte baja del diapasón que cubre la tapa del instrumento. Es dentro de esta tesitura que se encuentra la mayor variedad de instrumentos empleados en la práctica. A partir de la década de los 90 se ha empezado a usar el *requinto de cinco cuerdas*,¹⁵ añadiendo una cuerda aguda al requinto jarocho tradicional y extendiendo así el rango acústico del instrumento hasta el de un medio requinto; se conocen instrumentos de hasta 22 trastes y para acomodarlos se ha eliminado casi por completo el lóbulo superior derecho de la guitarra para alcanzar con mayor facilidad los últimos trastes.

EL MEDIO REQUINTO se encuentra principalmente en los Tuxtlas y en menor grado en otras regiones. Comúnmente recibe el nombre de *requinto*, *requinto segundo* o *medio requinto*. Algunos instrumentos de este grupo poseen cuerdas dobles y se les nombra *punteadores*. Actualmente es frecuente encontrar punteadores de 4 órdenes de seis cuerdas: primeros dos órdenes dobles y el 3ro. y 4to. sencillo (bordones). Su caja de resonancia varía entre los 30 y 35 cm de longitud y su espesor fluctúa entre 6 y 8 cm, aproximadamente. Al igual que el requinto jarocho, cuenta por lo general con 12 trastes hasta la unión con la caja y algunos adicionales sobre la tapa del instrumento.

EL REQUINTO PRIMERO, también llamado simplemente *requinto* o *requintito*, es común en los Tuxtlas, y en algunas zonas de la región del Coatzacoalcos y del sureste del Sotavento. No es tan común como los otros miembros de la familia. No es raro, sin embargo, encontrarlo con órdenes dobles así como tampoco es raro encontrar músicos que lo puntean y lo rasguean como jarana.¹⁶ Su caja de resonancia varía entre los 25 y 28 cm de longitud y su espesor entre 4 a 6 cm aproximadamente. Las guitarras primeras llegan a tener entre 9 y 12 trastes hasta la unión con la caja.

¹⁴ Diferentes autores –las primeras referencia son de Baqueiro Foster (1942 y 1952), y posteriormente: Sheehy (1979), Aguirre Tinoco (1983) y Contreras Arias (1988)– mencionan a *la guitarra jabalina*, *requinto jabalina* o simplemente *la jabalina* como otros nombres para el requinto jarocho o la guitarra de son. Esta forma de llamar a la guitarra de son no se reconoce en la tradición de los Tuxtlas o de las regiones sureñas; todo parece indicar que se trata de un nombre local, propio de la zona norte y noroeste del Papaloapan (Tlaxicoyan - Medellín), cuyo uso popular se extendió hasta Alvarado y Tlacotalpan y fue utilizado posiblemente hasta los años 60. Se maneja la idea de que la *guitarra jabalina* es equivalente a un *requinto jarocho* o inclusive más pequeña (*medio requinto*), sin embargo hay indicios de que se trata en realidad de una *guitarra cuarta* en la tesitura barítono – tenor.

¹⁵ Son de Madera (1997).

¹⁶ En los Tuxtlas a las *jaranas primeras* y más pequeñas también se les llama *requinto* o *requintito*.

Construcción

Tanto la construcción de la guitarra de son como la de la jarana jarocho es eminentemente artesanal, realizadas en muchos casos por los mismos músicos, que alternan el oficio de músico con otras actividades de subsistencia. Las guitarras de son se construyen tradicionalmente de una sola pieza de madera; el cuerpo del instrumento (costados y fondo) junto con el brazo y la pala forman una misma pieza sólida, sin uniones. Para ello se utilizan maderas relativamente blandas de la región, comúnmente el cedro rojo, aunque también se usa la caoba, el *huanacaxtle* (casi en extinción), el *cucharo*, el *pepe*, el *palo mulato*, el laurel, etc. La parte del bloque que conformará el cuerpo del instrumento se escarba, esculpiendo los contornos y superficies internas de los costados y del fondo de la caja acústica.

