



**El Colegio  
de la Frontera  
Norte**

**Son jarocho fronterizo:**  
Una aproximación a los significados colectivos de una  
práctica compartida entre Tijuana y San Diego.

Tesis presentada por

**Madison Ree Koen**

para obtener el grado de

**MAESTRO EN  
ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México  
2022

# CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

\_\_\_\_\_  
Dr. Miguel Olmos Aguilera

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Olga Lidia Olivas Hernández
2. Mtra. Jessica Anne Gottfried Hesketh

Para los soneros de Tijuana y San Diego.

## Agradecimientos

A CONACYT, por la beca otorgada y al Colef, por la preparación recibida.

Agradezco afectuosamente a mi director por su sabio consejo, paciencia, entusiasmo y la libertad para explorar este tema en profundidad desde la experiencia en campo.

A la Dra. Olga Olivas y la Mtra. Jessica Gottfried por las lecturas y comentarios que enriquecieron esta tesis.

A los profesores del Colef por una educación variada, apasionante y aleccionadora. En particular agradezco a Olga Odgers, Olga Olivas, Miguel Olmos, Olivia Ruiz, Xavier Oliveras, Marlene Solís, María Dolores París y Benjamin Bruce por sus clases que me hicieron cuestionar diferentes aspectos del mundo que nos rodea. Gracias por compartir con nosotros su pasión por la investigación, su experiencia y su ejemplo profesional.

A los diez soneros que compartieron conmigo sus historias de vida y experiencias en el son: Leti, Marcos, Tlali, Samantha, Pedro, Eduardo, Cynthia, Cris, Jorge, Carmen—gracias por la disposición, confianza y por toda la música compartida.

A todos los soneros de Tijuana y San Diego que compartieron conmigo su música y pensamientos. Gracias por hacerme sentir bienvenido en su comunidad.

A mis compañeras y compañeros de maestría por su solidaridad y por la aventura de hacer esto juntos. Especialmente agradezco a Mariana por su amistad, lecturas y siempre excelente edición y a Saraya por su amistad y compañerismo.

A Osseily por la inspiración de este tema. A Adolfo por sus siempre atinados consejos y por compartir conmigo libros y textos que fueron invaluable en la elaboración de esta tesis.

A mi mamá, Clair y mi papá por siempre creer en mí. Debo quien soy y todo lo que me permitió llegar hasta aquí a ustedes.

A Alma, mi amada compañera, por su constante apoyo, consejos, lecturas, entusiasmo, inspiración y amor.

## Resumen

En este trabajo se analizan los significados colectivos de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego para sus practicantes. Al entender el fandango jarocho, la fiesta que alberga al son, como una *práctica participativa* de acuerdo con las categorías propuestas por Thomas Turino, se orienta la investigación hacia el análisis del vínculo entre la organización sociocultural y las estructuras musicales que presenta el son jarocho, así como sus códigos de participación. Basándose en una labor de observación participante y en entrevistas a profundidad con diez soneros de ambas ciudades, los resultados sugieren que el goce de la comunicación musical es en sí el significado principal de la práctica, pues en el fandango se establece una dinámica particular de comunicación que está orientada hacia la integración social y la construcción de comunidad en un contexto que los practicantes perciben como alienante. Así, los soneros logran conformar una *comunidad musical de afinidad* mediante la práctica del son. Por último, se concluye al mismo tiempo que los mecanismos del fandango jarocho que le dan un sentido comunitario siguen intactos en el contexto fronterizo, se articulan nuevos discursos simbólicos acerca de la experiencia vivida de los soneros en su entorno y sus imaginarios culturales compartidos.

Palabras clave: fandango, frontera, comunidad musical, música participativa, son jarocho

## Abstract

This thesis analyzes the collective meanings of son jarocho practice at the Tijuana-San Diego border for this music's practitioners. After conceptualizing the fandango, the son jarocho musical celebration, as a *participatory practice* based on Thomas Turino's proposed categories of musical practice, I conduct an analysis of the relationship between sociocultural organization and the musical structures and special participatory codes present in son jarocho. Based on participant observation work and in-depth interviews with ten son jarocho practitioners from both cities, the results suggest that the enjoyment of musical communication is in itself the primary meaning of the practice, given that the fandango establishes a very particular frame of communication that is oriented towards social integration and community building in a context that practitioners perceive as highly alienating. As a result, border son practitioners make up a *musical community of affinity* using son jarocho practice. Lastly, I conclude that while the mechanisms that give the fandango jarocho its communitary meaning remain intact at the border, practitioners suffuse the practice with new symbolic discourses that revolve around the lived experience of son practitioners with their environment and their shared cultural imaginaries.

Keywords: fandango, border, musical community, participatory music, son jarocho

## Índice General

Introducción.....	1
Planteamiento del problema.....	1
Pregunta general de investigación.....	2
Preguntas específicas.....	2
Objetivo general de investigación.....	2
Objetivos específicos.....	3
Hipótesis.....	3
Estrategia metodológica.....	4
Estado del arte.....	7
El autor: un acercamiento particular al tema.....	13
Capítulo I. Perspectiva teórica.....	16
1.1. El arte, experiencia estética y comunicación.....	17
1.1.1. El hacer musical: un primer acercamiento a la música y la práctica musical.....	22
1.1.2. Globalización y las músicas tradicionales.....	25
1.2. Cuatro campos artísticos: la teoría de Thomas Turino.....	26
1.2.1. Música participativa.....	29
1.2.2. Música presentacional.....	32
1.3. Comunidades musicales: apuntes de otros autores y la teoría de Kay Kaufman Shelemay.....	35
Capítulo II. Contexto. El son jarocho: del Sotavento a las Californias.....	45
2.1. El son jarocho.....	45
2.1.1. El son jarocho en el Sotavento.....	45
2.2. El siglo XX: nuevos horizontes para el son jarocho.....	53
2.3. El Movimiento Jaranero.....	55
2.4. El son jarocho en California.....	61
2.5. El surgimiento del son jarocho en Tijuana y San Diego.....	64
2.6. El Fandango Fronterizo.....	68
2.7. Talleres y espacios educativos de son jarocho en Tijuana y San Diego.....	72
2.8. Fandangos en Tijuana y San Diego.....	77
2.9. Proyectos profesionales de los soneros de Tijuana y San Diego.....	82
2.10. Organología del son fronterizo.....	87
2.11. Caracterización de los soneros habitantes de Tijuana y San Diego: 2020-2022.....	93
Capítulo III. Trayectorias de son y fronteras.....	96
3.1. Caracterización de los informantes.....	96
3.1.1. Contacto con el folclor durante la infancia.....	97
3.1.2. Contacto con la música durante la infancia.....	98
3.1.3. Formación artística.....	99
3.1.4. Inicios en el son jarocho.....	99
3.1.5. El aparato musical: experiencias especiales con un instrumento.....	100
3.1.6. Trayectorias de frontera.....	100
3.2. Historias de Tijuana.....	101
3.2.1. Leticia.....	101

3.2.2. Citlali.....	107
3.2.3. Cris.....	113
3.2.4. Pedro.....	118
3.3. Historias de San Diego.....	127
3.3.1. Samantha.....	127
3.3.2. Cynthia.....	131
3.3.3. Carmen.....	137
3.4. Conclusiones.....	141
Capítulo IV. Capítulo IV. “Cómo no estar solos en la frontera.” Un análisis de los significados colectivos del son jarocho en Tijuana y San Diego.....	144
4.1. El goce.....	145
4.1.1. La comunicación musical.....	145
4.1.2. La apertura e inclusividad del son jarocho.....	157
4.1.3. El fandango jarocho como ritual o experiencia extraordinaria.....	163
4.1.4. El goce del son jarocho en el escenario.....	172
4.2. Comunidad sonera en la frontera.....	180
4.2.1. El fandango: cómo no estar solos en la frontera.....	180
4.3. Imaginarios afines.....	187
Conclusiones.....	194
Bibliografía.....	200

### Índice de figuras

Figura 3.1. Caracterización de los informantes.....	96
Figura 4.1. Patrón rítmico de La Guacamaya.....	150
Figura 4.2. Variaciones sobre el patrón rítmico de La Guacamaya.....	150
Figura 4.3. Declaraciones de La Guacamaya en la guitarra de son.....	151
Figura 4.4. Verso de despedida del Pájaro cu.....	162
Figura 4.5. Salida del Pájaro cu en el requinto, jarana primera y güiro.....	163
Figura 4.6. Secuencia de sones en tres fandangos tijuanaenses.....	164
Figura 4.7. Oposición de fandango y escenario.....	172
Figura 4.8. Oposiciones en el discurso simbólico de los soneros fronterizos.....	192

### Índice de imágenes

Imágen 2.1. "El zapateo", óleo sobre tela, Anónimo.....	51
Imágen 2.2. "Trajes mexicanos (un fandango)", Casimiro Castro.....	52
Imágen 2.3. Fandango de Día de Muertos en el muro fronterizo, 2021.....	80
Imágen 2.4. Son de San Diego en el evento del Día de Todos los Santos de la organización comunitaria Casa Familiar en San Ysidro, CA, 2021.....	85
Imágen 2.5. Mapa de algunos de los eventos de son jarocho en la frontera.....	87
Imágen 4.1. Tlali y Marcos bailan un Toro Zacamandú, 2021.....	170
Imágen 4.2. El Arroyo Alamar después de la jornada de limpieza, 2022.....	189
Imágen 4.3. Caro le canta un verso al arroyo, 2022.....	190

## INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego es un caso importante que ha sido poco investigado hasta el momento. Por un lado, implica la migración de una práctica musical con un bagaje simbólico y estructural a un nuevo contexto, donde sus participantes tienen una relación asimétrica con la práctica. Por otro lado, inspira la participación de actores que no interactúan en otros ámbitos. Así, representa un caso de especial interés tanto por su dimensión fronteriza como por lo que podría revelar acerca de la interacción de significados locales con la práctica transnacional del son jarocho. En un nivel teórico, esta investigación pretende explorar los vínculos entre la estructura musical y la estructura sociocultural de la práctica con el fin de discutir y analizar los significados colectivos que los practicantes de Tijuana y San Diego tienen en torno al son jarocho. Asimismo, se plantea un análisis de la estructura comunitaria de la práctica, pues un alto grado de heterogeneidad en muchos sentidos entre estos y la interacción entre actores que habitan en dos ciudades separadas por una frontera binacional influyen de manera importante en los significados que estos comparten en torno a esta práctica. La investigación parte del análisis de entrevistas a profundidad semiestructuradas realizadas a soneros de ambas ciudades, así como de una labor de observación participante en los eventos de son jarocho que tuvieron lugar en la región fronteriza a lo largo de dos años.

### *Planteamiento del problema*

Diversos autores afirman que el fandango jarocho es una práctica que fortalece y genera lazos comunitarios. Algunos de estos mismos autores (Cruz Zuleta, 2016; García Méndez, 2014) señalan que fuera del contexto rural veracruzano, esta práctica pierde su significado comunitario debido a elementos que la vuelven solo algo comercial. La práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego no presenta los elementos que señalan estos autores. Además, las pocas investigaciones que se han llevado a cabo acerca de esta práctica en la frontera (Zamudio Serrano, 2014; Power-Sotomayor, 2020) teorizan el son jarocho como un elemento fundamental en la conformación de identidades individuales, nacionales y étnicas. Sin embargo, queda abierta

la interrogante acerca de los significados colectivos<sup>1</sup> que comparten los participantes en el contexto de la frontera Tijuana-San Diego.

### *Pregunta general de investigación*

¿Cuáles son los significados de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego para sus practicantes?

### *Preguntas específicas*

¿Cuáles elementos musicales y extramusicales de la práctica del son jarocho son primarios a la conformación de significados colectivos en el contexto fronterizo? ¿Dónde existen tensiones?

¿Qué ofrece esta práctica que motiva la participación de diversos actores que tal vez no convivirían en otros ámbitos?

¿Cómo se resignifica la práctica del son jarocho en el contexto de la frontera? ¿Cuáles elementos experimentan cambios y cuáles estructuras se mantienen intactas?

¿Se logra consolidar una comunidad o comunidades a través de la práctica del son jarocho en la frontera? ¿Cuáles son sus características?

### *Objetivo general de la investigación*

Se busca discutir y analizar los significados colectivos de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego para sus participantes.

---

<sup>1</sup> Por significados colectivos entiendo el sentido de un saber compartido que figura de manera importante en la vida social de un grupo en particular. Utilizo la palabra *significados* en su acepción amplia y antropológica. Estos son colectivos dado que lo que se busca no es entender los sentidos privados que diversos actores asignan a la práctica del son jarocho, sino las ideas que tienen en común. La idea de *significados colectivos* se basa en lo afirmado por Clifford Geertz (1973, p. 12) que los significados en la cultura son necesariamente públicos.

### *Objetivos específicos*

- Identificar procesos y prácticas transfronterizas presentes en la práctica, si las hay.
- Conocer los motivos de participación en la práctica de diversos participantes regulares.
- Describir y comparar los elementos musicales, extra-musicales y códigos de participación de la práctica en la frontera con estos mismos en otros contextos (se apoyará en una revisión exhaustiva de la literatura pertinente).
- Analizar la estructura comunitaria de los practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego.
- Analizar los discursos simbólicos de los soneros de Tijuana y San Diego.

### *Hipótesis*

Se hipotetiza que existe una amplia variedad de significados individuales que las/os actores asignan a la práctica del son jarocho en la frontera debido a una articulación asimétrica de la práctica con las diversas identidades étnicas, nacionales y regionales de las/os actores. No obstante, se plantea que el entender ciertas partes de la práctica del son jarocho, como el fandango, como una música participativa (uno de los cuatro campos artísticos de Turino, 2008) permitirá observar que las estructuras musicales, discursos simbólicos y códigos están orientados al objetivo máximo de inclusión. Por otro lado, se propone que otras partes de la práctica de son jarocho, como las presentaciones en el escenario, requieren de estructuras musicales que imponen una dinámica social que rompe con la estructura comunitaria que posibilita el fandango.

Asimismo, se plantea que en ambas manifestaciones de esta práctica en la frontera se diluyen o distorsionan ciertos aspectos de la comunicación musical debido a la heterogeneidad de las trayectorias de los soneros fronterizos y por otras influencias propias del entorno de la frontera. Esto hace que en la práctica del son jarocho en Tijuana se hallen significados compartidos entre los soneros fronterizos que son propios del contexto fronterizo, a la vez que el

fandango jarocho sirve como el núcleo de una comunidad musical en la que se reúnen individuos que no tendrían contacto de otra forma.

### *Estrategia metodológica*

Dado que lo que se busca discutir en esta investigación son los significados colectivos de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego, la unidad de análisis es la práctica, la cual se concentra en los fandangos y talleres de son jarocho. Poder llevar a cabo la investigación que aquí se expone ha requerido una orientación etnográfica multisituada (Marcus, 1995). Esta no busca construir una representación holística, sino que asume que la formación cultural que se busca investigar está producida en diferentes localidades y solo puede ser comprendida en términos de la conexión entre estas (1995, p. 99). Esta orientación etnográfica implicó una inmersión en campo en que se buscó recolectar datos a partir de una labor de observación-participante en los fandangos y talleres de son jarocho en Tijuana y en San Diego. El trabajo de campo etnográfico es esencialmente un proceso de aprendizaje en que la investigación es guiada por la experiencia adquirida en el campo; es un modo de descubrimiento y aprendizaje (Varis, 2014, p.4). Así, se buscó descubrir los significados colectivos que los participantes asignan a la práctica de son jarocho en la frontera, con el objetivo de presenciar algunos de los momentos específicos en que se generan estos significados. Esta labor de observación participante retoma la idea de Rosana Guber (1991) sobre la subjetividad del investigador:

“La técnica de observación participante no es sólo una herramienta de obtención de información sino, además, de producción de datos y, por lo tanto, de análisis; en virtud de un proceso reflexivo -entre los sujetos estudiados y el sujeto cognoscente, la observación participante es en sí un proceso de conocimiento de lo real y, al mismo tiempo, del investigador” (Guber, 1991, p. 113).

Así, como “la observación no es del todo neutral” (Guber, 1991, p. 113), un acercamiento a partir de la observación junto con la participación permite al investigador construir una realidad empírica que se acerca más a la de los sujetos estudiados o, como escribe Erving Goffman (1989), “sometiéndote, tu propio cuerpo, tu propia personalidad y tu propia situación social al

conjunto de azares que actúan sobre un grupo de individuos para que puedas físicamente y ecológicamente penetrar su círculo de reacción a su situación social” (1989, p. 125).

Específicamente, me inserté en el campo en un rol de participante-como-observador como describe Valles (1999, p.152), dado que algunos de los datos que busqué recolectar que podrían ser claves al descubrimiento de significados colectivos (por ejemplo, la presencia y uso específico de estructuras musicales que incentivan la participación durante un fandango) surgen en momentos específicos durante los fandangos y talleres y fueron más observables mediante un papel de participante. A pesar de la naturaleza activa de este tipo de observación participante en la que el papel de participante predomina, los problemas potenciales que menciona Valles (1999, p.153) que pueden surgir a partir de esta técnica, como la ambigüedad ética y la información confidencial, fueron mitigados porque se explicitó el papel de investigador en todo momento ante los sujetos de estudio.

Para tomar en cuenta las múltiples dimensiones que pueda implicar la observación de significados colectivos en distintos momentos, fue necesario un acercamiento de observación participativa en por lo menos tres ámbitos: 1. Participante como observador en los fandangos y talleres, como músico-observador. 2. Interacción social con los actores en los momentos de descanso durante los eventos para observar y entender el significado que otorgan los actores a sus acciones. 3. Interacción con los actores en momentos de reflexividad posterior y anterior a los fandangos y talleres (por ejemplo, en reuniones de planeación para observar las intenciones y categorías de significado de los organizadores al momento de preparar un espacio para estos eventos). En particular, este tercer ámbito permitió observar las fuentes de autoridad y algunas dinámicas implicadas en relaciones de poder. En este sentido, los dos últimos momentos de la actividad de observación participante corresponden más al rol de observador-como-participante como describe Valles (1999, p.153), el cual se asocia con una máxima libertad de observación, dado que los datos que se buscó recolectar en los dos últimos momentos del trabajo de campo son de una naturaleza distinta a los del primero.