TABLA 2. *Dimensiones características.*

	GUIARRA GRANDE	GUIARRA CUARTA	REQUINTO JAROCHO	MEDIO REQUINTO	REQUINTO PRIMERO
Longitud total.....	102 – 85	86 – 74	81 – 72	70 – 60	58 – 51
Longitud caja.....	57 – 47	45 – 40	39 – 35	33 – 30	28 – 26
Longitud cuerda.....	68 – 55	60 – 51	58 – 48	50 – 40	41 – 35
Latitudes					
lóbulo sup.....	28 – 23	22 – 17	16 – 15	14 – 12	13 – 11
cintura	24 – 18	19 – 14	13 – 12	12 – 11	11 – 10
lóbulo inf.....	34 – 30	28 – 24	21 – 20	19 – 16	16 – 14
Espesor caja (ext.).....	18 – 12	11 – 7	8 – 6	8 – 6	6 – 4

A diferencia de las hechuras de *una sola pieza* o escarbadas, existen también instrumentos fabricados a la manera de las guitarras sextas (principalmente requintos jarochos): brazo adherido al cuerpo y caja acústica construida con aros o costillas laminadas (dobladas al vapor) pegadas al fondo con refuerzos de aro. En los instrumentos construidos de esta manera es común que el clavijero tradicional con clavijas de fricción se sustituya por un clavijero de maquinaria (con ranuras y clavijas de rosca).

Las guitarras de son, al igual que las jaranas, se distinguen también por algún tipo de motivo ornamental en el diseño del clavijero, así como en el remate del diapasón y en la confección del puente. Tanto las clavijas como el diapasón y el puente llegan a construirse con maderas duras, por lo general granadillo, *chagane*, *bocote* o ébano. En cuanto a los trastes, los instrumentos más rústicos poseen trastes de venas de palma o de hueso tallado. En la actualidad los más comunes son los trastes de metal, o *riel*.

Todavía hasta los años 70 en zonas rurales eran comunes las cuerdas de tripa animal (vaca, cochino, gato,...) o inclusive de cáñamo,¹⁷ siendo sustituidas por sedal de pesca en diferentes calibres, simples o

¹⁷ Sheehy (1979). Por otra parte, Arcadio Hidalgo da testimonio de que se llegaban a usar como cuerda para jarana "... un hilo largo sacado de la palma real; se oía feo, pero nos poníamos contentos, porque la música era la única alegría que teníamos." Ramos Arizpe (1985).

trenzados; las cuerdas más gruesas se hacen trenzando tres o más cuerdas de menor calibre para así tener una del grosor adecuado. En la actualidad se ha extendido el uso de cuerdas de nylon comerciales para guitarra sexta, lisas y entorchadas en metal, así como las cuerdas para guitarrón de mariachi, entorchadas en nylon, para las guitarras grandes.

Para puntear las cuerdas se utiliza una púa o plectro –también llamada *espiga*, *pluma*, *plumilla*, *uña* o *cuerno*– de forma alargada y tradicionalmente hecha de cuerno de toro o cacho; en su defecto se usan espigas de madera o de plástico. Las espigas están pulidas y aplanadas en el extremo que tiene contacto con las cuerdas. Su longitud es variable, por lo general entre 5 y 12 cm. Rara vez exceden de 1 cm de ancho en la punta, con excepción de las espigas para guitarra grande de son, por lo general más largas y anchas¹⁸. También se utilizan púas o plumillas de plástico, hueso de coco o carey, con forma alargada o triangular, para puntear las guitarras más pequeñas.¹⁹

Usualmente la guitarra de son tiene atada una correa o cinta fija, con la cual se cuelga el instrumento del hombro, quedando a una altura cómoda para tocar. La correa se amarra al cuerpo o caja de resonancia del instrumento mediante botones de madera o perforaciones ubicadas en la parte extrema de la caja sobre la costilla o costado y en el tacón (unión del brazo con la caja).

Independientemente del tono musical, las afinaciones de guitarra de son se establecen por la relación de intervalos musicales entre las cuerdas pulsadas al aire. Se conocen varias afinaciones antiguas (ahora en desuso) en las que se acostumbraba tocar por lo menos en dos diferentes *tonos* tradicionales. En particular la afinación de graves a agudos en su forma genérica «1 – 2½ – 2½ » es la matriz sobre la que se construyen los tonos *por cuatro* y *por dos*. A esta afinación se le llama indistintamente afinación *por cuatro* o afinación *por dos* y es la forma más común y extendida de tocar la guitarra de son en la actualidad; a esta misma afinación se le conoce también con otros nombres. Menos común actualmente es la afinación « 3½ – 2½ – 2½ » para tocar *por variación*.²⁰ En los diagramas que se presentan en la Fig. 6 se indica cómo se forman los tonos *por cuatro* y *por variación* a partir de las afinaciones comentadas.²¹

Ejecución

La guitarra de son se cuelga del hombro del ejecutante con la ayuda de una correa o cinta. El largo de la cinta se ajusta para que el instrumento quede suspendido a una altura cómoda y conveniente del músico –aproximadamente entre el pecho y el estómago, aunque ésto dependerá también del tamaño de la guitarra–, cargado hacia el lado derecho y a una inclinación conveniente quedando el clavijero por encima de la caja del instrumento.²² El instrumento, al ser pulsado con la espiga, quedará sujeto por el brazo o ante-

¹⁸ García Ranz (2004)

¹⁹ Algunos viejos *guitarreros* como don Esteban Utrera ataban la espiga al puente mediante un cordel, lo suficientemente largo para poder tocar el instrumento sin necesidad de desamarrarla.