Como sugiere Ameigeiras (2007, p. 136), se utilizó un diario de campo y un registro de información recopilada. El diario de campo es fundamental en una orientación etnográfica:

“Se trata de un recurso que permite explicitar por escrito cierto tipo de observaciones a la vez que dar visibilidad a emociones, como sentimientos que se despliegan y transforman en el curso de la investigación. El diario constituye el ámbito fundamental para organizar la experiencia de la investigación, para exponer nuestras intuiciones a partir de los referentes empíricos que uno ha relevado en el campo. Pero, también, el diario conforma un espacio propicio para la explicitación de los cambios y de las transformaciones sentidas que acompañan el trabajo, desde el momento que lo comenzamos. Una oportunidad para detectar sesgos personales, situaciones o vivencias que pueden, de una u otra forma, incidir en el mismo”. (Ameigeiras, 2007, p. 136)

Derivado de la labor de observación-participante, se obtuvieron los contactos necesarios para realizar entrevistas a miembros de la comunidad tanto en Tijuana como en San Diego de acuerdo con la técnica de bola de nieve. Las redes sociales también fueron una herramienta esencial para la identificación de encuentros, talleres y otros momentos pertinentes.

Asimismo, se llevaron a cabo entrevistas etnográficas con el objetivo de influir mínimamente en las respuestas de los entrevistados para permitir que contaran sus propias percepciones, pues la entrevista etnográfica se concibe como “un ejercicio de diálogo sustentado en una capacidad de escucha” (Ameigeiras, 2007, p. 129) que permite la transmisión de conocimiento cultural (Vela, 2001, p. 73). Los etnógrafos no suelen preparar preguntas de antemano, apoyándose solamente en una lista temática de tópicos a cubrir (Atkinson y Hammersley, 1983, pp. 113-114). Además de las entrevistas etnográficas, realicé una serie de entrevistas a profundidad. Este tipo de entrevista se caracteriza por orientarse a entender la perspectiva del entrevistado durante un diálogo extendido tal como es expresada en sus propias palabras. En las entrevistas en profundidad, no hay un protocolo o calendario estructurado, sino “una lista general de áreas por cubrir con cada informante” (Vela, 2001, p. 75). Ambos tipos de entrevistas buscan descubrir los significados colectivos de la práctica del son jarocho en la frontera de acuerdo con sus participantes. Después de realizar ambos tipos de entrevistas, fue posible comparar elementos significativos comunes a varias narrativas, y así percibir los factores que los actores entienden como primarios en la conformación de significados colectivos de la práctica.

Para organizar los datos recolectados en el trabajo de campo, se hizo en un primer momento una codificación cualitativa abierta con el fin de descubrir categorías relevantes para el

planteamiento del problema, en el lenguaje y conducta de los propios participantes (Hernández-Sampieri y Torres, 2018, p. 474) seguido por un segundo momento de codificación axial en el que se determinó categorías más generales. Dado que los datos que se buscaba recolectar de los sujetos de estudio son de una naturaleza etnográfica, no se definió una muestra, sino que se buscó describir de manera profunda la formación cultural en los diferentes escenarios donde se manifiesta. En todo el proceso de investigación, se ha tratado de enfatizar la capacidad reflexiva del investigador, reconociendo que a la vez que el propio cuerpo y percepción pueden servir para conocer y reconstruir una parte de la realidad observada, es esencial explicitar y ser reflexivo respecto a las diferentes maneras en que el investigador incide en la propia realidad que busca observar (Foley, 2002).

### *Estado del arte*

Aparte de ser uno de los géneros de música mexicana tradicional más escuchados, el son jarocho ha sido uno de los más estudiados: el tema de un sinnúmero de artículos, tesis, libros y hasta documentales, el son jarocho ha sido estudiado desde disciplinas tan diversas como las letras, la antropología, la historia, la sociología, la educación, la etnomusicología, la psicología, los estudios chicanos, y los estudios de la comunicación. Así, han sido igual de numerosos los contextos en que se ha estudiado esta práctica, así como los enfoques y la miríada de teorías disciplinares que le han sido aplicadas. Sin embargo, esta investigación pretende ofrecer un aporte novedoso a la ya muy extensiva literatura sobre el son jarocho por su conceptualización de la música como un factor primario en la organización sociocultural de los practicantes en el contexto de la frontera México-Estados Unidos. En este sentido, aquí solo se ofrece un breve resumen de algunos de los trabajos más relevantes para la presente investigación.

El trabajo de Antonio García de León es lectura esencial para cualquier acercamiento al son jarocho. En particular, su libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (2006) condensa un trabajo exhaustivo de investigación histórica en el que este autor rastrea referencias míticas y sucesos históricos presentes en los sones jarochos para vislumbrar los diferentes flujos culturales, primero entre el Puerto de Veracruz, el sur de España y el resto del caribe americano, y después entre las ciudades y las zonas rurales del centro y sur de Veracruz,

que dieron lugar a la constelación específica de elementos que a lo largo de los siglos llegaron a constituir el son jarocho y su fandango. Este recorrido histórico es crucial porque establece la particularidad de esta práctica musical en su aspecto tradicional por un lado, y popular por otro. Además, en un segundo parte de este libro, García de León (2006) presenta una compilación de crónicas de viajeros, músicos y académicos que llegaron a escribir sobre los fandangos de la región del Sotavento veracruzano. Estos escritos ofrecen la posibilidad de obtener una mirada parcial desde testigos primarios acerca de cómo se vivían los fandangos en siglos pasados. El trabajo de García de León también destaca porque fue una figura crucial, tanto como investigador como músico, en los inicios del llamado movimiento jaranero.

Los escritos de Gerónimo Baqueiro Foster (1942) representan un trabajo fundamental sobre el son jarocho. En su obra, este escritor ofrece descripciones y reflexiones acerca de aspectos socioculturales, así como musicológicos de la práctica musical, resultado de su trabajo de campo en los fandangos en Alvarado, Veracruz.

Uno de los primeros trabajos académicos etnomusicológicos sobre el son jarocho fue la tesis de doctorado de Daniel Sheehy (1979). Un documento con una perspectiva holística, este trabajo ofrece un resumen de diferentes momentos en el desarrollo histórico del son jarocho, así como una descripción detallada de la organología, repertorio y las formas poéticas y musicales del género, tomando en cuenta tanto su variante comercial como el son jarocho campesino que conoció en su trabajo de campo entre 1977 y 1978. En términos de descripción musical, el trabajo de Sheehy sigue siendo uno de los más completos hasta la fecha.

La tesis de licenciatura de José Alejandro Huidobro Goya (1995) también representa un aporte importante por su enfoque antropológico y por la amplitud de su perspectiva. Este texto resume sucintamente diferentes partes del desarrollo histórico del son jarocho, su uso en diferentes contextos y los testimonios de varios soneros destacados. Un aspecto importante de este trabajo es su clara diferenciación entre la fiesta del fandango (sobre el cual Huidobro ofrece un análisis muy breve de acuerdo con su trabajo de campo) y el son jarocho de escenario.

Randall Kohl en su trabajo *Ecos de "La Bamba"* documenta diferentes usos del son jarocho que aparecen en una amplia variedad de fuentes periodísticas durante el alemanismo: una

época en la que el son jarocho llegó a formar una parte importante del propaganda del Estado. En otros textos, algunos de los cuales están compilados en el volumen *Escritos de un náufrago habitual*, Kohl (2010) reta algunos de los planteamientos más populares de académicos especialistas en el tema, incluyendo la idea del origen multicultural del son jarocho, y por otro lado, la idea de que un concierto de son jarocho y un fandango tengan alguna diferencia real.

La presencia del son jarocho en el estado de California en los Estados Unidos forma una parte fundamental del contexto de la presente investigación. Así, uno de los primeros trabajos sobre el tema fue el artículo “From Veracruz to Los Angeles. The Reinterpretation of the Son Jarocho” del etnomusicólogo Steven Loza (1992). En este trabajo, así como en otros, Loza documenta la apropiación del son jarocho por parte del Movimiento Chicano en el Este de Los Ángeles en la década de 1970. En particular, este autor compara elementos musicales y poéticas presentes en la grabación del grupo Los Lobos del son del Canelo con las características típicas del son jarocho documentados en la tesis de Daniel Sheehy (1979). Por otro lado, Loza ofrece un análisis de la reapropiación de la música jarocho y argumenta que esta básicamente funcionaba como una metáfora para la identidad mexicana y “lo tradicional” en resistencia a la cultura dominante estadounidense. Por otra parte, un artículo reciente de Ruben Hernández-León (2019), “How did son jarocho become a music for the immigrant rights movement?” se basa en los usos actuales del son jarocho en Los Ángeles, en donde después de más de dos décadas de la presencia del movimiento jaranero en California, este autor afirma que el son jarocho y el fandango han sido reapropiados por México-americanos y chicanos como una herramienta para construir comunidad y una manera particular de movilizar y expresar resistencia política. Así, Rúben-Hernández identifica elementos como la versada y la naturaleza inclusiva del fandango como factores que no solo invocan simbólicamente a la identidad mexicana, sino que activamente proveen un medio en que estas comunidades pueden reclamar ciertos derechos.

Una gran parte de la producción académica de Rafael Figueroa Hernández ha sido dedicada al son jarocho. Entre los textos más relevantes para este texto se encuentra *Son Jarocho. Guía histórico-musical* (2007). En este volumen, Figueroa Hernández ofrece un sucinto pero muy completo resumen de las estructuras musicales, poéticas y de canto del son jarocho, así como un recorrido histórico de la práctica. De especial interés es la información acerca de las

primeras grabaciones del grupo Mono Blanco y lo que después se conocería como el Movimiento Jaranero. Otra contribución clave de Figueroa Hernández para esta investigación es su artículo “El fandango jarocho en los albores del siglo xxi: comunidades imaginadas reinventando tradiciones” (2018) en la que el autor propone la idea de que hoy en día la práctica del son jarocho se ha difundido de tal manera que es posible plantear la existencia de una comunidad imaginada de son jarocho, basándose en la idea de Benedict Anderson (1993). Esta conceptualización implica cierta estandarización y similitudes en el fandango jarocho en todos los lugares en que se practica, al grado que es posible que todos sus miembros comparten “los cánones que incluyen, junto con el aprendizaje técnico y cultural para cantar, ejecutar un instrumento, bailar o hacer versos, una serie de lineamientos generales” (Figueroa Hernández, 2018).

Un libro crucial para conocer la trayectoria del Grupo Mono Blanco es el libro *La Mona* (2003) de Juan Pascoe. Entre sus páginas, el autor narra cómo llegó a formar parte de este grupo y acerca del inicio de lo que después se conocería como el Movimiento Jaranero. Otro texto importante para profundizar en este tema es *Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento* (2016) de Bernardo García Díaz, pues este autor ofrece detalles acerca de la promoción y entusiasmo por el son jarocho y el fandango que resurgió en Veracruz, y específicamente en Tlacotalpan, durante los años ochenta y noventa.

Uno de los trabajos fundamentales para entender la composición y funcionamiento de la red internacional que ha surgido como consecuencia de las labores del Movimiento Jaranero es el libro de Alejandro Miranda Nieto, *Musical Mobilities, Son Jarocho and the Circulation of Tradition Across Mexico and the United States* (2017). Miranda Nieto describe cómo, a pesar de las distancias entre comunidades de practicantes, se ha logrado generalizar no solamente la parte musical y dancística del son jarocho entre los lugares muy diversos donde se practica, sino también una serie de códigos y actitudes acerca de la misma práctica y hacia los otros practicantes. Por ejemplo, Miranda Nieto destaca una política de hospitalidad común a la práctica: para que los soneros puedan desplazarse a celebrar fandangos o asistir o dar talleres en lugares lejos de su casa, se ha generalizado la idea de que los anfitriones del evento deben tratar de hospedar a los que vienen de fuera para asistir. En un principio, esto implica que aunque los

soneros de cada lugar no necesariamente conocen físicamente a todos entre sí, justamente por esta estandarización de la práctica comparten un conjunto de conocimientos y valores que les facilita un tipo de convivencia significativa. Miranda Nieto hace hincapié especial en el hecho de que el son jarocho de hoy en día se alimenta y se renueva constantemente mediante la movilidad de sus practicantes, quienes intercambian conocimiento musical y cultural, bienes materiales como instrumentos y dinero, y establecen y fortalecen lazos sociales y conviven regularmente en diferentes fandangos. Todo esto implica cierta continuidad en la práctica entre las diferentes latitudes donde suenan las jaranas y la tarima, así como una actitud de apertura hacia nuevas personas que quieren aprender a tocar, versar o bailar en el fandango.

Al respecto, Emily Williamson (2018) documenta en su tesis de doctorado que los líderes de la comunidad de son jarocho en Nueva York reconocen en esta práctica ciertas estructuras que específicamente promueven la participación musical, lo que en cambio estos usan explícitamente como una herramienta para una construir comunidad en la que tienen cabida personas de toda la gama de habilidades musicales y de todas edades, clase social, orientación sexual, etcétera. Así, Williams atribuye a la práctica un significado comunitario, en el que la música y el zapateado juegan un papel activo en la cohesión, apertura y horizontalidad de la organización social en el contexto de una de las ciudades culturalmente más diversas del mundo.

Jessica Gottfried (2014) afirma que el fandango es un evento que es capaz de crear un sentido de lugar debido a la forma en la que el fandango obliga una reorganización ancestral y horizontal del espacio mientras se desarrolla. Como ejemplo, cita al Fandango Fronterizo, en donde la barrera física del muro no impide la convivencia de los soneros reunidos de los dos lados en un mismo fandango. Por otro lado, sostiene que el éxito de un fandango depende de la capacidad comunicativa de sus participantes, es decir, de su habilidad de entenderse y hacerse entender entre sí mediante la sincronía de los sonidos que producen y de los movimientos de sus cuerpos sobre la tarima. De acuerdo con esta autora, esta capacidad comunicativa se desarrolla de una manera distinta en cada lugar y se aplica de una manera idiosincrática al visitar otro lugar. Esto significa que aunque con el tiempo podemos aprender a leer los códigos y formas de estar en un espacio (o en un fandango) diferente al lugar de donde inicialmente provenimos o aprendimos, siempre comunicamos a través de las formas particulares, sociales, simbólicas y

musicales, entre otras, que la experiencia propia nos ha inculcado. Con respecto a los fandangos en donde participan soneros provenientes de diferentes lugares, Gottfried ofrece una analogía:

El resultado es como la conversación que podría tener un médico chino y uno colombiano: ambos saben de medicina pero no necesariamente en el mismo idioma, se podrán comunicar pero no con la misma profundidad con que lo harían dos médicos chinos o dos colombianos (Gottfried, 2014, pp. 288-289).

En muchas de las ciudades grandes donde se practica el son jarocho, es evidente que la heterogeneidad en la capacidad comunicativa que refiere Gottfried es la norma, pues los escenarios locales contienen una enorme diversidad en términos de los procesos de aprendizaje en el son jarocho, lo que tiene consecuencias importantes para los significados que se generan colectivamente en estos contextos mixtos. Por otro lado, su tesis *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (2005) representa una exploración profunda del son jarocho en Santiago Tuxtla. A través de su trabajo etnográfico y entrevistas con los soneros del lugar, Gottfried analiza diversos aspectos de la práctica tradicional del lugar (que sus informantes refieren como son abajeño, fandango, o, simplemente, jarana, a diferencia del son blanco, al cual le llaman son jarocho), incluyendo la variedad de instrumentos locales, la versada, términos y frases emic que evidencian un sistema de comunicación musical y de interacción en el fandango, los contextos significativos en el que se llevan a cabo fandangos en el lugar, los patrones rítmicos de algunos sones y la interacción rítmica entre instrumentos, y, especialmente importante, el papel de la tarima como un instrumento percusivo que se ejecuta con los pies de forma comunitaria. Así, Gottfried asevera que la tarima sirve la función esencial de integrar a la comunidad en el fandango. Por otro lado, esta autora plantea que el fandango jarocho puede ser concebido como un ritual de integración, por lo que ocupa un polo opuesto al del escenario en un continuo que conecta ambas manifestaciones de la práctica.

La presente investigación tiene su punto de partida en la tesis de Cecilia del Mar Zamudio Serrano (2014), *Dos tarimas, un fandango. Dinámicas y relaciones transfronterizas entre los jaraneros de Tijuana, México-San Diego, EUA: Un análisis desde el lado sur de la frontera*. En este trabajo, Zamudio Serrano describe los orígenes del son jarocho en la frontera, del Fandango Fronterizo y ofrece una crónica etnográfica de la quinta edición de este evento binacional. Además, con base en las teorías de autores que escriben desde los estudios culturales

como Nestor García Canclini, Gilberto Giménez y Manuel Valenzuela Arce, realiza un análisis de la identificación étnica y nacional que varios soneros en Tijuana y San Diego expresan mediante la práctica del son jarocho. Una aportación importante de su trabajo es la recopilación de versos fronterizos, en los que diferentes participantes en el Fandango Fronterizo se apropian de las formas poéticas de los sonos jarochos para componer versos que reflejan el entorno natural y social de la región fronteriza y que sirven como una protesta ante realidades como la imposición del muro divisoria entre los dos países.

Por último, dos proyectos de Sergio Vela Castro han sido fuentes invaluable de información sobre el surgimiento del movimiento jaranero en Tijuana y San Diego. Primero, el libro *Soneros de Baja California* (2009) recopila los testimonios de diferentes soneros presentes en los primeros años en los que apareció esta práctica en la región fronteriza. Por otro lado, el documento *Investigación El Fandango Fronterizo* (2019) ofrece una breve descripción de cada edición del Fandango Fronterizo, así como fichas técnicas que presentan detalles como la fecha, personas u organizaciones que contribuyeron fondos para el evento, el diseñador del cartel y un cálculo aproximado del porcentaje de jaraneros provenientes de Estados Unidos, Tijuana, Veracruz o de otros estados de México.

*El autor: un acercamiento particular al tema*

Viví mi primer fandango jarocho en la frontera en noviembre de 2019 en la Casa del Túnel. Llevaba pocos meses viviendo en Tijuana y había llegado casi por accidente. Ya ahí, con violín en mano, dudaba en incorporarme al fandango. Los treinta soneros plantados alrededor de la tarima estaban tocando un Pájaro cu. Era un son para el que sí sabía algunas figuras, pues aunque había estudiado la carrera en música clásica en Denton, Texas, muy cerca de la ciudad donde nací, los años de trabajo en diferentes grupos de mariachi en Dallas-Fort Worth me habían dado una curiosidad para el son mexicano—la cual había explorado con determinación y alegría en la Ciudad de México, donde descubrí el mundo de talleres, conciertos y fandangos de diferentes variantes del son mexicano. Aunque allá había podido integrarme más a la música huasteca que la jarocho, no dejé de intentar imitar las figuras de requinto jarocho que escuchaba en discos y en fiestas.

No queriendo romper la comunicación entre los soneros reunidos en la terraza de la casa, me paré detrás de dos jaraneros y empecé a acompañar con un tanguero al guitarrero alto y risueño que declaraba el son desde el otro lado del círculo. Escuchándome, me sonrió e indicó con una leve inclinación de la cabeza que me incorporara al círculo. Los dos jaraneros enfrente de mí también me escucharon y no tardaron en abrir un espacio, como invitándome a tomar mi lugar en la mesa familiar. El próximo día, Jorge Castillo—el guitarrero risueño del fandango—me envió un mensaje de Facebook para invitarme a tocar unos sonos con él y algunos de los mismos soneros que había conocido la noche anterior, en el CECUT. No podía creerlo.