²⁰ Esta afinación se puede interpretar como una *scordatura* de la afinación *por cuatro*, o *por dos*, en que se baja (o *desafina*) el bordón de la 4ta. cuerda una cuarta (2½ tonos).

²¹ Estos tonos se conocen también con otros nombres (*por mayor*, *por segunda*, ...), ver García Ranz y Gutiérrez (2008).

²² Las indicaciones que se dan son para personas diestras.

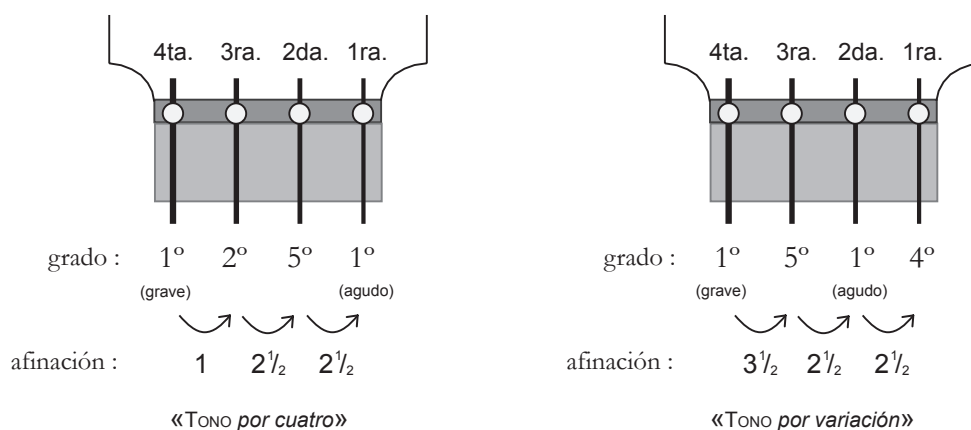


FIG. 6. Afinaciones por cuatro y por variación.

brazo derecho, el cual se coloca sobre la tapa del instrumento haciendo una ligera presión en la parte baja de la caja de resonancia. La guitarra de son se toca por lo general estando de pie, sin embargo, una vez ajustada la longitud de la correa, el instrumento quedará prácticamente en la misma posición e inclinación con respecto al torso del músico, aun cuando éste lo toque estando sentado. Otras opciones para colgarse el instrumento y sujetarlo son: ajustando la correa de tal manera que ésta quede alrededor del cuello y por debajo del hombro derecho; o mediante un *tahallí* que se engancha a la boca de la guitarra y se cuelga alrededor del cuello del ejecutante a manera de collar. Con la mano derecha se sostiene la espiga, la cual se sujeta a pocos centímetros de la punta (entre 1 y 2 cm) con las yemas de los dedos pulgar e índice; el tramo intermedio de la espiga queda abrazado entre los dedos índice y medio, dejando sobresalir el tramo final de la espiga sobre el dedo medio. La flexibilidad de la espiga es un factor importante y puede influir en la forma o estilo de tocar.²³

Función musical y social

A pesar de que la guitarra de son se emplea junto con jaranas en ciertas ceremonias o rituales (*pascuas* y *justicias*,²⁴ música para matrimonios, etc.), es un instrumento del son jarocho por excelencia. El son jarocho es uno de los géneros del complejo del son mexicano;²⁵ tradicionalmente se interpreta como parte esencial de los bailes de tarima (zapateado) conocidos como fandangos o huapangos²⁶ y en los cuales se interpretan, actualmente, exclusivamente sones jarochos. El género es interpretado por una variedad relativamente flexible de conjuntos musicales, pero basados fundamentalmente en la jarana jarocho, cuya

²³ Por ejemplo, una espiga dura o poco flexible, limitará la velocidad de ejecución, aunque podrán pulsarse las cuerdas con mayor firmeza y mayor volumen; una espiga flexible permitirá una velocidad de ejecución mayor, aunque sacrificando el volumen de la interpretación.

²⁴ Ver Alcántara López (2002).

²⁵ Ver Warman (1969 y 1974) y Stanford (1984 y 2002).

²⁶ El término *huapango*, o *guapango*, se emplea comúnmente en los ámbitos rurales y campesinos del Sotavento como sinónimo de fandango. Este término está referido dentro de las crónicas y relatos de viaje por la región (Tuxtepec, Tlacotalpan,...) desde finales del siglo XIX; ver García de León (2006). Esto es, tenemos *huapangos huastecos* y *huapangos jarochos*.

función es la de proporcionar la base rítmica y armónica de este género musical. El repertorio de sones conocidos actualmente excede la centena. Si bien dentro del repertorio tradicional se tiene un pequeño grupo de sones en compás binario simple (*El colás*, *La bamba*, *El ahualulco*,...), la mayor parte del repertorio está compuesto en compás sesquiáltero: binario compuesto (6/8) – ternario simple (3/4). La estructura musical de los sones jarochos se caracteriza por la alternancia entre coplas cantadas y partes puramente instrumentales basadas en la repetición de un mismo patrón rítmico-armónico²⁷ con variaciones sobre la melodía o rasgos melódicos asociados a cada son²⁸. Las secuencias armónicas más comunes en modo mayor son: «V₇ – I – IV», «I – IV – V₇» ó «I – IV – I – V₇». Se utilizan acordes dominantes auxiliares (I₇ y II₇) ocasionalmente para algunos sones. En modo menor son comunes las secuencias: «i – iv – V₇», «i – V₇» ó «i – iv – i – V₇». Se recurre a los acordes de 6º y 7º grado (VI y VII) en algunos sones en menor como *El fandanguito* o *La petenera*, en la forma «i – VII – VI – V». El patrón rítmico-armónico básico de la mayoría de los sones jarochos está formado por 2, 4, 6, 8 ó hasta 12 compases. Con respecto al baile los sones de fandango son de tres géneros: *sones de pareja* o *sones de hombre* para una sola pareja como *La bamba* o *El buscapiés*; *sones de mujeres*, *sones de montón* o *sones de a solas* para grupos de mujeres como *El butaquito* o *El pájaro Cú*; y sones para varias parejas como *El fandanguito* o *El jarabe*.



FIG. 7. *Fandango o huapango jarocho*. (Foto: Agustín Estrada).

La guitarra de son forma parte central de los conjuntos que se integran por motivo de un fandango jarocho en pueblos y rancherías de los llanos del Sotavento o de las regiones de los Tuxtlas y del Coatzacoacos, llegándose a reunir para tales eventos más de una guitarra de son junto con varias jaranas alrededor de una misma tarima.²⁹ Dentro de la tradición rural, los músicos no se dedican exclusivamente a tocar sones jarochos, como profesionales, sino que alternan el oficio de músico con otras labores u oficios.

²⁷ Sheehy (1979), García Ranz y Gutiérrez (2008). Ver también Reuter (1980) y Corona Alcalde (2005).

²⁸ En algunos sones se emplean hasta dos patrones diferentes como en *La morena*, *El carpintero* o *El aguanieve*.

²⁹ Pérez Montfort (1991), García de León (2002 y 2006).

Por otra parte, una rama que deriva del son jarocho tradicional y de los huapangos rancheros y que empieza su desarrollo a partir de los años 40 (s. XX), es el llamado: *son jarocho de ballet* o *son jarocho comercial* (entre muchas otras designaciones populares), ligado a los *ballets folclóricos*, que practican tanto profesionales, escolares o aficionados. Muchos de los conjuntos musicales profesionales son ambulantes que ofrecen sus servicios para amenizar eventos especiales o para el entretenimiento en restaurantes y centros turísticos.³⁰

La función de la guitarra de son dentro del conjunto musical es melódica; se utiliza siempre en compañía de una o más jaranas y nunca como instrumento solista. Destaca en todo momento la regularidad de su ejecución, encadenando ininterrumpidamente una variedad de líneas y patrones melódicos (compuestos principalmente 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 bailadores³¹ buscan los golpes, la cadencia y el ritmo de la guitarra de son para zapatear.³²

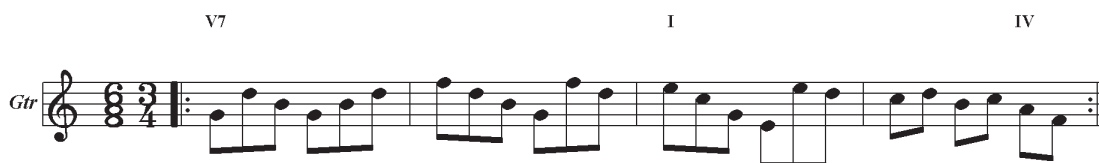
Ej. 1. Patrones melódicos característicos del son jarocho *El siquisirí*.³³

El Siquisirí

Patrón melódico #1; (Esteban Utrera).