Así fue que desde el inicio de lo que han sido tres años de contacto con los soneros de la región fronteriza, primero en Tijuana, y luego en San Diego, conocí lo que Jessica Gottfried (2005) llama los dos polos del fandango y el escenario. Desde el inicio, varias cosas me sorprendieron de estos soneros: su apertura y su diversidad en muchos aspectos, pero sobre todo, lo que me contaron acerca de las trayectorias de sus vidas. Así, me intrigó la pasión con la que tanta gente tan aparentemente distinta se juntaba para realizar una fiesta musical veracruzana hasta altas horas de la noche. ¿Qué significa el son jarocho para todas estas personas que viven en la frontera, lejos de Veracruz? Por un lado, aunque había ido a ver el XI° Fandango Fronterizo, no volví a escuchar los ingeniosos versos fronterizos hasta años después, pues la mayoría de los soneros que yo conocí en esos primeros meses cantaban versos clásicos que habían aprendido de una variedad de fuentes, a veces adaptando estos mismos para quedar para una ocasión específica. Así, mi primera intuición fue que la música del fandango jarocho en sí podría ser un factor que posibilita esta interacción tan dinámica entre soneros y hacía del son jarocho una práctica significativa en sus vidas en la frontera.

Aunque el proceso ha conllevado muchas sorpresas, se ha tratado de mantener el énfasis siempre en un hecho que a veces se suele pasar por alto al estudiar el son jarocho desde la academia: que el son jarocho es una práctica musical. Es decir, considero que una investigación que pretende indagar acerca de una práctica musical tiene que hablar, y hablar mucho, sobre la música. Así, el programa teórico de esta investigación trata de vincular la actividad musical con las relaciones socioculturales y los significados que se generan un lugar específico acerca de la

práctica. Además, se han incluido varias transcripciones de momentos musicales grabados durante el trabajo de campo, no con la intención de que sirvan como partituras para su ejecución en algún instrumento, sino para aportar un recurso de lectura más que refleja un aspecto crucial y significativo de la práctica fronteriza. Por otra parte, aunque las entrevistas no incluyeron demostraciones musicales de manera formal, considero que es revelador que varios de los soneros entrevistados, al comunicarme lo que era importante para ellos de la práctica, a veces se pusieron a cantar o a tararear de repente para demostrar un punto. Sería mi mayor deseo que, justo como este texto puede leerse, también se pudiera escuchar y sentir.

## CAPÍTULO I. PERSPECTIVA TEÓRICA

El otro problema es un problema de definición. Si tú eres un astrofísico, ¿Cómo defines el sol? La definición del sol es... ¿Dónde? ¿El sol termina donde termina el aro de luz que vemos en las fotos del sol? ¿O termina hasta donde los rayos del sol van a dar? –Eduardo García (Comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

En este capítulo se presentan las aproximaciones teóricas que orientan este proyecto de investigación. El objetivo general de este trabajo es discutir y analizar los significados colectivos del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego para sus participantes<sup>2</sup>. Además, contiene varios objetivos específicos que se rigen por dos líneas de acuerdo con los datos obtenidos durante el trabajo de campo: 1. Por un lado, se analizan las formas en que las estructuras presentes en las diferentes prácticas del son jarocho (el fandango, el concierto, el taller, etc.) reflejan, posibilitan, pero también imponen dinámicas socioculturales<sup>3</sup> específicas y, por consiguiente, significados colectivos. 2. Se propone definir la estructura actual de la comunidad o comunidades de son jarocho en la frontera y los significados compartidos que la sustentan. En este sentido, el enfoque teórico que se presenta en este capítulo está basado principalmente en las propuestas de dos etnomusicólogos que permiten concebir la práctica musical como el núcleo de significación: un fenómeno que es en sí capaz de generar procesos sociales. Por un lado, se retoma la concepción de la música como cuatro campos artísticos diferenciados de Thomas Turino. Por otra parte, se presentan las categorías de comunidades musicales de Kay Kaufman Shelemay. Sin embargo, primero se expondrá el trabajo de varios otros autores que facilitarán una aproximación más precisa a la música y a la práctica artística, pues es importante evitar una idea reduccionista de la música. En este sentido, se rechaza firmemente la idea, por ejemplo, de que la música es esencialmente un conjunto vacío, es decir, una especie de decoración sónica que depende enteramente de los caprichos de procesos históricos y sociales. El propósito de los

---

<sup>2</sup> Es importante reiterar que esta interpretación es doble, pues aunque se ha esforzado por realizar el trabajo rigurosamente para poder comprender y representar los significados de los practicantes, los significados también son de este autor (la doble hermenéutica). En este sentido, lo que se ha realizado es una selección e interpretación de los significados de los practicantes.

<sup>3</sup> “Lo sociocultural” es una dimensión compuesta de lo social y la cultura. El concepto de cultura que se utiliza en este ensayo parte de la definición de Clifford Geertz: “La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (1973, p. 88). Por otro lado, “lo social” se refiere básicamente al estudio de las instituciones humanas.

primeros apartados de este capítulo es proponer una base teórica que facilite una comprensión de la música como un sistema complejo en el que los mismos sonidos, su organización y sus formas de producirse participan activamente en los procesos de significación cultural. Asimismo, se propone que una atención cuidadosa tanto a la música en la cultura, como la cultura en la música, es clave para poder describir los significados colectivos que los participantes tienen acerca de la práctica del son jarocho en un contexto específico.

### *1.1. El arte, experiencia estética y comunicación*

¿Qué papel tiene el arte en la vida humana? Esta pregunta es el punto de inicio necesario para un proyecto de investigación que pretende descubrir los significados de una práctica musical: el tema asume un vínculo significativo entre el hacer artístico y la vida social de un grupo de practicantes. Así, esta conexión entre el arte y la vida social señala claramente que el enfoque cultural y social de esta investigación no se puede limitar al mero análisis del objeto de arte, sino que se compromete a indagar acerca de la relación entre los contenidos de este y la vida social de un grupo para quienes un dado objeto artístico es altamente significativo. En este sentido, nuestra discusión del arte no empieza con una lista de criterios para determinar si algún objeto contiene cualidades artísticas o no, sino con sus bases en la experiencia estética.

Para el filósofo pragmático John Dewey (1934), el arte es un proceso total, una experiencia, que incluye en un primer plano el objeto (la obra) de arte, pero que también comprende las interacciones sociales y naturales relevantes para su creación, transmisión y su papel social en la vida de las personas. El centro de esta discusión es la estética. De acuerdo con Dewey, la estética no es una cualidad inherente al objeto de arte, sino que define un tipo especial de experiencia, lo que llama *una experiencia estética*. Esta experiencia no se desarrolla exclusivamente en torno a “grandes” obras de arte; este autor afirma que hay una percepción de la estética en actividades tan mundanas como el acto de reavivar una fogata o de pasar por una tormenta. En este sentido, para Dewey, *una experiencia* se compone del mismo material que la experiencia de la vida cotidiana a la vez que se contrapone a ella: parece resumir en un solo episodio la esencia de todo lo que puede ser alguna parte de la vida, o bien, contiene en ella una profundidad de sensación. Así, *una experiencia* es un proceso autocontenido, es decir, tiene un

inicio, episodios, un sentido de unidad y un final. Este proceso, la experiencia estética, incluye estímulos capaces de provocar tanto reacciones intelectuales como emocionales, aunque Dewey escribe que las emociones son el vehículo primario que propulsa las diferentes partes de una experiencia. El trabajo del artista, entonces, consiste en construir una experiencia. En esta discusión no se deja de lado del todo la cuestión del objeto de arte, pues aunque este en sí no posee todas las cualidades que producen una experiencia estética, sirve como el núcleo significativo de todos los procesos involucrados en su transmisión. Aquí Dewey rechaza la idea de que pueda existir un arte puro, o el arte por el arte, ya que el proceso de creación artística utiliza materiales y medios públicos—dependientes de la vida social. En resumen, Dewey propone trasladar el énfasis en las teorías sobre el arte, del objeto o la obra hacia la experiencia estética, la cual incluye tanto el proceso de creación artística como la experiencia de transmisión o recepción. Este autor afirma que desde la filosofía, el significado del arte es incomprensible sin un análisis que tome en cuenta las circunstancias de su producción, así como la visión original del artista.

Sin duda, los escritos de John Dewey (1934) sobre el arte y la estética representan un fuerte punto de inicio para el programa teórico de esta investigación, pues permite conceptualizar la práctica del son jarocho no como la mera producción y recepción de un objeto sónico (sonidos musicales particulares, letras, etc), sino una experiencia estética total que produce significado en el proceso de la práctica artística. Sin embargo, mientras que la tendencia de Dewey hacia la generalización es útil para comprender el proceso de creación artística a gran escala, en particular carece de elementos que permitan entender las grandes diferencias entre los medios artísticos, sus funciones sociales y distintas posibilidades comunicativas. Además, el énfasis que pone Dewey en la visión individual del artista ignora prácticas artísticas en las que tanto la obra de arte como la experiencia estética son colectivamente producidas. Podemos ver ejemplos de la creación artística colectiva en prácticas tan distintas como el fandango jarocho, el jam jazzero<sup>4</sup> y durante las ceremonias de *bira* de los shona de Zimbabwe. Por último, a pesar de su vehemente defensa de expresiones populares de la estética, Dewey basa su teoría del arte y la estética en

---

<sup>4</sup> El jazz puede servir como una referencia quizá más familiar para algunos que ejemplifica este punto. Aunque la mayoría de las composiciones que se tocan en una sesión de jazz tienen un autor identificable, la visión original del compositor solo otorga un marco de referencia (acordes, contornos melódicos, etcétera) que sirve al evento real: la composición colectiva y espontánea entre los músicos presentes.

ejemplos que provienen enteramente de solo una pequeña porción del globo, pues su énfasis en el arte de la alta cultura europea y estadounidense pasa por alto las prácticas artísticas de continentes enteros.

El objetivo de la presente investigación hace necesaria una conceptualización de la práctica artística que se basa en la experiencia de los practicantes en el contexto de su realidad social y cultural, por lo que la teoría estética de John Dewey (1934) representa un punto de inicio importante. No obstante, el son jarocho, una práctica popular de México, presenta diferencias fundamentales a los ejemplos que ofrece Dewey, por lo que es crucial abordar esta cuestión desde la antropología y la etnomusicología: dos disciplinas en las que el estudio de la práctica artística ha tomado en cuenta tanto la variedad de expresiones en el mundo como herramientas para comprender el papel del arte en la cultura.

Desde la antropología, Franz Boas (1927) ofrece una serie de apuntes fundamentales para el análisis de la práctica artística. Aunque los conceptos de “arte” y “estética” quizá no sean universales, Boas, quien a diferencia de Dewey basa sus ideas acerca del arte y la estética en una revisión exhaustiva de datos etnográficos que le estaban disponibles en su momento, afirma que la práctica artística parece ser una actividad común a toda la humanidad:

De una manera u otra todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que esta produce está en todas partes del mismo orden; las rudas canciones de los siberianos, la danza de los negros de África, la pantomina de los indios de California, los trabajos de piedra de los neozelandeses, los tallados de los de Melanesia, la escultura de los de Alaska, tienen para ellos un atractivo que no difiere del que nosotros sentimos cuando escuchamos una canción, vemos un baile artístico o admiramos una obra ornamental, sea pintura o escultura. La mera existencia del canto, baile, pintura o escultura entre las tribus que conocemos es una prueba del afán de producir aquellas cosas que causan satisfacción por su forma, y de la aptitud del hombre para gozar de ellas. (Boas, 1927, p. 15).

Establecida esta universalidad, Boas procede a ofrecer una definición del arte que consiste en dos partes: 1. El arte se produce mediante un tratamiento técnico que ha alcanzado “cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas” (1927, p. 16). 2. Este dominio técnico sobre ciertas formas y medios tiene que encerrar un significado, el cual establece un vínculo entre las ideas de un grupo

de personas y las formas presentes. Para Boas, este vínculo es simbólico, lo que apunta hacia el arte como un sistema de comunicación.

Lévi-Strauss (1968a) desarrolla de manera importante este último punto. Este antropólogo afirma que una condición primordial para que algo sea arte es el establecimiento de un vínculo significativo (y representativo) con un objeto. El arte, entonces, puede ser entendido como un lenguaje que utiliza un sistema de signos que está disponible para todos: cada medio artístico tiene una gramática y un vocabulario propio. Sin embargo, a diferencia del lenguaje articulado en el que la relación establecida entre el objeto y la palabra que lo representa es arbitraria, la relación que guarda la obra de arte con el objeto conlleva un bagaje estructural. Es también importante señalar que para Lévi-Strauss no todo medio artístico establece esta relación de la misma forma. Por ejemplo, mientras que el arte visual manipula colores y formas ya presentes en la naturaleza, esto no es el caso con la música: existen ruidos en la naturaleza, pero todo sonido musical es producido directamente por el ser humano o mediante su manipulación de algún material (1968b, p. 28). En parte por lo mismo, Lévi-Strauss considera que, de acuerdo con su función representativa en general, la música es un arte más “primitivo” que los demás, pues el vocabulario musical no es capaz de connotar “los datos de la experiencia sensible. De ello resulta que el universo al que se refiere escapa a la figuración” (1994, p. 113). Así, este autor afirma que esta falta de capacidad referencial del vocabulario musical tiene un efecto liberador para las posibilidades de significación del objeto musical, o en sus propias palabras, “el mundo de las sonoridades se abre ampliamente a las metáforas” (1968b, p. 31). Esto es de suma importancia a la hora de analizar el vínculo entre los sonidos, la estructura musical y su papel en la vida social, y su significado. Aunque no totalmente arbitrario, a diferencia del arte visual en el cual predomina la representación icónica (es decir, la obra establece su conexión con el objeto que representa mediante su parecido), es importante tener en cuenta que en la música el vínculo significativo se establece mayormente por medio de una contigüidad persistente y el aprendizaje directo o inconsciente de ciertas asociaciones en un contexto cultural específico. Es decir, aunque los sonidos musicales son por definición significativos (porque son productos de sistemas culturales) y son capaces de transmitir mensajes específicos, dependen en gran parte de un sistema de referencia cultural para poder interpretarlos. Dada esta inestabilidad del vínculo

significativo, este se encuentra especialmente susceptible a la transformación y la reapropiación en nuevos contextos culturales.

Por otro lado, Lévi-Strauss insiste que aun cuando se aparta un objeto de su contexto significativo original y se coloca en uno nuevo, mantiene ciertas características que definen su nuevo vínculo significativo con su nuevo entorno:

esta fisión semántica se realiza en función de una fusión, pues el hecho de haber relacionado este objeto con otros hace destacar en él algunas propiedades estructurales que ya tenía [...] Efectúa entonces, valga la expresión, una nueva “distribución” de la relación entre significante y significado, una distribución que estaba dentro de lo posible, pero que no había sido realizada abiertamente en la situación primitiva del objeto (Lévi-Strauss, 1968a).

En el son jarocho, los sonidos y códigos de la práctica contienen significados específicos que pueden ser captados gracias al sistema cultural al que pertenece. Así, aunque mucha de esta especificidad se pierde al trasladar la práctica a un nuevo lugar, el son jarocho contiene estructuras particulares que participan en la creación de significados en las nuevas regiones a las que migra.

Las ideas de Franz Boas (1927) acerca de la universalidad del arte y la estética, así como su definición de la práctica artística como el encuentro oportuno de la técnica y un ejercicio de significación vincula dos dimensiones que son fundamentales para comprender la actividad artística de los practicantes de son jarocho en la frontera. Por otro lado, las ideas de Claude Lévi-Strauss acerca de cómo diferentes prácticas artísticas establecen y comunican significados es igualmente importante el caso del son jarocho, pues este combina música, poesía y baile en una práctica que comunica significados de un forma específica que pueden ser captados y transmitidos al nivel colectivo. Aunque el nivel quizá más obvio de significación en el son jarocho es la poesía, es decir, los versos cantados de los sones, la dimensión que posiblemente destaca más es la música, por lo que en el siguiente apartado se ofrece un acercamiento a la música como una práctica artística específica.

### 1.1.1. *El hacer musical: un primer acercamiento a la música y la práctica musical*

Pareciera que la música es un concepto que no requeriría de una introducción ni de mayor definición: nos rodea y nos acompaña tanto en nuestros momentos más íntimos como en los más públicos. Personas en todo el mundo atribuyen a la música poderes casi sobrenaturales: la música provoca, canaliza y conecta emociones, reacciones corporales, mensajes “demasiado complejos” para codificar en el hablar, encuentros con lo sagrado y con otros seres humanos. Pero ¿qué es la música? Y ¿cuál es su función en la vida humana? En la introducción de su libro más famoso, Christopher Small (1998) nos dice que estas son las preguntas equivocadas. Para este autor, la música no es una cosa, un sustantivo, sino una acción, es decir, una práctica que involucra a todos los que gozan, sufren, están presentes y producen este fenómeno sónico (Small, 1998, pp. 2-3). Para Small, el uso del sustantivo *música* evidencia un hábito de pensar en abstracciones que ha sido dominante en Occidente desde Platón y está inextricablemente ligado a la música clásica occidental, así como a una serie de suposiciones: 1. Que *la música* está contenida de forma material en obras musicales escritas, las cuales sirven como registros de la alta cultura sónica de épocas pasadas. 2. Un concierto, presentación o evento no forma parte del proceso creativo, dado que es simplemente el medio de transmisión (siempre imperfecto) de las obras musicales escritas que reflejan la intención original de sus compositores quienes, en su mayoría, murieron ya hace más de un siglo. 3. El concierto es un sistema de comunicación unilineal que empieza en la mente del compositor y termina en la recepción pasiva del público. En este sentido, se entiende que el público no influye de ninguna manera en el significado de la obra. 4. En su mayoría, estas obras existen en un vacío social, es decir, no se asume ninguna referencia respecto al contexto social, político, religioso, etc. en el que fueron compuestas. (1998 pp. 3-7). Small procede a ofrecer una definición alternativa que pone el énfasis en la acción musical de una manera que incluye a todos los que interactúan de forma activa con la actividad sonora (músicos, oyentes, danzantes, compositores, etc.) en la producción de significados.