Patrón melódico #2.



Patrón melódico #3.



³⁰ 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.

³¹ Con respecto al baile los sonos de fandango son de tres géneros: *sones de pareja* o *sones de hombre* para una sola pareja como *La bamba* o *El buscapiés*; *sones de mujeres*, *sones de montón* o *sones de a solas* para grupos de mujeres como *El butaquito* o *El pájaro Cú*; y sonos para varias parejas como *El fandanguito* o *El jarabe*.

³² Oseguera Rueda (1998: 22-23).

³³ García Ranz y Gutiérrez (2009)

En general, la guitarra de son provee a los sones jarochos de líneas melódicas que cumplen varias funciones: 1). Introducción al son; estableciendo tanto el tiempo como la tonalidad del son; 2). Variedad melódica: tema, variantes del tema, pasajes diversos del son, etc.; 3). Acompañamiento del canto; 4). Transiciones; 5). Adornos melódicos; 6). Cadencias para el zapateo de tarima; 7). Líneas solistas; y 8). Final del son.

ESTILOS Y CONJUNTOS MUSICALES

Una característica del son jarocho tradicional es la diversidad de estilos y variantes regionales que aún existen, a los que se suman los estilos personales y contemporáneos de manifestarse. Se establece de manera natural una gran división entre los estilos tradicionales,³⁴ que subsisten en las diferentes regiones del Sotavento, asociados con el fandango o huapango jarocho de los ámbitos predominantemente rurales, y los estilos *típicos* ligados al *ballet folclórico* y practicados cotidianamente por conjuntos típicos en centros urbanos y turísticos.



FIG. 8. Conjunto jarocho típico, años 60.

Dentro de los estilos tradicionales, las variantes personales de que cada *guitarrero* o *requintero* hace uso, crea y recrea en la interpretación de un son pueden ser importantes y son desde luego distintivas de cada músico. Por otra parte se diferencian los estilos *pausados* (más asentados o lentos) de los estilos *abreviados* (más rápidos); algunos estilos gustan de líneas melódicas más intrincadas o complejas, mientras que otros se caracterizan por líneas y patrones melódicos más sencillos que dan preferencia a una acentuación particular o a un pulso marcado.

De acuerdo con algunos investigadores³⁵, todavía hasta la década de los 60 se podían distinguir los estilos regionales de interpretar el son jarocho de acuerdo, entre otros elementos, a la instrumentación del conjunto.³⁶ El conjunto formado por arpa jarocho y jaranas estaba asociado con los estilos del norte, o no-

³⁴ En la actualidad es posible distinguir, de manera general, los estilos *tuxtecos*, de la región de los Tuxtlas, los *llaneros* de la región del Papaloapan, los estilos *sureños* del Coatzacoalcos, y los estilos *indígenas*, de nahuas (los Tuxtlas, Pajapan, ...), popolucas (Soteapan, Santa Marta Loma Larga), mazatecos, chinantecos y mixes (Oaxaca).

³⁵ Antonio García de León; comunicación personal. Cf. Hellmer (1964).

³⁶ Al distinguir los diferentes estilos, no solamente los aspectos melódicos (tema musical del son) son importantes, sino también los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* –la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales, etc.– que están presentes en la interpretación.

roeste, de la cuenca del Papaloapan (Córdoba, Medellín, Tlaxicoyan), al que se le podía sumar, a veces, el violín (Medellín); mientras que el conjunto formado por guitarra de son y jaranas era característico de los estilos *llaneros* del centro y sur del Papaloapan, así como de los estilos tuxtecos (donde también se sumaba el violín) y de la región del Coatzacoalcos. El conjunto compuesto por arpa, jaranas y requinto jarocho era característico del estilo Tierra Blanca, a partir del cual, principalmente, se desarrolla el conjunto jarocho *típico*, que se proyecta fuera del estado de Veracruz en los años del alemanismo (1946-52), recorriendo los circuitos comerciales, para depurarse y conformar un estilo estereotipado. Este estilo, iniciado con Andrés Huesca en los años 40, queda conformado definitivamente por Lino Chávez en los años 60.³⁷ Dentro de los conjuntos *típicos*, los cuales han incorporado la guitarra sexta a su dotación instrumental, el arpa y las jaranas son indispensables, mientras que la guitarra de son o requinto jarocho no lo son.³⁸

APUNTES HISTÓRICOS

A través de sus diferentes formas, se reconocen características, rasgos y reminiscencias que relacionan a la guitarra de son en particular con dos instrumentos, o familias de instrumentos, de uso popular en España durante el periodo del Renacimiento: la guitarra de cuatro ordenes simples o dobles y la rústica bandurria.³⁹ Traídas por los primeros colonizadores durante los siglos XVI y XVII a la Nueva España, ambas familias de instrumentos de tamaño pequeño (soprano o alto) a principios del XVI, sufrieron una importante evolución y desarrollo a partir del mismo siglo XVI, como lo atestigua el fraile franciscano Juan Bermudo⁴⁰ en 1555, y por lo menos hasta mediados del siglo XVII, en el caso de la guitarra.⁴¹ En este periodo estos instrumentos y sus derivaciones asumieron todas las características morfológicas y musicales que fueron capaces de incidir fuertemente no sólo en las colonias novohispanas sino en el resto de la cultura europea.⁴² La guitarra de cuatro ordenes culta, llamada actualmente *guitarra renacentista*,⁴³ es la versión más conocida del instrumento, el cual se utilizó punteado con los dedos en ensambles musicales cortesanos y religiosos hasta el XVII. Por el contrario, en el entorno popular el uso del plectro no debió haber caído en desuso y las variantes populares del instrumento debieron haberse extendido y ser de uso cotidiano, al menos, durante todo el siglo XVII.⁴⁴

³⁷ Este estilo se distinguen por ser muy rápido o *abreviado*, fuertemente esquematizado, una versada reducida y cantada de manera sintética (eliminando el patrón *pregón-respuesta* de muchos sonos), y poseer un repertorio original distintivo, compuesto a partir la década de los 40, el cual no se ha incorporado al repertorio del fandango popular. Ver Sheehy (1979), Pérez Montfort (1990), Gottfried Hesketh y Pérez Montfort (2009).

³⁸ Existe también una vertiente virtuosa de este estilo que se cultiva en ámbitos académicos (Universidad Veracruzana).

³⁹ La bandurria de la primera mitad del siglo XVI se describe como un instrumento pequeño, esculpado de una misma pieza de madera o con concha de tortuga, de tesitura alta, cuerdas de tripa y relacionado con las primeras guitarras. Cf. Tyler y Sparks (1989).

⁴⁰ *BERMUDO, JUAN, Declaración de instrumentos musicales (Osuna: Juan de León, 1555).*

⁴¹ La guitarra de 4 ordenes evolucionará hacia la vihuela, aumentando de tamaño y el número de órdenes (de 4 a 5) y se conocerá para finales del siglo XVI como *guitarra española*; hoy en día conocida como *guitarra barroca*; ver Corona-Alcalde (1990). Así también, para finales del siglo XVI, aparecen las *bandolas* y *mandolas*, derivaciones de la familia de la bandurria y del mandolino italiano.

⁴² Hernández Bico, L. (1996).

⁴³ Conocida en el Renacimiento como *guitarra* o *guitarra de quatro órdenes* en España, *chitarrino*, *chitarra da sette corde* o *chitarra napolitana*, en Italia; y *guiterre* o *guiterne* en Francia; Tyler y Sparks (2002).

⁴⁴ El uso del plectro es una herencia medieval común, hasta el siglo XV, a todos los instrumentos de punteo de ese periodo: guitarra, bandurria, citola, laud, etc., ver Rey (1993). De acuerdo con Corona Alcalde (2005), en la práctica popular se debió conservar el uso del plectro, al menos, durante el siglo XVI. Ver también Tyler (1984).