Así, la respuesta de Small, elaborada a lo largo de su libro, es analizar un contexto en el que estas suposiciones son raramente cuestionadas: el concierto sinfónico moderno. Small concluye que el concierto sinfónico hoy en día sirve una función ritual en la que varios elementos, incluyendo estructuras musicales y códigos que dirigen tanto el comportamiento de

los músicos como el de la orquesta, son fundamentales para poner en escena ciertos mitos propagados entre las clases cosmopolitas (medias y altas) de la sociedad. De esta forma, los participantes en un concierto sinfónico modelan una serie de relaciones ideales que reafirman jerarquías que privilegian estas clases. Si suponemos que cualquier acción musical o práctica puede funcionar de esta forma, llegamos a la idea de que diferentes manifestaciones de son jarocho en la frontera sirven básicamente como puestas en escena de relaciones humanas y valores ideales. Pero, ¿cuáles relaciones y valores?

El etnomusicólogo John Blacking propone que el análisis de estructuras musicales y formas de interacción en la música es el primer paso para determinar el significado de una práctica musical específica y las relaciones que se forman en torno a ella. De manera similar que Small, Blacking sostiene en su libro *¿Hay música en el hombre?*<sup>5</sup> (1974) que la habilidad musical es latente en todo ser humano y que las concepciones occidentales de música y musicalidad enfatizan de forma desmedida a solo ciertas habilidades musicales. Blacking argumenta que como resultado de esto, muchas de las culturas musicales del mundo han sido mal entendidas y rutinariamente son menospreciadas. En este sentido, Blacking ofrece varios ejemplos de su trabajo etnográfico con los vendedores de Sudáfrica, quienes no tienen una única palabra para expresar el concepto abstracto de música, sino varias que encapsulan y categorizan diferentes tipos de expresión sonora junto con las actividades que los acompañan en su contexto social y ocasional.

En un primer momento, Blacking define la música como sonido humanamente organizado (1974, p. 63) y afirma que existe una relación estrecha entre estructuras sociales y estructuras musicales, como armonía y ritmo, como resultado de la interacción organizada:

Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social. La función de las notas en sus interrelaciones no puede explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte el sistema musical, así como al sistema biológico al que pertenecen todos los creadores de música. (Blacking, 1974, p. 62).

---

<sup>5</sup> Una mejor traducción del título original, *How Musical is Man?*, sería *¿Qué tan musical es el hombre?* o *¿Cuán musical es el hombre?* dado que Blacking intenta desarrollar su ensayo como una respuesta justamente a esta pregunta, mientras que a la pregunta expresada en el título del texto traducido este autor da por hecho una respuesta afirmativa.

Este autor expresa la duda de que sea posible entender totalmente lo que una música significa para alguien; aun así, el estudio de los factores estructurales constituye un avance importante con respecto a este objetivo.

Blacking asevera que toda música es étnica, pues la organización musical obedece y desarrolla una función social distintiva en cada contexto cultural, la cual es susceptible a la investigación (1974, p. 25). De allí, la musicalidad de cualquier grupo de practicantes de una actividad musical debe buscar entenderse siempre a partir de la función social que juega esta actividad, la cual no implica solamente la promoción de ciertas estructuras musicales y el desarrollo de las habilidades musicales correspondientes, sino también que otras son reprimidas dependiendo de los usos particulares de la actividad musical dentro de una sociedad. Como evidencia de esto, Blacking ofrece un ejemplo:

“Mi” sociedad pretende que sólo un número limitado de personas son musicales, y sin embargo se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical resulta posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonido. (Blacking, 1974, p. 36).

Para este autor, el reconocimiento y desarrollo o represión de habilidades musicales en las sociedades industrializadas obedece a un sistema que valora la productividad y los beneficios inmediatos. En otras palabras, mientras que la música se entiende en las sociedades capitalistas mayormente de acuerdo a una lógica económica (o producto para el consumo o distracción), en otras culturas la actividad musical tiene otras funciones y refleja otros valores. El etnomusicólogo Thomas Turino (2003) propone una posible categorización bastante detallada de estas funciones y valores con base en su trabajo etnográfico, la cual es una de las piedras angulares de la perspectiva teórica que guía este trabajo de investigación. Sin embargo, antes de proceder, es necesario profundizar en la acción musical de las músicas tradicionales y su transformación a partir de la globalización.

### *1.1.2. Globalización y las músicas tradicionales*

El término de la globalización y su aplicabilidad ha sido ampliamente debatido dentro de las ciencias sociales. De hecho, respecto al son jarocho, el objeto del presente trabajo, el historiador Antonio García de León (2015, p. 45) opina que este surgió como producto de una primera oleada de globalización musical en el Caribe colonial. Para este autor, el turbulento mestizaje musical de esta época evidencia los primeros avances del cosmopolitismo actual y de la modernidad. Sin embargo, aquí se refiere a otra globalización, una que involucra la mediación de tecnologías nacidas en el transcurso de los siglos XX y XXI. Esta nueva globalización ha dado lugar a una serie de cambios e intercambios musicales, afectando especialmente en ámbitos que previamente habían sido sujetos a un ritmo de cambio más lento, el cual permitía la cristalización y larga duración tanto de estructuras musicales como de estructuras sociales.

Al respecto, el antropólogo y etnomusicólogo Miguel Olmos Aguilera (2020) afirma que aunque no se puede negar que los procesos de globalización musical están inmersos en un marco de poder y dominación que ejercen ciertas culturas hegemónicas, estos no se dan de forma unidireccional, pues las sociedades tradicionales (entendidas estas, en un primer momento, como las sociedades indígenas y mestizas primariamente ágrafas de tradición oral) también se han mostrado capaces de adaptar y fusionar nuevas sonoridades, tecnologías, instrumentos y estilos musicales sin poner en juego sus sistemas de creencias, ni sacrificar las lógicas básicas de la función de la actividad musical en la sociedad (2020, p. 16). En muchos otros casos, estas transformaciones frecuentemente resultan en escenarios complejos, en los que el significado de la práctica musical y su función sociocultural se encuentran en disputa. En este sentido, Olmos señala que otro fenómeno que está fuertemente ligado a la inserción de las músicas locales en la globalización y al contacto con el mercado global es lo que llama la migración musical:

El objeto musical migra gracias a los migrantes. Desde luego, el objeto musical puede aparecer inerte, pero tiene la vida que le otorgan los sujetos. La música como objeto sufre variaciones en su estructura; no es la misma música la que se escucha en los lugares de origen que en el recorrido migratorio. Además de que la música se modifica por las influencias musicales del entorno, el sentido, significado y sus representaciones también se transforman radicalmente de acuerdo con las referencias culturales de las comunidades en donde se insertan los sujetos migrantes con la interpretación que éstos hacen de ellas. (Olmos, 2020, p. 252).

En un sentido básico, podemos identificar la música como un objeto sónico gracias en parte a las tecnologías que surgieron durante los siglos XX y XXI como parte de lo que aquí llamamos la globalización, pues lo que antes dependía de una triangulación entre instrumentos, partituras y la memoria y tradiciones orales humanas se vuelve material y transportable gracias a la radio, al LP, al casete, al CD y al mp3, entre otras. Es importante destacar que la naturalización de esta nueva dimensión material de la música transforma de manera drástica su función social: contribuye enormemente a la tendencia de abstracción y forma muy limitada de pensar la acción musical que señala Small (1998), reorienta la acción musical para la persona que desea grabar y facilita su comercialización y posesión. Junto con la virtualidad y los procesos de migración, la materialidad que crean estas nuevas tecnologías propicia la explotación de sonoridades provenientes de los sistemas musicales de sociedades tradicionales por parte de compositores, músicos y arreglistas, de las cuales “han sacado un provecho que se traduce en grandes sumas de dinero” (Olmos, 2020, p. 262), así como la exhibición de músicas que no fueron hechos ni para grabar ni para el escenario. No obstante, Olmos también ofrece ejemplos de prácticas musicales que han logrado articular su sistema de creencias en escenarios translocales y transnacionales.

El objeto del presente trabajo es un ejemplo de una música migrante que exhibe una compleja mezcla de los procesos que explica Olmos (2020). En el siguiente apartado, se presenta una parte de la teoría de Thomas Turino, la cual permite comprender de manera más clara el vínculo entre diferentes sistemas musicales y sus funciones en las diferentes sociedades en las que se encuentran.

### *1.2. Cuatro campos artísticos: la teoría de Thomas Turino*

Para el etnomusicólogo Thomas Turino, el hecho de que el inglés solo tiene una palabra para expresar el concepto abstracto de la música (esto es el caso en el español también) esconde la realidad de que alrededor del globo la actividad humana de producir, organizar y disfrutar de diferentes sonidos corresponde a fines socioculturales que son frecuentemente opuestas. Para explorar en detalle y categorizar las diferencias entre estas actividades, Turino (2008) propone

cuatro campos artísticos musicales distintivos: *música participativa*, *música presentacional*, *música de alta fidelidad* y *arte sonoro del estudio* (2008, p. 26). *La música participativa* se distingue por ser un tipo de práctica en la que no existe una división artista-público, pues busca involucrar a un número máximo de participantes. En cambio, *la música presentacional* es un campo artístico en el que un grupo de artistas claramente definido prepara y expone una presentación para un público, el cual no participa de forma activa en la actividad musical. El campo de *la música de alta fidelidad* se refiere al proceso de grabar un registro sónico de una actividad musical con el fin de imitar una presentación en vivo. Sin embargo, la mediación de tecnologías especiales utilizadas en el proceso de grabación es fundamental para esta actividad musical. Finalmente, *el arte sonoro de estudio* involucra la manipulación y grabación de sonidos en el estudio o con una computadora de una manera que no tiene la intención de imitar una presentación musical en vivo. Estos cuatro campos propuestos por Turino difieren de manera importante de otras etiquetas más familiares para nombrar tipos de música, tales como música popular, clásica, folclórica, cumbia, salsa, metal, trap, etc, pues estas últimas son términos utilizados por músicos, fans, la industria musical y académicos para nombrar estilos y productos, mientras que los campos de Turino representan un intento de categorizar las razones por las cuales las personas hacen música en un contexto social y los valores que fundamentan su actividad artística. Estos cuatro campos artísticos de Turino permiten precisar la interacción organizada que determina en gran medida la relación entre estructura social y musical que refiere John Blacking (1974). Justamente, los significados colectivos de una práctica son determinados por la forma particular en que se compone esta relación socio-musical.

Como se apreciará en los siguientes párrafos, los campos de *la música participativa* y *la música presentacional* son los que mayormente informan la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego. Sin embargo, el campo de *la música alta fidelidad* juega un papel crucial en el desarrollo de la práctica en esta región, pues aunque la grabación de discos no figura como un aspecto importante de la práctica, los soneros fronterizos dependen fuertemente de la producción de este campo para informar a su desempeño en los otros dos campos, es decir, los discos y videos de son jarocho que cada vez son más accesibles y numerosos es una fuente primaria para los practicantes tanto en espacios participativos como en presentacionales.

Para Turino, igual que para Dewey (1934) y Small (1998), el énfasis en el estudio del arte y de la música tiene que ser en la acción, es decir, en la actividad, para adecuadamente observar el mundo social que estos comprenden. De acuerdo con Turino, esta ofuscación del verbo para acentuar el sustantivo se agudiza cada vez más a partir de ciertos desarrollos tecnológicos durante el siglo pasado que han dado cierta materialidad al objeto musical:

Los cosmopolitas en general suelen pensar que la música es una cosa—un objeto de arte identificable que puede ser poseído por sus creadores mediante los derechos de autor y comprado por consumidores. La fuerza y tenacidad de la industria musical y sus productos de medios de comunicación masiva han ayudado a crear este hábito de pensamiento. Si consideramos por un momento los productos de la industria musical en diferentes épocas, podemos vislumbrar el cambio gradual en pensamiento de los cosmopolitas, de la *acción musical* como una actividad social, hacia *la música* como un objeto. En el siglo diecinueve y en los primeros años del siglo veinte, los productos más importantes de la industria musical eran partituras (el *software*) e instrumentos musicales como pianos, guitarras, banjos, acordeones y mandolinas (el *hardware*), los cuales con frecuencia se vendían en catálogos con el fin de ser tocados en la casa después de la cena o durante los tiempos de ocio. Estos productos requerían y formaban la base de una participación activa en la actividad musical para la mayoría de la gente. La música grabada y la radio empezaron a cambiar las concepciones de la gente, pero no del todo. Programas de radio consistían en transmisiones de música en vivo y hasta mucho después fueron reemplazadas por grabaciones. A mediados del siglo la industria musical empezó a utilizar el término *alta fidelidad* para referir a las grabaciones de música. En ese momento, la idea de la música como una actividad que involucra a personas tocando instrumentos o cantando en vivo aún predominaba, se promovía las grabaciones como *representaciones* fieles (alta fidelidad) de estas presentaciones. (Turino, 2008, p. 24, traducción propia).

Evidentemente, el desarrollo de dos de los cuatro campos artísticos que propone Turino surgieron a partir del desarrollo tecnológico que posibilitó esta nueva dimensión material, y por consiguiente, el cambio de énfasis cultural de la música como actividad a la música como objeto. Sin embargo, sería un error (el mismo que señala Dewey, 1934) pensar en estos dos nuevos campos solamente en términos del objeto artístico material, pues igual que a los otros dos que define, *la música de alta fidelidad* y *el arte sonoro de estudio* se producen mediante un proceso artístico, una actividad creativa, la cual implica sus propios mundos sociales y procesos de significación.

En la siguiente sección se profundizará en los primeros dos campos de Turino (2008); ambos forman una parte importante de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego y su yuxtaposición en diversos espacios en ambas ciudades es clave para conceptualizar los procesos de significación colectiva en este contexto. Es preciso señalar que las grabaciones

discográficas de grupos reconocidos de son jarocho, el resultado de *la música de alta fidelidad*, el tercer tipo de práctica artística de Turino (2008), han ejercido una influencia enorme en los procesos de desarrollo y socialización musical de los sujetos de estudio. Así, espero dejar claro que los campos artísticos de Turino y sus manifestaciones en la práctica del son jarocho en la frontera no existen aislados en un vacío, pues no se puede comprender el talento que tiene el requintero Ricardo, por ejemplo, para forjar melodías que detonan momentos de sincronidad colectiva en el escenario participativo del fandango sin tomar en cuenta que el aula donde recibió una parte importante de su educación musical fue el YouTube. Sin embargo, la actividad principal implicada en *la música de alta fidelidad* y *el arte sonoro de estudio* es la grabación de discos y videos. Sin dejar de lado la importancia de los registros musicales para el desarrollo de los otros dos campos artísticos, se señala que la grabación de discos y videos no constituye una actividad significativa de los actores estudiados en la frontera.

### *1.2.1. Música participativa*

Para Turino, la *música participativa* se concibe como una actividad en la que la acción musical dancística busca generar un tipo de interacción social ideal. En este sentido, Turino destaca que, aunque la calidad del sonido y movimiento producido durante un evento participativo es importante, esta se valora solo en la medida en que motiva una mayor participación entre los presentes (2008, pp. 28-29). Dado que no hay un público de espectadores u oyentes durante este tipo de actividad—solo participantes y participantes potenciales—se prioriza la satisfacción emocional colectiva en el momento sobre la creación de un producto sónico extensamente planeado y “agradable”. Como resultado, la participación en esta actividad produce una elevada concentración en la sincronía corporal, afectiva y sónica con los demás, la cual puede producir un fortalecimiento de vínculos sociales y lazos comunitarios entre los participantes.

Para asegurar una máxima participación, así como la continuación y expansión de la práctica, Turino afirma que la música participativa siempre incluye un amplio rango de papeles de diferentes dificultades:

Las tradiciones participativas normalmente incluyen una variedad de papeles que exigen diferentes niveles de especialización, para que las personas puedan participar de acuerdo a un

nivel que ofrece un buen equilibrio de estímulos y habilidades adquiridas [...] La inclusión de personas con una amplia variedad de habilidades en el mismo evento es importante para incentivar la participación. La presencia de otras personas con habilidades similares a las propias de uno hace que el acto de participar se sienta cómodo. Si solamente estuvieran presentes integrantes expertos, la diferencia entre ellos y los novatos sería demasiado y los integrantes inexpertos se sentirían desanimados. Sin embargo, cuando principiantes, personas con algunas habilidades limitadas, personas de habilidades intermedias y expertos participan juntos, los participantes en cada nivel pueden aspirar a y prácticamente seguir el ejemplo de las personas de un nivel más avanzado. En un evento participativo, el rango entero de la curva de aprendizaje está presente de manera audible y visual y aporta metas alcanzables para personas de todos los niveles (Turino, 2008, p. 31, traducción propia).

Asimismo, la música participativa también emplea estructuras musicales particulares y códigos de participación para lograr la sincronía social deseada. De acuerdo con Turino, algunas de estas estructuras incluyen:

1. Frases melódicas y rítmicas cortas, abiertas y repetitivas.
2. Inicios y finales de la actividad musical y dancística no son muy definidos.
3. Variación melódica y rítmica intensiva, ausencia de variación extensiva.
4. Virtuosismo, aunque presente, se manifiesta brevemente. Brillar demasiado es mal visto porque impide la participación de otros, rompe la sincronía colectiva y puede intimidar a los principiantes.
5. Pocos contrastes dramáticos.
6. Ritmo consistente y repetitivo.
7. Texturas densas. La participación simultánea de muchos instrumentos se prioriza sobre un sonido “limpio”.
8. Piezas no son canciones sino conceptos que sirven como referencias para crear algo nuevo. En este sentido, no existen letras fijas para piezas y se incentiva la improvisación. Una sola pieza puede durar horas.

Turino afirma que todos estos elementos posibilitan un estado colectivo no reflexivo en el que se crean y se afirman lazos sociales entre los presentes durante el momento de participación. Este autor especula que esto sucede porque la práctica sumerge a los participantes en un universo simbólico e imaginario compartido, lo que puede fortalecer un sentido de pertenencia e identidad. En este sentido, la excelencia técnica que refiere Boas (1927) no se vuelve obsoleta, sino que se dirige hacia el fin sociocultural particular de la creación de formas musicales que

facilitan de manera simultánea la comunicación y la recepción de signos o símbolos. Dado que la transmisión de significados (en términos semióticos) y la sincronidad corporal y sonora suceden de manera contigua en el mismo instante, una práctica participativa puede tener el poderoso efecto de condicionar la incorporación de ideas y emociones específicas en conjunto con los movimientos del cuerpo y la producción de sonidos musicales. Este proceso depende de la participación activa de todos los presentes en un evento participativo. Como un ejemplo particularmente nefasto del funcionamiento de este proceso, Turino cita las prácticas musicales de las Juventudes Hitlerianas.