Dentro de las afinaciones para guitarra de son consideradas antiguas y actualmente en desuso, se encuentran las mismas afinaciones o *temples*, por quintas y por quintas y cuartas, que las descritas por Juan Bermudo para la *bandurria común*. Estos mismos temples los comparte la *bandola llanera* de Venezuela y Colombia. Por otra parte, las afinaciones que Bermudo señala para la guitarra de cuatro ordenes dobles son semejantes con otras afinaciones conocidas para la guitarra de son.⁴⁵

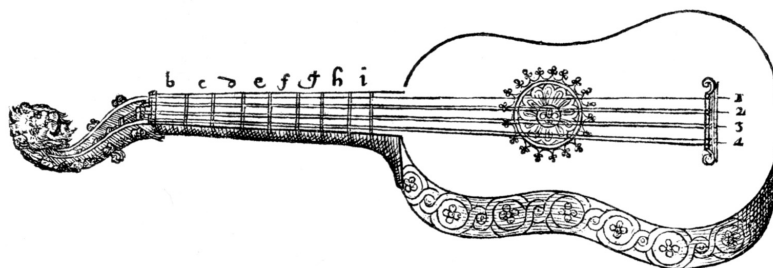


FIG. 9. Guitarra renacentista, siglo XVI.⁴⁶

Poco documentado está el uso de la guitarra de cuatro órdenes y de la bandurria después del siglo XVI.⁴⁷ Todavía hasta el siglo XVII se escribió música para guitarra de cuatro órdenes. Así también existe evidencia que para la segunda mitad del XVII se empleaba en las numerosas academias de danza en el sur de España la *guitarrilla* y la *bandurria* para hacer los sones de danzado.⁴⁸ Varios autores han destacado la estrecha relación del son jarocho con la música barroca española, la literatura del Siglo de Oro y los bailes y cantos andaluces de los siglos XVII y XVIII.⁴⁹ Cabe destacar que la improvisación musical sobre una melodía dada sobre un mismo patrón rítmico-armónico, conocida desde el siglo XVI con el nombre de *diferencias*, fue una de las prácticas fundamentales de la música instrumental hispánica en los siglos posteriores.⁵⁰ Como los demás instrumentos de su tipo, la guitarra de son debió haber surgido y consolidado su identidad claramente entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, paralelamente al nacimiento y desarrollo del son y el jarabe como géneros nacionales.⁵¹

Instrumentos muy relacionados con la guitarra de son, también de punteo y rasgueo, son las *bandolas*⁵² y *bandolinas* que usan en el Sotavento los pueblos popolucas y nahuas de los municipios de Sotapan, Hueyapan de Ocampo y Pajapan por motivos ceremoniales.⁵³ Por otra parte la guitarra de son está relacionada con varios instrumentos caribeños como el *cuatro* puertorriqueño, el *tres* y el *cuatro* cubano, la antigua *bandurria* cubana, la *mejorana* panameña, así como con la *bandola llanera* mencionada antes y el *bajo de cocho* (Brasil-Perú), entre otros.

⁴⁵ El *temple a los nuevos* « 2½ – 2 – 2½ » y el *temple a los viejos* « 3½ – 2 – 2½ » que reporta Bermudo son muy cercanos a las afinaciones *por tono rey* y *por variación* de guitarra de son.

⁴⁶ Ilustración en Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris 1636), copiada de Pierre Phalèse (1570). Cf. Tyler y Sparks (2002).

⁴⁷ Cf. Rey (1993) y Corona Alcalde (2005).

⁴⁸ Cf. Rey (1993) en relación con la obra de Juan Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del danzado* (Sevilla, 1642).

⁴⁹ Por ejemplo: Mendoza (1984), García de León (2002, 2006), Corona Alcalde (2005), Robles Cahero (2005).

⁵⁰ Corona Alcalde (2005).

⁵¹ Cf. Warman (1969); Hernández Bico (1996); García de León (2002 y 2004).

⁵² Es muy posible que la palabra *bandola* o *vandola* llegara al castellano a través del italiano *mandola*. Cf. Andrés (1995).

⁵³ Ver Delgado Calderón (2004 y 2005).