La presencia de los elementos señalados en la lista arriba es evidente en la práctica del son jarocho que se ha desarrollado después del surgimiento del llamado Movimiento Jaranero. En particular, Emily Williamson (2018) en su tesis doctoral nota la presencia de valores participativos y las estructuras musicales y códigos que deberían acompañarlos de acuerdo con Turino (2008) en la comunidad de practicantes de son jarocho en Nueva York:

A través del uso de papeles musicales de cantantes solistas que se alternan, instrumentistas y bailarines, el nuevo fandango jarocho se vuelve un espacio para máxima interacción comunitaria. El Movimiento Jaranero reconvierte o reinventa los roles musicales para que estos sean ampliamente participativos [...] El nuevo fandango da prioridad a una multiplicidad de ambos géneros y todas edades, e incentiva a más integrantes del fandango a cantar [...] De manera similar, las “reglas” que desarrolló el Movimiento Jaranero y que enseñan los maestros de son jarocho en Nueva York amplifican las maneras en que los individuos pueden participar en el fandango. Así, el Movimiento Jaranero no sólo ha recuperado el son jarocho, sino también ha reinventado y reconvertido los aspectos participativos del fandango para ampliar su potencial de inclusión, transformándolo en una herramienta explícita para construir comunidad. (Williamson, 2018, p. 118, traducción propia).

Un elemento notorio en los ejemplos que ofrece Turino, mayormente derivados de su propio trabajo de campo en diferentes países, es que las prácticas musicales que refiere se desarrollan durante eventos comunitarios en contextos rurales, es decir, en comunidades en el sentido antropológico clásico del término. La práctica del son jarocho que surgió a partir del Movimiento Jaranero tiene la peculiaridad de que se trasladó su fiesta participativa, el fandango, a una gran cantidad de escenarios urbanos en dos países. Esto tiene implicaciones potenciales para el papel que pueda tener la actividad musical en generar tipos de comunidades no siempre contemplados desde las ciencias sociales.

Por otro lado, Turino explica que el traslado de una práctica participativa y la interacción comunitaria que impone desde un nivel estructural frecuentemente va de la mano con la creación de un imaginario tradicional o rural—el contexto original de muchas músicas participativas del globo. Por ejemplo, Turino describe la ola de popularidad que vio la música de *old time*—una práctica participativa nacida en los Apalaches—como parte de un movimiento cultural más grande durante la década de 1960 en Estados Unidos que promovía los valores y relaciones comunitarias de una vida rural y preindustrial imaginaria. De acuerdo con este autor, los motivos iniciales de diferentes individuos para involucrarse en esta práctica participativa pueden ser variados, pero la mayoría terminan adoptando el conjunto más expansivo de valores transmitido mediante la participación en un formato musical y dancístico en que los practicantes los encarnan o corporeizan. Ocasionalmente, estas experiencias son tan poderosas que algunos participantes en esta música deciden mudarse a zonas rurales a vivir el sueño del imaginario evocado por la música. En el Capítulo IV se explora la estrecha relación entre la práctica participativa del son jarocho en el fandango y el anhelo de comunidad y ruralidad que sienten muchos soneros fronterizos.

### *1.2.2. Música presentacional*

La música presentacional, de acuerdo con Turino (2008), es un tipo de actividad artística que será mucho más familiar para muchos. No obstante, es importante no obviar el alcance de su papel en la vida social de un grupo. A diferencia de la música participativa en la que todos los miembros de un grupo están involucrados de forma directa y activa en la producción musical, la música presentacional es una actividad en la que un grupo de personas (los artistas) prepara una presentación o concierto para la escucha de otro grupo de personas (el público). Aunque, como bien señala Small (1998), la escucha nunca es una actividad totalmente pasiva, y las actitudes y otros factores en un público pueden influir de manera definitiva en los significados del objeto sónico, las responsabilidades sociales y musicales que tienen los artistas y el público en un evento presentacional contrastan fuertemente. Mientras que el papel del artista requiere una planeación exhaustiva de detalles musicales y de presentación (esto no suele ser el caso en la música participativa, pues los miembros del grupo suelen tocar juntos de manera informal constantemente) para el fin de preparar un programa agradable para un público, el papel del

público también requiere de un compromiso de ponerle atención a la presentación en mayor o menor grado dependiendo del estilo musical y el contexto de presentación. En este sentido, en la música presentacional normalmente existen códigos que rigen el tipo de escucha que se espera de un público. Por ejemplo, en un concierto sinfónico, un evento importante en la tradición de la música clásica occidental actual, se espera que un público se mantenga sentado en silencio en un espacio especialmente construido para este tipo de presentación hasta que termine cada pieza musical. En las presentaciones de la música clásica hindú, ciertos miembros conocedores de un público palmotean discretamente, el cual no se considera un aporte musical, sino una forma de escucha estilizada (Turino, 2008, p. 52). Es importante notar que en los eventos de música presentacional, la división entre artistas y público es frecuentemente espacial también: los artistas normalmente se enfrentan al público desde un escenario.

De una forma similar que en la música participativa, los objetivos sociales y valores implícitos en la música presentacional se reflejan en y son reforzados mediante ciertos códigos y estructuras musicales. Estos se resumen enseguida. Cada punto enumerado tiene su par en un elemento musical que aparece en el apartado de la música participativa. No obstante, se notará que estos elementos son mayormente contrastantes:

1. Formas musicales cerradas y planeadas.
2. Inicios y finales de la producción musical bien definidos.
3. Variación melódica, rítmica, armónica y conceptual extensiva.
4. Virtuosismo individual es fundamental.
5. Equilibrio entre repetición y contraste.
6. Variación de ritmos y métrica posible.
7. Texturas transparentes. Se enfatiza la limpieza de sonido como un determinante en los juicios de calidad, aunque texturas variadas y densidad también son disponibles para mayor contraste.
8. Piezas musicales se conciben como artículos relativamente fijos.

Estas estructuras tienen una relación co-determinante con los contextos sociales donde se desarrollan eventos de música presentacional. En este sentido, un aspecto crucial que señala

Turino (2008) acerca de la música presentacional es su uso para consolidar identidades de grupo de varios tipos de una forma explícita. Estas identidades de grupo pueden basarse en la clase, religión, etnicidad, nacionalidad, etc, pero casi siempre asumen gustos estéticos comunes. Algo que se ha dado repetidamente en el marco de proyectos nacionalistas en varios países es la adaptación de prácticas participativas a una música presentacional. A través de ejemplos de su trabajo de campo en Perú y Zimbabwe, Turino demuestra que esta transformación no solo se ve reflejado en un plano político, donde la práctica adquiere un nuevo uso y sentido sociocultural, sino que requiere cambios elementales en la estructura musical, así como en el tipo de interacción entre practicantes.

El son jarocho ha experimentado esta adaptación por lo menos dos veces: primero con el surgimiento del llamado son blanco, el cual fue apropiado con gran éxito en la campaña presidencial y sexenio de Miguel Alemán Valdés (véase el Capítulo II). Una segunda transformación tuvo lugar desde los primeros días de lo que se ha llamado el Movimiento Jaranero como parte de los esfuerzos por rescatar el son jarocho tradicional. Como se señaló anteriormente, la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego abarca dos de los campos artísticos de Turino: los mismos actores con frecuencia participan en los fandangos (música participativa) y preparan conciertos que se presentan en los escenarios más importantes de ambas ciudades (música presentacional). Aunque las ideas de Turino son fundamentales para poder entender la función social de la práctica del son jarocho en este contexto, la práctica de este en la frontera presenta ciertas incongruencias que no se logran explicar del todo con esta orientación; aunque es evidente que los fandangos en la frontera sirven para fortalecer lazos comunitarios y las presentaciones que hacen diferentes agrupaciones de jaraneros son importantes medios de transmisión de una cierta estética y un mensaje específico a un público, esta mezcla o complejidad de fines y prácticas resulta en la consolidación de varias comunidades de practicantes, las cuales se relacionan de maneras muy distintas con la práctica. Los tipos de comunidades se explorarán en el tercer apartado de este capítulo principalmente a través de las ideas de Kay Kafman Shelemay (2011). Por último, es importante señalar que el uso del mismo objeto sónico en diferentes escenarios en el caso del son jarocho en la frontera significa una contradicción en términos de valores sociales.

### 1.3. Comunidades musicales: apuntes de otros autores y la teoría de Kay Kaufman Shelemay

La aplicabilidad del concepto de comunidad a los contextos urbanos ha sido fuertemente debatido en varias disciplinas, lo que tiene implicaciones no solamente teóricas, sino metodológicas a la hora de realizar el trabajo de campo. Esta discusión es especialmente crucial para la presente investigación, pues varias partes del son jarocho como se practica en las ciudades de Tijuana y San Diego contienen las características que Turino (2008) describe como *música participativa*, que de acuerdo con este autor tiene como finalidad facilitar un tipo de interacción social-musical que genera y fortalece lazos comunitarios. Sin embargo, los ejemplos principales que ofrece Turino con base en su trabajo de campo en Zimbabwe y Perú provienen de escenarios rurales en los que el concepto clásico de la comunidad como una agrupación relativamente autocontenida por claras delimitaciones geográficas y culturales<sup>6</sup> puede asumirse sin mayores retos. En cambio, el contexto de esta investigación es decididamente urbano y, además, involucra una práctica musical cuyo anclaje a estas ciudades fronterizas es poco claro<sup>7</sup>.

En este sentido, la presente investigación, así como otras que pretenden analizar los sentidos que generan las prácticas de colectivos que desarrollan sus actividades en contextos urbanos, se enfrenta a un doble dilema conceptual: ¿sigue vigente el concepto clásico de comunidad al analizar diferentes agrupaciones urbanas? Por otro lado, al utilizar este concepto para analizar una práctica que evidentemente genera algún tipo de conexión entre personas a pesar de su evidente dispersión en un paisaje citadino y la aparente falta de una historicidad profunda en cuanto a la práctica, ¿es suficientemente clara y descriptiva la palabra “comunidad” en términos conceptuales?

La problemática de la aplicabilidad del concepto de comunidad a contextos urbanos y a grupos que comparten partes de su cultura sin una clara concentración geográfica ha sido el tema de una abundante literatura. Un referente importante, inclusive en textos etnomusicológicos, ha sido el concepto de *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1993). En esencia,

---

<sup>6</sup> Shelemay (2013, p. 356) nota que esta concepción “clásica” de comunidad es la que ofrecen muchos diccionarios de la lengua.

<sup>7</sup> Cabe señalar que los lugares donde históricamente se desarrolló el son jarocho contienen tanto contextos rurales como urbanos. Esto se explora un poco más en el Capítulo II.

Anderson plantea que el surgimiento de los Estados nacionales en Europa coincidió con la impresión y venta de libros en idiomas vernaculares en un sistema capitalista, así como el surgimiento de los periódicos y otros textos y símbolos. Anderson afirma que estas innovaciones son claves para la creación de una identidad nacional porque permiten a un grupo grande de personas colocarse en un plano imaginario en un mismo sentido temporal con los otros que consumen estos textos en el mismo idioma vernacular y para quienes el mismo conjunto de símbolos es significativo. Estos elementos crean la base que hace posible que los ciudadanos puedan visualizar la cotidianidad de todos los otros miembros del Estado nacional sin conocerlos realmente, y así vivir la imagen de su comunión imaginada con los demás.

El concepto de *comunidades imaginadas* ha sido muy popular en la academia, y varios teóricos lo han utilizado para describir no solamente la conformación de los estados nacionales, sino fenómenos muy diversos. Figueroa Hernández (2018) plantea que la inmensa red de practicantes en diferentes latitudes constituyen una comunidad imaginada en torno al son jarocho porque el número y dispersión de soneros entre México, Estados Unidos y otros países hace que sea imposible que se conozcan personalmente entre todos. No obstante, Figueroa (2018) afirma que los practicantes a pesar de su difusión geográfica comparten una serie de elementos en común como “ el aprendizaje técnico y cultural para cantar, ejecutar un instrumento, bailar o hacer versos” (Figueroa, 2018, p. 52), un repertorio de sones en común, una ética de hospitalidad, y ciertos eventos grandes que motivan la asistencia de soneros que vienen de lugares lejanos (como el Fandango Fronterizo), entre otros aspectos, por lo que “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993, p. 23).

Aplicar el concepto de *comunidades imaginadas* a los practicantes de son jarocho en los diferentes lugares donde se reúnen tiene particular sentido a la luz del trabajo de Partha Chatterjee (1993), quien destaca que en el caso de las naciones que han pasado por un proceso de colonialismo, la identidad nacional contiene una dimensión espiritual que trata de distinguirse del poder colonizador, por lo que muchas veces se basa en otros tipos de textos. Chatterjee plantea que en el caso de Bengala (que actualmente abarca una región grande en la India y el país de Bangladesh) el drama bengalí sirvió esta función clave.

Las ideas de Chatterjee (1993) permiten conceptualizar dos fenómenos históricos del son jarocho. Por un lado, se puede entender la música tradicional como una especie de texto importante en la conformación de la identidad nacional oficial y su interacción continua en la actualidad en el territorio nacional y en la diáspora. En este sentido, podría darse un diálogo muy interesante con el trabajo de Ricardo Pérez Monfort (véase el Capítulo II) quien ya ha desarrollado bastante ideas similares con respecto al periodo posrevolucionario en México. Por otro lado, el planteamiento de los practicantes de son jarocho como una comunidad imaginada parece comprobarse con base en las entrevistas realizadas en este trabajo (Capítulos III y IV), pues soneros locales como Pedro y Carmen destacan que la continuidad en la práctica actual del son jarocho permite que puedan viajar a otros lugares e incorporarse a la fiesta musical, mientras que otras como Cris aprendió a tocar son jarocho en varios lugares distintos en diferentes momentos. En este sentido, el son jarocho hoy en día puede servir como un medio de conexión entre personas de lugares muy diferentes. Asimismo, Figueroa (2018, p. 53) asevera que los practicantes expresan diversos valores que suelen tener en común un sentido de resistencia social contrahegemónica. No obstante, en el caso de Tijuana y San Diego, aunque la mayoría de los soneros afirman sentirse parte de algo más grande, en estas dos urbes los participantes sí tienen una interacción cara a cara constante. Si existe una comunidad o comunidades de son jarocho en la frontera, estas no son imaginadas sino tangibles.

Aunque se refiere más a un estado o componente del ritual de paso, el concepto de *communitas* de Victor Turner (1969) es particularmente útil para entender la fase culminante y más comunitario del fandango, y de hecho, Thomas Turino (2008) identifica *communitas* como una parte común de una práctica participativa, pues destaca que muchas de las tradiciones musicales y dancísticas alrededor del globo forman parte de diversos rituales que involucran este estado. Turner (1969, p. 96) explica que *communitas* es un estado en un ritual de paso en el que los participantes experimentan una intensa comunión con los demás, pues las distinciones individuales de clase, rango, edad, y otras jerarquías se desvanecen. Sin embargo, este estado es temporal y se opone a las estructuras y jerarquías que prevalecen en la vida cotidiana. Durante el rito de paso, los participantes pasan por tres fases: una separación, un estado liminal en la que frecuentemente se experimenta *communitas* y una reagregación a la estructura social. En la vida urbana, el tiempo y estructuras del fandango divergen radicalmente de los que presenta la vida

cotidiana. En este sentido, concebir al fandango como un ritual que temporalmente sumerge a sus participantes en un estado de *communitas* es revelador porque ayuda a entender la profundidad del son jarocho para sus practicantes. No obstante, aunque este concepto es importante para explicar la conexión que se experimenta durante la práctica, no alude a un sentido comunitario más amplio que permitiría descubrir si la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego facilita una conexión más duradera.

En lo que concierne específicamente a prácticas musicales que generan colectividades en espacios urbanos geográficamente lejos de los lugares donde originalmente se originaron ciertos sonidos o prácticas, Thomas Turino (2008) propone dos términos para conceptualizar lo que llama *los hábitos del self*, con base en las ideas de varios autores. Para Turino, el significado de una práctica musical reside en primera instancia en el yo, o el *self*, el cual comprende los hábitos de interacción que se manifiesta más ampliamente en la cultura<sup>8</sup> (2008, p. 96). Para describir las formas particulares en que los *hábitos del self* interactúan con la cultura para organizarse en grupos, Turino propone dos conceptos: *cohortes culturales* y *formaciones culturales*.

Turino define una *formación cultural* como una agrupación que comprende los hábitos que forman la base de la socialización de un grupo amplio de personas: familia, nación, etnia, raza, edad y clase son algunos de los ejemplos que ofrece Turino de esta categoría (2008, pp. 111-113). Por otro lado, un *cohorte cultural* involucra una selección más limitada de hábitos, así como la prioridad que se pone en su desarrollo. Por ejemplo, bailar salsa, jugar golf, escuchar reggae o tocar son jarocho implica un énfasis particular en un hábito compartido entre un grupo más acotado de personas, aunque Turino hace hincapié en que los cohortes culturales dependen de las formaciones culturales para sus condiciones básicas, aún cuando existe una relación aparentemente antagónica entre estos (2008, pp. 111-116). Asimismo, Turino plantea que diferentes formaciones culturales, algunas más dominantes que otras, interactúan y coinciden en diferentes niveles en la formación de los hábitos de los individuos. Así, asevera que existen formaciones culturales que son transnacionales, como comunidades de migrantes, diásporas y formaciones de cosmopolitas.

---

<sup>8</sup> Turino define la cultura en términos similares a los de Geertz (1973) como “los hábitos de pensamiento y prácticas que son compartidos entre individuos” (2008, p. 95, traducción propia).

El ejemplo más relevante de este autor para la presente investigación se basa en su trabajo con la música *old time* de Estados Unidos. De acuerdo con Turino, *old time* es una música tradicional de los montes apalaches y de otras partes del sur de Estados Unidos. Esta música sigue siendo una parte íntegra de la vida cultural en algunas partes de esta región. Sin embargo, tuvo un auge inesperado en la década de 1960 cuando el movimiento contracultural estadounidense empezó a apropiarse de ella, pues los nuevos aficionados de esta música, que provenían principalmente de los suburbios que habían sido creados para la nueva clase media, frecuentemente la asociaban con un imaginario particular de un paisaje y valores supuestamente rurales (2008, pp. 155-159). Actualmente, *old time* perdura en lugares rurales muy diversos de Estados Unidos, a la vez que los festivales de *contradanza* y *square dancing* son eventos cada vez más frecuentados en escenarios urbanos y suburbanos. En este sentido, ambas expresiones son una *música participativa* y generan un sentido comunitario. No obstante, de acuerdo con Turino, el tipo de comunidad que se cristaliza alrededor de cada uno es diferente. Aquí, el autor limita la mayoría de su análisis al cohorte cultural que se forma en torno al *old time* urbano, señalando que este otorga a sus integrantes una alternativa temporal a “los valores y estilo de vida de la formación cultural del capitalismo moderno” (2008, p. 161, traducción propia).

El ejemplo de la música *old time* es pertinente para la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego, pues para la mayoría de los practicantes, esta no formó parte de su proceso de socialización musical desde temprana edad. No obstante, alrededor de la práctica, soneros de ambas urbes fronterizas han formado un cohorte cultural con un fuerte sentido comunitario debido a que el fandango jarocho evidencia características claramente compatibles con la categoría de música participativa. Asimismo, Turino señala que el *old time* de la clase media urbana es un cohorte cultural que, aunque está inextricablemente vinculada a las vidas de personas que exhiben hábitos formados por las formaciones culturales dominantes, alberga discursos y una forma de organización social mediante la música que permite a los participantes construir un imaginario rural y comunitario que se opone a la formación cultural dominante, potencialmente incitando cambios graduales en esta. De la misma forma, como se verá en el análisis (Capítulo IV), la práctica del son jarocho en la frontera también concentra un imaginario particular de un México rural y tradicional, así como los valores y actitudes que lo acompañan.

Sin embargo, aunque Thomas Turino (2008) argumenta que la práctica musical en general y la música participativa en particular son fuerzas significativas y cohesionadoras en la vida cultural de grupos de personas, sus conceptos de formaciones culturales y cohortes culturales no aclara la diferencia entre la práctica musical y otros tipos de prácticas en la formación de estos. Además, como señala la etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay, estos dos conceptos no hacen uso explícito ni define el concepto de *comunidad* (2011, p. 355). Esta autora afirma que a pesar de las objeciones respecto al uso laxo que se ha hecho de este término en los estudios de diversos fenómenos urbanos, usar el concepto de *comunidad* tiene dos ventajas: 1. Es un término que no requiere traducción al discutirse fuera de la academia. 2. Presenta una oportunidad de coincidir terminológicamente entre investigadores y sujetos de estudio. Por lo mismo, afirma que aunque ciertas alternativas nominales como *subculturas*, *mundos de arte* y *escenas musicales* y los conceptos comunitarios de Turino presentan diferentes méritos, no presentan las mismas oportunidades de comprensibilidad y cooperación que el término *comunidad*.

En términos generales, el concepto de *comunidad* sitúa la práctica y transmisión musical en contextos de comportamiento cultural y valores compartidos. Tradicionalmente, la comunidad ha sido estudiada desde elementos compartidos como la religión, la etnia, la región o la nacionalidad—lo que Turino (2008) identificaría como formaciones culturales. Más recientemente, se ha extendido esta discusión a los nuevos medios tecnológicos y la migración. Sin embargo, Shelemay plantea que la práctica musical (migratoria) es en sí capaz de generar procesos sociales y cohesionar colectividades. Así, ofrece la siguiente definición de *comunidad musical*:

Una comunidad musical es, independiente de su posición en el tiempo o el espacio, una colectividad que se construye y se sostiene mediante procesos musicales y/o presentaciones.

Una comunidad musical puede constituirse socialmente y/o simbólicamente; el hacer musical puede generar relaciones sociales reales, o pueden existir en un contexto virtual o imaginario.

Una comunidad musical no requiere de elementos estructurales convencionales y no tiene que basarse en un lugar específico, aunque los elementos estructurales y locales pueden cobrar importancia en diferentes momentos de la formación de una comunidad, así como en su posterior desarrollo. Una comunidad musical es una entidad social, el resultado de una combinación de procesos sociales y musicales, que concientiza a los que participan en hacer o escuchar música respecto a su vínculo con los otros. (Shelemay, 2011, p. 365, traducción propia).

En este sentido, Shelemay se basa en su propio trabajo etnográfico en Etiopía y con la diáspora etíope en Estados Unidos para plantear tres tipos primarios de comunidades musicales:

1. Comunidades de ascendencia. Los miembros de estas comunidades perciben una identidad compartida basada en categorías que entienden como hechos históricos: parentesco, religión, etnia, nacionalidad, etc. Shelemay destaca que la música en estas comunidades sirve como un símbolo de identidad compartida, a la vez que funciona para establecerla, sostenerla y reforzarla.
2. Comunidades de disidencia. Este tipo de comunidad forma alrededor de una práctica musical que se utiliza como una herramienta de oposición o resistencia. Shelemay nota que las comunidades de disidencia normalmente se forman como una respuesta a un evento o circunstancias específicas.
3. Comunidades de afinidad. Esta comunidad se cohesiona a partir de gustos estéticos compartidos, así como del deseo para la proximidad social. Shelemay subraya el papel importante que juega la adquisición de capital cultural en sostener las comunidades de afinidad. Asimismo, activamente busca difundir la práctica musical a contextos transnacionales y atraer a nuevos participantes.

Shelemay nota que la práctica musical ha sido clave para la cohesión y longevidad desde el siglo IV de la comunidad cristiana ortodoxa etíope (2011, p. 368), un proceso de ascendencia. Para esta colectividad, la música litúrgica juega un papel crítico y activo en la vida espiritual de sus integrantes y sirve como un marcador de la identidad religiosa, y así también sirve como una práctica que los diferencia de otros grupos. Además, el núcleo del repertorio litúrgico tiene una supuesta origen divina. En este sentido, Shelemay afirma que la práctica musical en contextos religiosos y rituales ha generado un poderoso sentido colectivo de pertenencia. Asimismo, la práctica musical también fue clave para sostener esta comunidad de ascendencia después del golpe de estado en Etiopía en 1974 que marcó el fin de la monarquía religiosa y la migración forzada de cientos de miles de creyentes etíopes. En este tiempo, la música litúrgica ayudó a consolidar un sentido de comunidad basada en la identidad étnica-religiosa entre los exiliados.

En Tijuana y San Diego, muchos de los practicantes de son jarocho afirman elementos que podrían identificarse como parte de procesos de ascendencia. Sin embargo, estos factores parecen ser el factor cohesionador en una minoría de participantes que entienden su participación en la música como una forma de afirmar su identidad regional. Como señala Zamudio Serrano (2014) en su tesis y como yo también noté durante el trabajo de campo, aunque los veracruzanos representan un porcentaje pequeño de los que tocan son jarocho en la frontera, el hecho de haber nacido en el estado de Veracruz es un marcador importante de autenticidad para muchos de los soneros en la frontera justamente porque perciben una conexión fuerte entre el conocimiento sobre la producción musical y la identidad regional. Así, se puede afirmar que existe una pequeña comunidad de ascendencia en Tijuana que es principalmente sostenida por el son jarocho, pero igual de importante es el peso que los procesos de ascendencia que giran entorno al son jarocho tienen en las prácticas que adoptan o generan soneros que no son de Veracruz y cómo llegan a conformar comunidades en Tijuana y San Diego mediante estas. En este sentido, palabras como “tradición”, “auténtico”, e “innovación” con frecuencia indican puntos de discusión, encuentro y desencuentro entre comunidades musicales.

En su trabajo, Shelemay identifica procesos de disidencia que llegaron a consolidar comunidades musicales en Etiopía y en la diáspora etíope, inicialmente como una reacción en contra de los sucesos en su país natal, pues la música litúrgica no solamente sirvió como un vehículo para la afirmación de la identidad étnica-religiosa en el exilio, sino una forma de resistencia política adentro y lejos del país. Afirma que este nuevo sentido de resistencia también conllevó a cambios importantes en la práctica musical, pues mientras que la música litúrgica de la iglesia etíope ortodoxa era una práctica que solamente permitía la participación de los hombres, las mujeres tomaron un papel activo en los nuevos coros religiosos que se volvieron populares durante la revolución etíope, y así la práctica musical también se volvió una forma de desafiar los papeles de género tradicionales, tanto en Etiopía como en la diáspora.

El uso del son jarocho en procesos de disidencia ha sido el tema de múltiples textos académicos, especialmente en el contexto de Estados Unidos. Es posible observar varias similitudes entre los valores y usos del son jarocho de la comunidad chicana y México-americana en Los Ángeles y de algunos grupos en San Diego y Tijuana. Las comunidades de disidencia en

la frontera se han generado no en oposición a formas más dominantes de la práctica del son jarocho, sino al contexto político y social que viven los practicantes. Sin embargo, en el proceso de su adaptación del son jarocho a sus necesidades y visión, pues la música y códigos del son jarocho se adaptan para mejor transmitir un mensaje político o para incitar apoyo para una causa social. Dado este giro significativo en el objetivo de la participación en la práctica musical, las comunidades de disidencia que se han originado en torno al son jarocho de la frontera han sido sitios importantes de innovación en muchos sentidos.

El menos definido de los tipos de comunidades musicales es la comunidad de afinidad. Shelemay destaca que la música etíope ha tenido solo un éxito modesto con públicos más amplios; excepciones notables incluyen la música de la cantante Aster Aweke y el etío-jazz de Mulatu Astatke. Sin embargo, Shelemay señala que mientras para una comunidad de afinidad que se atrae por los sonidos nuevos e inusuales de la música de Astatke, que acaso conectan en un primer momento con una noción vaga o imaginada del paisaje sonoro de Etiopía, un público conocedor quizá reconocería que muchas de sus melodías más famosas están basadas directamente en la música litúrgica de la iglesia ortodoxa etíope, así escondiendo aspectos de ascendencia justo debajo de la superficie.

Las comunidades más grandes de practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego son comunidades de afinidad, pues el motivo primordial que incentiva su participación es una poderosa preferencia individual por los sonidos, estética y la forma de convivencia en la práctica del son jarocho. Una particularidad no solamente del contexto de Tijuana y San Diego, sino de varios otros escenarios urbanos donde se encuentran grupos de practicantes de son jarocho no veracruzanos que complica la categorización de estos de acuerdo con la tipología de Shelemay es la frecuencia de discursos que identifica el son jarocho como una práctica que afirma un sentido de identidad nacional o étnica (Zamudio Serrano, 2014). Sin embargo, es importante tomar en cuenta las estructuras de la práctica misma, las cuales siempre influyen en la organización cultural y el tipo de sentido comunitario que se expresa, así como el conjunto más amplio de valores que se manifiestan junto con el discurso nacional. Al analizar los discursos de los entrevistados en las notas de campo (Capítulo IV), se infiere que la participación de la mayoría de los practicantes en la frontera es motivado en un primer momento por una fuerte atracción por

la música y la estética del son jarocho, 2. por la posibilidad de conexión con personas que comparten su gusto por esta práctica y 3. por un conjunto de valores que contienen aspectos de ascendencia que se alimentan de un fuerte imaginario que prospera en el contexto local. En este sentido, las categorías de Shelemay presentan un punto de inicio importante para entender los sentidos comunitarios que se generan en torno a ciertas prácticas musicales. No obstante, se espera que este trabajo también demuestra la urgencia de mapear los matices de los diferentes procesos de afinidad que tienen lugar en un número creciente de contextos con el fin de crear nuevas categorías analíticas, pues se propone, por ejemplo, que una comunidad de afinidad que gira en torno a una práctica participativa tiene diferencias significativas que una comunidad que se cohesionan alrededor de una música mayormente presentacional o de alta fidelidad.

Shelemay sugiere que su tipología se puede conceptualizar como un continuo y que muchas veces dentro de un solo contexto, grupo o evento es posible identificar los tres tipos de procesos en diferentes medidas y que los sentidos comunitarios en torno a una práctica musical son sujetos al cambio con el tiempo, igual que la práctica misma. En este sentido, identifica dos factores que tienen un peso importante en las tres partes del continuo, pero especialmente en los procesos de afinidad: la presencia de músicos carismáticos y nuevas tecnologías. Ambos son importantes para la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego. En ambas ciudades mucha de la organización de los eventos regulares que conforman la práctica, como los talleres, fandangos y otras vivencias, han resultado de la iniciativa especial de individuos que tienen visiones comunitarias específicas. A su vez, la práctica del son jarocho en la frontera se desarrolla totalmente en la interacción cara a cara, en la sincronía de cuerpos e instrumentos moviéndose y sonando juntos, pero el internet y otras tecnologías son herramientas claves que han aumentado las posibilidades comunitarias del son en la frontera en por lo menos tres aspectos: 1. posibilita la comunicación rápida entre participantes locales y con una red más amplia de practicantes (Zamudio Serrano, 2014; Miranda Nieto, 2017). 2. Facilita el aprendizaje de la práctica a través de diversos recursos disponibles en el internet. 3. Posibilita una amplia difusión de la práctica en imagen, audio y texto. Esto no solo funciona para introducir el son jarocho a nuevos públicos, sino también como un medio para atraer a nuevos participantes.

## CAPÍTULO II. CONTEXTO

### EL SON JAROCHO: DEL SOTAVENTO A LAS CALIFORNIAS

#### *2.1. El son jarocho*

El son jarocho. Este nombre connota mucho más que la suma de las denotaciones de las dos palabras<sup>9</sup>, pues el son jarocho es a la vez un género musical y un conjunto de prácticas con valores, códigos particulares y una historia rica y variada que se extiende mucho más allá de las fronteras del estado de Veracruz. De alguna manera, se ha convertido en una fuerza altamente significativa en las vidas de personas que, inclusive, nunca han visitado tierras jarocho. En los siguientes apartados se expondrá un resumen de los textos más importantes que revelan las fuerzas que le han dado al son la forma con la que se le conoce hoy en día, desde sus orígenes en el pasado colonial del litoral veracruzano, hasta su apropiación en la región fronteriza en las ciudades de Tijuana y San Diego, con énfasis especial en el tipo de prácticas musicales y las estructuras comunitarias. A estos trabajos se le suma información nueva sobre el desarrollo del son jarocho en Tijuana y San Diego, así como datos sobre sus practicantes actuales en la región, que han derivado de la labor de investigación expuesta en la presente tesis.

#### *2.1.1. El son jarocho en el Sotavento*

La historia de esta práctica musical, eminentemente identificable por su ensemble compuesto mayormente por jaranas, por su fiesta de tarima que es el fandango y por sus sones que describen tan poéticamente al entorno natural, social y religioso del Sotavento<sup>10</sup> podría empezar a contarse desde el mismo punto en que empiezan muchos la historia del México colonial: el Puerto de Veracruz sirvió como conducto principal de las fuerzas invasoras de Hernán Cortés y durante la

---

<sup>9</sup> El vocablo *son* se deriva del latín *sonus* (Real Academia Española, 2021), mientras que *jarocho* es un gentilicio que actualmente denota a alguien originario del estado de Veracruz. García de León (2006) afirma que existen dos posibles teorías con respecto al origen del término, pero que durante la Colonia fue utilizada en un tono despectivo para referirse a una casta conformada de personas de ascendencia africana e indígena.

<sup>10</sup> Jessica Gottfried (2005) señala que existe un Sotavento para las ciencias naturales de acuerdo con las divisiones del INEGI y otro Sotavento para las ciencias sociales. Basándose en el trabajo del antropólogo Alfredo Delgado Calderón, Gottfried señala que el Sotavento es una región definida por los límites culturales de una zona más amplia y que se le ha referido con ese nombre desde la Colonia. Desde esta definición, el Sotavento se traza empezando directamente al sur del Puerto de Veracruz y se extiende por una sección grande del centro y sur del estado, rebasando sus fronteras con Tabasco y Oaxaca.

conquista, y fue la Zona Cero para el violento y vertiginoso contacto que representó un punto de inflexión para todo el continente americano. Poco después, miles de personas africanas fueron llevadas a la Nueva España para trabajar como esclavos, por lo que varios autores han resumido el son jarocho como la mezcla de prácticas musicales españolas, indígenas y africanas (Sheehy, 1979; Huidobro, 1995).

Durante la Colonia, el Puerto de Veracruz fue no solamente un nexo crucial entre México y España, sino un punto importante en “un sistema integrado de comunicaciones [que] enlazaba al conjunto del mundo colonial español” (García de León, 2006, p. 13). Este primer momento de intercambio fue protagonizado por “los arrieros, los traficantes, los marineros, buhoneros” (García de León, 2006) y miles de otros comerciantes transitorios quienes en su ir y venir depositaron en México una base compuesta de diversos fragmentos de su propia memoria cultural inextricablemente revuelta con las diversas expresiones de las que se apropiaron en sus viajes. Una parte importante de estos pecios culturales fueron variadas músicas y danzas, las cuales experimentaron un proceso intenso de mestizaje que reflejó el proceso más amplio que estaba transformando toda la región con una velocidad febril.

Antonio García de León (2002) enfatiza que la estrecha conexión entre los puertos del Caribe afroandaluz garantizó la amplia difusión en cada uno de estos de elementos musicales, dancísticos y culturales comunes, por lo que asegura que el son jarocho es una variante regional de lo que el intelectual cubano Argeliers León llamó el cancionero ternario caribeño, refiriéndose al pulso rítmico básico de las músicas de los diferentes géneros del caribe colonial en su conjunto. En su libro *El mar de los deseos* (2002), García de León demuestra que hasta la actualidad es posible observar importantes similitudes entre la música veracruzana y géneros campesinos de Panamá, Venezuela, Cuba y Puerto Rico. Así, este autor asevera que durante la Colonia, este cancionero abarcaba mucho del universo musical del arco litoral del continente, al que refiere como una *comunidad histórica*, pues comprende una base común tanto de elementos musicales, como socioculturales. Entre estos, se encuentran la combinación de instrumentos de cuerdas del medievo, renacimiento y barroco ibérico con diversas percusiones, ciertas secuencias armónicas como la famosa cadencia andaluza, polirritmia, división poética entre temas profanas

y sagradas, el zapateado de tarima y la fiesta del fandango, que era la ocasión social que ponía en diálogo todos estos elementos (García de León, 2011, pp. 113-132).

Al interior de cada territorio colonial también se dieron sus propias dinámicas complejas de interacción sociocultural, y García de León recalca que las formas específicas en que se hace música y danza al nivel local no existen en un vacío, pues interactúan con, reflejan y recrean otras realidades sociales y expresiones culturales:

La gastronomía, las bebidas, la cultura ganadera, los usos y costumbres, las comunidades indígenas actuales, las autonomías municipales, las técnicas de cultivo, las formas de supervivencia, la magia popular, el folclor literario, musical, narrativo y danzario, las formas de socialización, las estructuras familiares y de parentesco, los temores ancestrales, los fantasmas regionales, los demonios familiares, etcétera (García de León, 2006, p. 14).

El Sotavento mantenía una interacción constante con otros flujos del interior de México que pasaban primero por sus centros urbanos hacia las zonas rurales, donde el ritmo de cambio cultural más lento, de acuerdo con García de León (2006), sirvió para cristalizar diversas influencias musicales a la vez que ellas fueron adaptadas para servir nuevas necesidades socioculturales. En primer lugar, para finales del siglo XVIII, los sonecitos de la tierra aparecen como una forma musical específica que era muy popular durante los intermedios de presentaciones teatrales en el Coliseo de México y el género rápidamente fue adoptado en casi todo el país, absorbiendo las diversas influencias populares, contextos culturales, material musical y poético de épocas anteriores y las preferencias musicales de cada lugar (Sheehy 1979). De acuerdo con el etnomusicólogo Daniel Sheehy (1979), los documentos de la Santa Inquisición representan una fuente particularmente reveladora de esta época, en la que se hallan las primeras menciones de sones jarocho, pues estos no pocas veces captaron la atención de las autoridades eclesiásticas por sus versos particularmente lascivos o anticlericales.