RECONOCIMIENTOS

La escritora María Vinós revisó el texto, el músico e historiador Alvaro Alcántara López hizo una lectura crítica del mismo y el Dr. Ricardo Pérez Montfort facilitó e hizo de mi conocimiento algunas de las referencias aquí citadas. Mi agradecimiento para ellos tres.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- AGUIRRE TINOCO, H. (1983). *Sones de la tierra y cantares jarochos*. Premia Editora, México.
- ALCANTARA LÓPEZ, A. (2002). Notas al disco *Pascuas y Justicias*. Prog. de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, México.
- ANDRÉS, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. De Pindaro a J.S. Bach*. 1ra. ed., Bibliograf S.A. Barcelona.
- BAQUEIRO FOSTER, G. (1942). "El huapango", *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, abril, México.
- (1952). "La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano", *R. Universidad Veracruzana*, año I, ene-mar, México.
- CONTRERAS ARIAS, G. (1988). *Atlas Cultural de México. Música*. SEP, INAH, Grupo Editorial Planeta, México.
- CORONA-ALCALDE, A. (1990). "The Vihuela and the Guitar in the Sixteenth-Century Spain: A Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence", en *The Lute*, vol. XXX, Londres.
- (1995). "The Popular Music From Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque". *Ars Musica Denver*, vol. 7, núm 2, primavera de 1995, Lamont School of Music, University of Denver, Colorado.
- (2005). "El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico". *Archivo General de la Nación, boletín 8*, abril-junio, México, D.F.
- DELGADO CALDERÓN, A. (2002). "Geografía Histórica del Sotavento Veracruzano". *Revista Son del Sur, No. 9*, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. Dir. General de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA, México.
- (2005). Notas al disco: *Sones indígenas del Sotavento*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, México.
- GARCÍA DE LEÓN, A. (2002). *El mar de los deseos; El Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*. 1ª ed., Siglo XXI Ed., México D.F.
- (2006). *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. 1ª ed. CONACULTA, IVEC, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México D.F.
- GARCÍA RANZ, F. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, R. (2008). *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, libro I, Taller de Gráfica La Hoja, 2ª ed., Tepoztlán, México. (1ª ed. 2002).
- (2009). *La guitarra de son. Sones por cuatro*, libro II, Taller de Gráfica La Hoja, 1ª ed., Tepoztlán, México.
- GARCÍA RANZ, F. (2004). "Cuando el león vivía en la selva. Notas sobre la guitarra grande de son", *Revista Son del Sur 10*, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- GOTTFRIED HESKETH, J. Y PÉREZ MONTFORT, R. (2009). "Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990". en *Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, México D.F.
- HELLMER, J. R. (1964). Notas al disco L.P. *Folklore Mexicano Vol. II, Primera Antología del son Jarocho*, grabaciones de campo de J. R. Hellmer. Musart-INBA (D-929).
- HERNÁNDEZ BICO, L. (1996). "La huapanguera y la jarana, instrumentos de ascendencia europea", *El Bagre*, Tamaulipas, México.
- MENDOZA, V. T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. 2ª ed., UNAM, México.
- OSEGUERA RUEDA, F. (1998). "La Guitarra Grande". *Revista Son del Sur*, No. 6, C. Inv. y Doc. Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- OSEGUERA RUEDA, R. (1998). *Biografía de una mujer veracruzana*, DEMAC, CIESAS, IOC, IVEC, México.
- PÉREZ MONTFORT, R. (1990). "De la costa a la capital". *El Acordeón* núm. 1, Revista de Cultura, UPN, México, D.F.
- (1991). *La fruta madura; el fandango sotaventino del XIX a la Revolución*. Secuencia No. 19, Revista de historia y ciencias sociales, enero-abril, Instituto Mora, México D.F.
- RAMOS ARIZPE, G. (1985). "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero", en: *La versada de Arcadio Hidalgo*. FCE, México.
- REUTER, J. (1980). *La música popular de México*. Panorama Editorial, México D.F.
- REY, J. J. y NAVARRO, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España*. Alianza Música Madrid.
- ROBLES CAHERO, J. A. (2005). "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España". *Archivo General de la Nación, boletín 8*, abril-junio, México.
- SHEEHY, D. (1979). *The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*. Tesis Doctoral, University of California, Los Angeles.
- SON DE MADERA, (1997). *Son de Madera*, Discos Urtext (UL 3003), México D.F.
- STANFORD, T. (1984). *El son mexicano*. 1ra. ed. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- (2002). Notas a los discos *El Son Mexicano, Grabaciones de campo de E. Thomas Stanford*, URTEXT (UL 3011/13), México D.F.
- TYLER, J. (1984). "Guitar" en *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Londres.
- TYLER, J. y SPARKS, P. (1989). *The Early Mandolin. The Mandolino and The Neapolitan mandoline*. Early Music Series 9. Oxford University Press, N.Y.
- (2002). *The Guitar and its Music. From the renaissance to the classical era*. Oxford Early Music Series. Oxford Univ. Press, N.Y.
- WARMAN, A. (1969). Notas al disco *Sones de Veracruz*, 06 Testimonio Musical de México, Fonoteca INAH, 10ª ed. 2002, México.
- (1974). Notas al disco *Sones de México; Antología*, 15 Testimonio Musical de México, Fonoteca INAH, 6ª ed. 2002, México.