Con respecto al fandango de tarima, la ocasión festiva<sup>11</sup> que actualmente está indisociablemente ligado al género del son, García de León (1993, p. 22) sostiene que los primeros que se celebraron en el Sotavento se llevaron a cabo por principios del Siglo XVIII, el

---

<sup>11</sup> Algo que puede resultar confuso es la existencia de por lo menos tres acepciones de “fandango” en diferentes textos históricos. Ruiz Rodríguez (2014) explica que el vocablo fandango ha denotado un género musical, un baile y una fiesta. En este texto la palabra tiene este último significado.

resultado de la comunicación estrecha entre el Puerto de Veracruz y los de Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico, donde los “fandangos con bombas” ya estaban de moda. De acuerdo con Jessica Gottfried (2005), la percusión con los pies es mucho más antiguo que el propio fandango y quizá no tenga un origen único, pues al revisar diferentes ejemplos de bailes que producen un efecto sonoro con los pies, afirma que existen ejemplos tradicionales de esta forma de baile percutivo en lugares dispersos del globo, tales como Europa, la India, Oceanía y posiblemente en el continente americano antes de la conquista. Por otro lado, esta autora discute las teorías que se han planteado acerca del origen de la tarima en México, pues menciona que esta se conocía antiguamente en Oceanía y pudo haber sido introducido por medio del Pacífico, aunque también señala que varios otros escritores han notado la proliferación de las tarimas en zonas de México donde hubo más población africana: “La versión más divulgada que explica la presencia de la tarima en México es que los africanos, a falta de tambores que les eran prohibidos, volteaban las canoas y bailaban sobre ellas” (Gottfried, 2005, p. 100). Cualquiera que sea el origen de la tarima, autores como García de León (2006, p. 24) dejan claro que desde que se celebraron los primeros fandangos veracruzanos por principios del Siglo XVIII, esta ha sido el núcleo de la dinámica sociomusical que se desarrolla durante la fiesta.

¿Qué forma tenía esta celebración en centurias pasadas? ¿Qué tan participativas eran los fandangos antiguos? Si bien queda claro por menciones en una literatura diversa que muchos de los elementos con los que se le conoce el fandango jarocho en la actualidad se remontan hasta su introducción en Veracruz, incluyendo la presencia de instrumentos rústicos basados en la guitarra renacentista o barroca, el zapateo sobre la tarima, los sones y las formas poéticas clásicas, las evidencias que podrían dar respuesta a estas dos preguntas se encuentran más esparcidas. En un primer momento, García de León destaca algunos rasgos sociales de los fandangos antiguos de todo el Caribe sin detenerse demasiado en ellas:

Primeramente, las orquestas no tienen un número fijo de participantes y son por lo general de cuerdas acompañadas de percusiones, en danzas que generalmente se basan o se desarrollan teniendo al zapateo como elemento fundamental de su integración rítmica, alrededor de las convenciones momentáneas de los fandangos. Muchas veces, la música y la danza se complementan logrando una totalidad rítmica con enormes variaciones y muy diversos grados de virtuosismo, pues, sobre todo en sus orígenes, y al contrario de las danzas trasplantadas de África, los fandangos no estaban centrados sobre sí mismos: iban dirigidos al público en la medida en que habían sido expresamente creados para el espectáculo de los tablados y las procesiones. Pero al ruralizarse y separarse de sus matrices urbanas originales, los fandangos también se

“interiorizaron” y ensimismaron, convirtiéndose en tradicionales. Es en su espacio interno, a menudo muy ritualizado, en donde se da una intensa comunicación verbal, literaria, dancística y musical (García de León, 2002, pp. 114-115).

Aquí se hallan posiblemente los antecedentes de dos rasgos del fandango jarocho actual en Tijuana y San Diego que son particularmente compatibles con el concepto de *música participativa* de Thomas Turino (2008). En primer lugar, el hecho de que los fandangos se llevaran a cabo con ensambles u orquestas abiertas a las que posiblemente eran libres de incorporarse músicos y asistentes conocedores es consistente con el objetivo de inclusión social que tienen las músicas participativas de acuerdo con Turino y más generalmente con lo afirmado por Blacking (1974) y Turino (2008) que en una cultura en la que se valora la competencia musical, una mayoría suele desarrollarla. Por otro lado, resulta especialmente interesante la afirmación de García de León que los fandangos, que eran originalmente urbanos, primero se concebían como un espectáculo dirigido a un público, pero que luego, al penetrar más y más en las zonas rurales de Veracruz, se internalizaron para convertirse en una fiesta ritual y participativa, que además se asemejaban a los contextos sociales de muchas danzas del continente africano. Visto por el lente de las ideas de Turino (2008), este párrafo sugiere dos cadenas de asociaciones a partir de dos polos de tipos de asentamiento humano, por lo que podemos ver: urbano—virtuosismo—público—espectáculo=música presentacional. Por otro lado: rural—internalización—comunicación intensa—danzas africanas—tradicionales=música participativa. En este sentido, es interesante notar que, aunque estas asociaciones quizá corresponden a un imaginario entre los propios soneros fronterizos (véase el último apartado del Capítulo IV), en Tijuana y San Diego se pueden observar tanto prácticas participativas de son jarocho como prácticas presentacionales.

En su libro *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, García de León (2006) recopila fragmentos de textos de viajeros, cronistas, novelistas, autoridades, antropólogos y musicólogos, en los cuales se hallan algunas de las más antiguas y completas descripciones de fandangos jarochos que abarcan desde los siglos dieciocho al siglo veinte. En algunos fragmentos de sus textos también es posible encontrar evidencias del tipo de dinámica sociocultural que se desarrollaba en torno al fandango jarocho. Por ejemplo, el conspirador

español Eugenio de Aviraneta describe un fandango que presencié en las cercanías de Alvarado, Veracruz en 1825 durante su exilio en México:

Se llenaron todas con los nuevos viajeros, y aquello era un flujo y reflujo de entrantes y salientes. Aparecieron los músicos con sus guitarras, bandurrias, violines, panderos y panderetas de sonajería. Se organizaron los bailes en la plaza, y era lo mismo que en la Andalucía: fandangos, boleras y otras danzas desenvueltas, como la zarabanda, etcétera [...] Había aparecido la luna en todo su esplendor y aquel teatro adquirió mayor animación. La juventud se divertía, unos bailando y otros como meros espectadores de la danza. Los hombres de cierta edad pusieron mesas de juego de naipes en las casas de paja o jacales con hermosas velas [...]. A media noche el baile y el juego estaban en todo su esplendor y la reunión de gentes podía alcanzar a quinientas personas de ambos sexos. Aquella hora, paró la música y los danzantes para darse una media hora de reposo. Cuadrillas de bailarines se retiraban a los bosques a sentarse en los troncos de los árboles otros a beber limonadas, naranjadas, sangrías, vino puro o pulcre, de que había diferentes puestos de venta, donde corrían pasteles y mantecados (De Aviraneta, 1825, citado en García de León, 2006, p. 127).

Un poco más de cien años después, el cronista veracruzano Eulogio Aguirre Santiesteban retrata un fandango sotaventino como respuesta indignada a su mala representación en una película:

El fandango no cesaba un solo momento. Se “remudaban” los jaraneros, que a veces eran hasta veinte, y como había bailadores y bailadoras en tres o cuatro pilas a los lados de la tarima, nunca faltaban parejas sobre el tablado, ni se demoraban los músicos en empezar un son al acabarse otro, o seguían con el mismo. En esta tierra jarocho todos tocan guitarra o jarana. Donde hay fandango, los músicos contratados son menos que los espontáneos, quienes son bailadores o cantadores que cargan con su guitarra o su jarana en todas partes, aunque no lleven cobertor para dormir, ni dinero para comer. Y a mi pueblo iban tantas gentes fandangueras, mismas que hoy son casi todas afectas al fox y al jazz, que esos fandangos de las fiestas no se interrumpían de noche ni de día; amanecían y anocheaban durante una semana o más; músicos, bailadores y cantadores se renovaban constantemente y, aunque Miguel Ventura, el arpero que encabezaba la música contratada, se fuera con sus compañeros a dormir o a comer, quedaba música en la garita, de sobra para seguir el baile (Aguirre Santiesteban, 1937, citado en García de León, 2006, p. 257).

De estas dos descripciones, a pesar de los cien años de diferencia entre su redacción y las enormes diferencias entre los autores, se puede observar varios elementos relevantes. Primero, en los dos fandangos—el primero tiene lugar en un bosque cerca de Alvarado, mientras que el segundo se desenvuelve en Jáltipan, que en esa época tenía una población suficientemente grande para haber sido designado como una villa—la ocasión parece ser indiscutiblemente festivo, en la que la actividad principal es la música y el baile. De estos, el baile parece ser la atracción primaria y de corte popular, en el que la mayoría de los asistentes participaban, aunque el primer ejemplo también menciona otras actividades en las que los asistentes tomaban parte, como los juegos de naipes, así como la presencia de espectadores. Por otro lado, el primer

fragmento no alude a la profesionalización de los músicos o a la conformación del ensamble, mientras que el autor del segundo fragmento afirma que esta normalmente se conformaba de forma espontánea, pues aunque hubo músicos contratados, la mayoría de los ejecutantes eran personas que simplemente disfrutaban de ejecutar la jarana o la guitarra, lo que el autor parece indicar era una habilidad, si no universal en su región, quizá bastante normal entre la gente común. Asimismo, el autor de este fragmento afirma que escuchar veinte jaranas sonando juntos en un fandango no era poco común, lo que de acuerdo con Thomas Turino (2008) también requeriría de estructuras musicales capaces de acomodar la participación parcialmente espontánea de tantos intérpretes (véase el Capítulo IV).

Otra fuente de información acerca de los fandangos jarochos de épocas pasadas son los cuadros que intentan captar el regocijo de los asistentes. Abajo, se encuentran representados dos fandangos del siglo XIX, uno jarocho y uno del centro de México, respectivamente:



Imágen. 2.1. Anónimo, "El zapateo", óleo sobre tela, Museo de Arte del Estado de Veracruz, Orizaba.



Imágen 2.2. Casimiro Castro, "Trajes mexicanos (un fandango)", en *México y sus alrededores*, 1855, litografía acuarelada, colección particular.

En estas dos imágenes, igual que en los fragmentos citados anteriormente, el ambiente popular y festivo es notorio. De nuevo, la actividad principal parece ser el baile, mientras que en estos cuadros se distinguen pocos músicos, así como la ausencia de una tarima. Aunque aquí no se presentarán fragmentos del texto, el libro *Presas del encanto: Crónicas de son y fandango* (Moreno Nájera, 2009) reúne las memorias de soneros veteranos de la región de Los Tuxtlas sobre sus vivencias—muchas de ellas fantásticas—en los fandangos de antaño, por lo que también constituye una referencia interesante para observar la continuidad de las estructuras socioculturales del fandango jarocho. En conclusión, se puede inferir que el fandango jarocho actual en Tijuana y San Diego no solamente presenta estructuras de larga duración por la antigüedad de los sones tañidos, sino también por los otros aspectos que se hallan en los diferentes ejemplos aquí brevemente expuestos: la dinámica popular de la fiesta del fandango, el zapateado como la actividad principal del fandango, la presencia de agrupaciones musicales espontáneas y las estructuras participativas que la combinación de estos elementos

probablemente hubiera requerido. No obstante, se puede observar diferencias importantes también: por ejemplo, en los fandangos de Tijuana y San Diego hoy en día, los músicos que tocan la jarana representan una clara mayoría, mientras que a veces no hay bailarines suficientes para incorporar de forma consistente el zapateado sobre la tarima a la celebración.

## *2.2. El siglo XX: nuevos horizontes para el son jarocho*

La primera mitad del siglo XX trajo cambios profundos en el son jarocho, tanto en su uso y contexto, como en la misma música. De acuerdo con Ricardo Pérez Monfort (2000), la Revolución había hecho evidentes problemas de coherencia y cohesión en la identidad nacional, pues la década de conflicto reveló súbitamente las divisiones económicas y culturales que permeaban toda la sociedad mexicana. En un intento de resolver esto y unir a la población bajo un mismo concepto de mexicanidad, un grupo de intelectuales con puestos en el nuevo gobierno revolucionario buscaron crear “un núcleo cultural de raigambre popular para generar principios identitarios capaces de diferenciar el pasado del presente y el proyecto propio del ajeno” (Pérez Monfort, 2000, pp. 39-40). Para lograr esto, intelectuales como el famoso ex-Secretario de Educación Pública José Vasconcelos realizaron un trabajo exhaustivo de condensación: la SEP financió una serie de excursiones en las que investigadores visitaron diversas zonas rurales del país, incluyendo el Sotavento, con el fin de recopilar las expresiones musicales rurales más visibles (o audibles) de cada región (Figuroa Hernández, 2007, p. 85). Sin embargo, antes de formar parte de la nueva identidad nacional, estas músicas y danzas populares necesariamente tuvieron que ser simplificadas, pues la necesidad de presentar todas las prácticas en el mismo plano nacional llevó a la formación de estereotipos sobre cada región y su música. En realidad, estas representaciones guardaban solo una semejanza superficial con las prácticas originales, y en el caso del son jarocho, la música y la danza empezaron a desprenderse de su contexto festivo del fandango—un primer momento en una transición hacia una práctica más presentacional. Esta cercanía entre ciertas músicas tradicionales como el son jarocho y el Estado persiste hasta la fecha.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, destaca la participación de algunos renombrados grupos de son jarocho en la celebración del primer año de la presidencia de Andrés Manuel López Obrador (Reforma, 2018), así como las muestras de son jarocho y son huasteco en Los Pinos en 2021 (Secretaría de Cultura, 2021).

Si los años veinte representaron un nuevo uso del son jarocho, la explosión de la radio y el Cine de Oro Mexicano en la década de 1930 implicó la transformación de la misma música. Durante esta década, varios músicos veracruzanos emigraron a la Ciudad de México. Como afirma Rafael Figueroa Hernández (2007, pp. 86-88) músicos jarocho como Lino Chávez, Nicolás Sosa y especialmente Andrés Huesca lograron aprovechar su conocimiento musical centenario para crear un nuevo estilo de son jarocho capaz de satisfacer las expectativas de públicos capitalinos detrás de la pantalla grande y las ondas de radio. Las exigencias y limitaciones tecnológicas de las industrias disqueras y cinematográficas también hicieron necesarios otros cambios, como la corta duración de los sones en sus versiones grabadas (Huidobro, 1995, pp. 53-54), “letras” fijas para lo que se concebía cada vez más no como sones sino canciones, un énfasis en la velocidad, el virtuosismo y la modificación de varios de los instrumentos jarocho, como el arpa, para aumentar la proyección de su sonido y poder ejecutarla de pie. Así, este nuevo tipo de son jarocho—a veces llamado son blanco, son urbano o son comercial—es el son jarocho que muchos reconocen como música tradicional, y la imagen de un músico vestido de paliacate y de un traje impecablemente blanco está indisociablemente ligada a la idea popular del jarocho en la imaginación nacional hasta la fecha.

Sin embargo, el son blanco alcanzó su pináculo durante la década de los años cuarenta después de que Miguel Alemán Valdés, oriundo del estado de Veracruz, anunció su candidatura para la presidencia en 1946. Este presidente hizo uso extenso de la música del son jarocho, y principalmente del son de “La bamba” durante su campaña electoral y en eventos políticos a lo largo de su sexenio (Kohl, 2004, pp. 42-48). El son jarocho, el cual Miguel Alemán aseguraba era su música favorita, fue empleada para simbólicamente vincular la imagen del presidente a la idea de un hombre “del pueblo”. Esta asociación también implicó un beneficio económico para el género favorito del presidente y sus músicos, pues varios artículos periodísticos de la época dan testimonio a los regalos de instrumentos y uniformes que él hizo directamente a diferentes conjuntos jarocho (Kohl, 2004, 43). Además, es evidente que el sexenio de Miguel Alemán también ayudó a visibilizar el son jarocho mucho más allá de las fronteras de Veracruz, pues al convertirse en “el segundo himno nacional” durante un periodo, La Bamba y el son jarocho más

ampliamente poco a poco empezó a convertirse en un signo<sup>13</sup> de la mexicanidad, especialmente entre la diáspora mexicana en los Estados Unidos y especialmente en California, aunque esta función simbólica nunca llegó a ser tan estable o visible como la del mariachi (Olmos, 2014, p. 102).

Sin embargo, Figueroa Hernández (2007, p. 90) afirma que una década después del auge que experimentó el son jarocho durante los sexenios de dos presidentes veracruzanos, a finales de los años sesentas, la popularidad del son jarocho comercial se había disminuido bastante, por lo que muchos de los músicos que habían propagado este estilo se vieron limitados a tocar en los ballets folclóricos, las cantinas o en los restaurantes de mariscos.

### 2.3 El Movimiento Jaranero

Figueroa Hernández (2007, p. 93) identifica la publicación del disco *Sones de Veracruz* en 1969 por parte de la INAH como un detonador importante de lo que se ha referido, tanto por parte de los practicantes como en varios textos académicos, como el Movimiento Jaranero, pues de acuerdo con este autor, un público más amplio escuchó por primera vez el son jarocho de fandanguero que, aunque cada vez con menos prestigio social, nunca había dejado de sonar en la mayor parte del Sotavento. El historiador Bernardo García Díaz (2016, pp. 64-65) señala que en realidad, el disco tuvo un preludio clave en las grabaciones e investigaciones extensivas de investigadores y músicos como José Raúl Hellmer, Gerónimo Baqueiro Foster, Arturo Warman y Antonio García de León. Estos dos últimos tuvieron una parte clave en el disco, pues Warman escribió las notas del disco, mientras que García de León destacó como el intérprete de la primera pista y participó como jaranero en dos sones más. No obstante, García Díaz (2016) y Juan Meléndez (2016) marcan la fundación del grupo Mono Blanco como el inicio del Movimiento Jaranero.

---

<sup>13</sup> En el esquema de Edmund Leach (1976), un signo es un tipo de relación simbólica en la que una cosa representa otra como parte de un todo. Así, esta relación es mayormente metonímica y se establece a través de la contigüidad entre los elementos. Leach ofrece el ejemplo de una corona como un signo de la realeza. Quiero destacar que lo que establece una relación simbólica entre el son jarocho y la mexicanidad es el resultado de su cercanía con el Estado mexicano en dos diferentes momentos. Son justamente estos sucesos históricos que instituyeron una contigüidad entre una música tradicional de una región específica y la esencia nacional. De esta forma, el son jarocho a veces (pero no siempre) sirve como un signo de mexicanidad en contextos como el de la diáspora mexicana en los Estados Unidos.

Juan Pascoe, impresor y músico méxicoamericano, relata en su libro *La Mona* (2003) cómo en los últimos años de la década de 1970 conoció a los hermanos veracruzanos Gilberto Gutiérrez Silva y José Ángel Gutiérrez y juntos formaron un grupo de son jarocho. Poco después, los tres conocieron a Arcadio Hidalgo, un jaranero veterano quien había aprendido a tocar y versar con maestría en los fandangos rurales antes del auge del son jarocho comercial. Pascoe (2003) narra cómo después de acompañarlo en un concierto en una peña en la Ciudad de México, el padrinazgo y amistad de Arcadio a este grupo de jóvenes se fue volviéndose más firme y a partir de 1980, ya con el nombre de Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco, los cuatro realizaron una serie de giras patrocinadas por la Secretaría de Educación Pública en las que dieron conciertos didácticos en escuelas públicas y Normales, casas de cultura y salones municipales. Entre estas giras, el grupo tocó en Mexicali y en Los Ángeles para el evento del Grito de Independencia.

Quizá varios factores contribuyeron a que Mono Blanco, con la participación de Arcadio Hidalgo y cada vez más músicos rurales del Sotavento, como Andrés “El Güero” Vega Delfín, haya sido recordado por muchos soneros y estudiosos del son jarocho como el inicio de un movimiento, a pesar de no haber sido los primeros en grabar un estilo de son jarocho que no fuera el son comercial y a pesar de que, de acuerdo con Pascoe (2003, p. 26), nunca habían dejado de tocar muchos soneros rurales en sus propias localidades. Jessica Gottfried (2005, p. 119) afirma que su novedad se debía, en parte, a la presencia de Arcadio Hidalgo, la virtuosidad de Andrés Vega y a la inteligencia de Gilberto Gutiérrez, quien hasta la fecha encabeza el Grupo Mono Blanco, así como el hecho de que los integrantes pertenecían a diferentes clases sociales y eran de diversos orígenes culturales. Tal vez por lo mismo lograron conectar los diferentes mundos culturales y sociales de los que provenían.

Juan Pascoe (2003) también relata que existían las condiciones favorables para el surgimiento de un movimiento sonero en México durante los años ochenta, pues como también confirmaron varios de los soneros entrevistados para esta investigación, estaba en boga la nueva música folclórica de América del Sur, que contenía una fuerte carga política de izquierda, así como la reivindicación popular al nivel de discurso de “lo popular” y “lo indígena”. Pascoe

escribe que el disco *Sones de Veracruz* le fue presentado como “el camino que podría tomar la nueva música mexicana [...] Al parecer, el ‘camino de la nueva música mexicana’ consistía en continuar el desarrollo del legado del pasado” (Pascoe, 2003, p. 10).

Quizá el aporte más significativo de Mono Blanco fue la organización de fandangos en el Sotavento. Bernardo García Díaz (2016, p. 71) afirma que el primero de los fandangos organizados por el grupo tuvo lugar en Saltabarranca, Veracruz en 1983 y sentó un precedente:

Ya después, poco a poco, la celebración tomó vuelo por sí misma cuando regresaron los veteranos que ya no tenían ocasión de tocar, porque no había fandango, y con la paulatina integración de nuevos músicos, y de muchas bailadoras y bailadores que le tomaron gusto al zapateado (García Díaz, 2016, p. 71).

García Díaz (2016, p. 73) destaca que estas labores lograron un mayor alcance a partir de 1987, cuando se creó el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) bajo la dirección de la Dra. Ida Rodríguez Prampolini. Gilberto Gutiérrez fue nombrado el director del Departamento de Música Tradicional y, en palabras de García Díaz, “se impulsó un programa permanente por buena parte del sur veracruzano, de promoción del fandango comunitario y de enseñanza de los principales aspectos del son: zapateado, ejecución de instrumentos, versada y laudería” (2016, p. 73). Asimismo, García Díaz ofrece cifras que son útiles para entender las dimensiones que había alcanzado el proyecto sonero en Veracruz durante los años noventas: “para 1997, estaban en los talleres unos 450 participantes y al menos otros 400 niños asistieron a siete campamentos infantiles de son jarocho” (García Díaz, 2016, p. 80).

García Díaz (2016) también observa que en ese momento, las labores de difusión se llevaron a cabo entre una nueva generación nacida en los años setenta que llevaban los apellidos de los familiares que los habían precedido en el Grupo Mono Blanco: Hidalgo, Gutiérrez y Vega. Así, nota que los próximos años vio el estallido de grupos de son jarocho liderados por soneros que portaban estos apellidos, tales como Los Vega, Son de Madera, Chuchumbé y Quemayama. A su vez, surgieron muchos otros grupos conformados por familias de soneros del Sotavento y por otras personas apasionadas por el son que también empezaron a participar en la iniciativa de organizar fandangos, tanto en Veracruz como en la Ciudad de México, tales como el Grupo Zacamandú, Los Parientes de Playa Vicente, Grupo Siquisirí y Los Cultivadores de Son, de

acuerdo al testimonio de la sonera Cynthia Hernández, quien reside actualmente en San Diego (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

García Díaz afirma que, a pesar de una dinámica de interacción constante con diferentes instituciones, como la Unidad Regional Acayucan de Culturas Populares y el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), gracias a directores que también tomaban un interés particular en el son jarocho como el antropólogo Alfredo Delgado, los soneros de lo que se empezó a llamar el “Movimiento Jaranero” fueron relativamente libres a difundir la práctica del fandango jarocho sin la imposición explícita de ideologías políticas por parte de las autoridades que les patrocinaban (García Díaz, 2016, pp. 78-79).

Hoy en día, la práctica de son jarocho promovida por personas que podrían describirse como parte del Movimiento Jaranero ha alcanzado dimensiones verdaderamente monumentales, pues actualmente se realizan fandangos no solamente en Veracruz, sino también en las grandes ciudades de México y los Estados Unidos, así como las comunidades pequeñas pero importantes en Canadá, Francia, Suiza, Argentina y Japón<sup>14</sup>. Diferentes grupos de son jarocho han alcanzado una fama considerable, presentándose en foros y auditorios nacionales y en ciudades extranjeras de todo el globo, algunos con un discurso que remite a “lo tradicional”, mientras que varios otros anuncian sus experimentos con nuevos sonidos y otros géneros con orgullo, y en las diferentes ciudades de México no es inusual ver a un jaranero tocar sones a cambio de las monedas y billetes de los transeúntes. La producción académica sobre el son jarocho también ha sido prolífica, y en la edad del internet y las redes sociales, los soneros no se han quedado atrás, pues Whatsapp y Facebook son plataformas importantes de encuentro entre los practicantes, mientras que en YouTube existen canales que sirven como recursos de aprendizaje del son, como *Son Jarocho with Jarochelo* de César Castro y *Al Tiempo Viejo* impulsado por Gabriel Fields.

También existen docenas de eventos que sirven como referentes para muchos practicantes hoy en día. De acuerdo con García Díaz, el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan se ha vuelto “el punto clave en la nueva geografía de este género musical” (García Díaz, 2016, p. 94). Este

---

<sup>14</sup> En el sitio web <https://recursosfandanguerosespanol.wordpress.com/mapa-del-fandango/> se puede encontrar un mapa de los diferentes lugares donde se han llevado a cabo fandangos jarochos en años recientes. Este recurso fue creado por Cameron Quevedo como parte de su proyecto de tesis (Quevedo, 2013).

evento se celebró por primera vez en 1979, como iniciativa de Radio Educación y la gestión local del arquitecto y cronista Humberto Aguirre Tinoco, como concurso en su primera edición, para luego convertirse en un encuentro que se sigue celebrando hasta la fecha como parte de las festividades de la Virgen de la Candelaria. Así, varios de los soneros entrevistados citaron el Encuentro de Tlacotalpan como un punto de encuentro, referencia y aspiración. Por otra parte, no solamente el festival en sí, sino las grabaciones producidas y difundidas por Radio Educación fueron fundamentales para la propagación del Movimiento Jaranero, pues fue a través de los discos de los Encuentros que las primeras generaciones urbanas se acercaron a este tipo de son jarocho por primera vez (García Díaz, 2016)..

¿Qué es el Movimiento Jaranero y cuáles son los criterios para llamarlo un movimiento? Figueroa Hernández (2007) define este en términos amplios como “un conjunto de grupos e individuos que, con plena conciencia de su labor, trabajan para la preservación y el rescate de la tradición del son jarocho”. Juan Meléndez (2016), quien acuñó el término, asevera que el Movimiento Jaranero se afirmó en un primer momento por una oposición a poner la música y la versada al servicio de autoridades políticas. En su lugar, se buscaría cultivar los aspectos más “auténticos” del son jarocho: los sones antiguos, el fandango como celebración comunitaria, la versada, la décima improvisada, la reivindicación de la influencia negra en el son y la publicación de indagaciones acerca del son, sobre todo históricas y antropológicas.

Sin embargo, Meléndez (2016) también destaca tensiones al interior del movimiento, pues señala que varias de las personas que han sido identificadas como sus protagonistas más célebres no están de acuerdo con su nombre, o en otros casos, ni siquiera concuerdan que forman parte de él. Por ejemplo, Ramón Gutierrez, el famoso guitarrero y fundador del grupo Son de Madera, dice que no forma parte del Movimiento Jaranero porque toca la guitarra de son y no la jarana. En un tono más crítico, Antonio García de León, en un apartado de su libro *Fandango* (2006) anuncia el fin del Movimiento Jaranero:

Han pasado los años, y lo que en un principio estaba orientado para reanimar la tradición fandanguera, propiciando el regocijo colectivo, se ha convertido, anquilosándose, en un espectáculo pasivo, dejando de lado lo fundamental. Incluso, como efecto terminal de todo esto, asistimos a la implantación de nuevas modas que sofocan la dinámica del fandango (García de León, 2006, p. 59).

Como respuesta a estas acusaciones, Meléndez (2016) subraya que a pesar de las limitaciones que señala García de León, los esfuerzos colectivos de muchas personas han logrado reivindicar al fandango como una fiesta tradicional significativa con una fuerte presencia en el Sotavento, la amplia difusión y reconocimiento del son jarocho tradicional y la formación de nuevas generaciones de talentosos músicos, bailarines y versadores. Así, parte del desacuerdo entre los exponentes del son “tradicional” con respecto al Movimiento Jaranero parece ser básicamente uno de definición y límites: ¿Para quién es el movimiento? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Quién forma parte de él? ¿Quién tiene la autoridad de decir qué debe o no debe de ser? ¿Hasta dónde alcanza?

Al respecto, Jessica Gottfried (2005) ofrece una definición que distingue entre “Movimiento Jaranero” y el movimiento mercantil del son jarocho. En cuanto al primero, Gottfried señala que este existe en cuanto hay un creciente interés en hacer sonar jaranas tanto en México como en algunos otros países, independientemente del género que se ejecuta con estas. Por otro lado, destaca que existe una moda o movimiento mercantil del son jarocho que ha tenido resultados ambiguos, pues aunque ha sin duda contribuido a la difusión del género y ha representado una oportunidad económica digna para algunos músicos y lauderos del Sotavento, también produce cambios no siempre deseados por los mismos actores. Aún así, señala que el Movimiento Jaranero o el movimiento mercantil del son jarocho han aportado a interacciones reales entre músicos rurales y urbanos, a la presencia cada vez mayor de jóvenes e inclusive niños en los fandangos y, finalmente, la promoción del fandango, la cual en sí puede efectuar transformaciones sociales positivas (Gottfried, 2005, pp. 114-116).

En Tijuana y San Diego, se observa un Movimiento Jaranero con muchas de las características y tensiones que señalan los autores citados. Es importante señalar que aunque todos los soneros entrevistados para esta investigación indicaron que se sentían parte de algo grande que incluye a soneros en diversos lugares en México, Estados Unidos y otros países, no todos estaban cómodos con el término “movimiento”, pues les sonaba a una secta religiosa. Sin embargo, en esta investigación se ha tomado la decisión de preservar el término: a pesar de los desacuerdos y la diversidad de los motivos de los soneros, la práctica del son jarocho en las dos

ciudades fronterizas es el resultado directo de un fenómeno sociocultural que se ha expandido desde los esfuerzos de “rescate y preservación” en los años ochenta de personas que quizá actuaron desde perspectivas diferentes, pero cuyo efecto ha sido, además de los aportes y transformaciones que señalan García de León (2006), Meléndez (2016) y Gottfried (2005), un canon de actitudes, hábitos y prácticas que parecen, desde el nivel local, haber sido adoptados como convenciones por casi toda la red internacional de practicantes de son jarocho, tales como la estandarización de la afinación de la jarana y de las declaraciones melódicas, así como cierta dinámica hospitalaria en la que frecuentemente soneros hospedan a otros practicantes en sus casas cuando viajan para asistir fandangos, talleres u otros eventos de son jarocho (Miranda Nieto, 2017). En este sentido, cuando Carmen Castro habla de “una familia grande, grande” (C. Castro, comunicación personal, 9 de abril de 2022) de practicantes de son jarocho en su entrevista, parece estar hablando de la *comunidad imaginada* del son, que es la expresión más amplia que ha adoptado el Movimiento Jaranero en la actualidad. Como muestra el apartado anterior, se puede establecer una continuidad entre el fenómeno que se dio en los años 80 debido a una apertura radical, y el movimiento actual globalizado en la que se puede observar la promoción de las formas específicas que se han popularizado y, hasta cierto punto, estandarizado en muchos diferentes lugares.

#### *2.4. El son jarocho en California*

La historia del son jarocho en las Californias se remonta a varias décadas antes de la llegada del Movimiento Jaranero a esta región binacional. Durante el auge del Cine de Oro Mexicano, varios de los máximos exponentes del son blanco como Andrés Huesca realizaron giras a California, Estados Unidos (Loza, 1992, p. 56). Sin duda, las presentaciones de estas estrellas en ciudades como Los Ángeles—a donde Andrés Huesca eventualmente emigró definitivamente antes de su muerte en 1957—de acuerdo con Steven Loza (1992) sirvió una función similar a las giras realizadas a esta ciudad y otras por los representantes de la ranchera, el bolero y el nuevo mariachi: la asociación simbólica que fue posibilitada por el programa cultural de los años posrevolucionarios se vuelve convencional ante las necesidades y anhelos de personas migrantes y mexicanos-americanos que luchan para no olvidar sus tierras o las de sus ancestros.

No obstante, la comunidad chicana de California no tardó en apropiarse del sonido y este uso simbólico del son jarocho, y en 1958 Ritchie Valens se lanzó al estrellato con su interpretación rocanrolera del son de La Bamba. Dos décadas más tarde, el grupo Los Lobos grabaron varios sones jarochos como parte de su primera producción discográfica. Sin embargo, igual que en el caso de La Bamba de Valens, Loza (1992) señala que los sones jarochos de Los Lobos no fueron un mero intento de emular el son blanco con el que ya estaban familiarizados (aunque la influencia del son blanco es evidente), sino de crear un nuevo sonido chicano que simultáneamente elevaba el prestigio de la música tradicional mexicana en un contexto cultural hostil ante ella a la vez que la utilizaban como un elemento identitario dentro de su discurso musical más amplio. En este sentido, Loza (1992) al comparar una grabación de campo de Tlacotalpan del son de “El Canelo” con la de Los Lobos encuentra que mientras estos en su interpretación mantienen intactos elementos básicos del son como la declaración melódica y el patrón rítmico, otros como su inflexión vocal representan una influencia significativa de géneros afro-estadounidenses como el R&B y el rock.

De cierta forma la fama de estos ejemplos discográficos preparó el terreno para el poderoso fenómeno regional que consiguientemente emergió. En 1980, Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco viajaron por primera vez a Los Ángeles, Estados Unidos. Sin embargo, de acuerdo con García Díaz (2016), fue hasta los años noventa cuando Mono Blanco empezó a visitar California de forma regular, participando en el Fandango Project con el grupo Los Cenzontles en el área de la bahía de San Francisco. En los años siguientes, también se dio la interacción entre los soneros californianos y varias figuras claves del llamado Movimiento Jaranero como Andrés Vega, Patricio Hidalgo, Andrés Alfonso Vergara y Ramón Gutierrez. La comunidad chicana, que ya se había re-apropiado de la variante comercial de este género como una representación de su mexicanidad y de su nostalgia por un estilo rural de vida (Loza, 1992) reconocieron en el son jarocho ciertos elementos participativos que hacían posible su uso como una herramienta importante de organización comunitaria y resistencia social del Movimiento Chicano. Un par de años más tarde, estudiantes jóvenes del centro cultural viajaron al Puerto de Veracruz y a Santiago Tuxtla para seguir su aprendizaje y participar en fandangos locales (Rodríguez, 2017). Estos intercambios fueron los primeros de muchos y los años posteriores fueron marcados por mucho movimiento entre California y Veracruz, estableciendo algunos

vínculos formales en el proceso, pues diferentes centros culturales chicanos sirvieron como canales oficiales para facilitar la obtención de visas para jaraneros reconocidos del Movimiento Jaranero y recibieron becas gubernamentales para solventar los gastos de los viajes a Veracruz.

La dinámica de algunos de estos intercambios fue el tema del documental *Searching for the White Monkey* (2008), producido por Los Cenzontles. Por otro lado, en Los Ángeles surgió otra serie de intercambios paralelos a los que se dieron en el área de la bahía. Colectivamente conocido como el Fandango Sin Fronteras, ayudaron a popularizar el Movimiento Jaranero y a resignificarlo en el contexto de la lucha chicana en Los Ángeles, así como en otras ciudades estadounidenses (Hernández-León, 2018). De esta forma, centros culturales chicanos en esta ciudad empezaban a contar con talleres de son jarocho y fandangos junto a actividades, como clases sobre la historia de la política migratoria en Los Estados Unidos y charlas para informar a la comunidad acerca de sus derechos en caso de un encuentro con ICE (Immigration and Customs Enforcement) o la policía. Asimismo, hasta la fecha es común ver contingentes de jaraneros en protestas, marchas y desfiles, tocando un tipo de son jarocho que ha sido deliberadamente modificado para ser una práctica políticamente cargada. Rúben Hernández-León (2018) afirma que ciertos elementos estructurales hace que el fandango jarocho sea un evento especialmente participativo y por consiguiente afín al objetivo de construir y fortalecer lazos comunitarios, mientras que la apertura de la versada, es decir, el uso no de letras fijas sino de estructuras poéticas que los participantes pueden usar como reglas para componer sus propios versos de protesta son solo dos de las características que han hecho del son jarocho tradicional una herramienta útil para el Movimiento Chicano.

Hoy en día, el estado de California sigue siendo un centro importante del Movimiento Jaranero en Estados Unidos—un modelo para otras comunidades de soneros en el país. El Encuentro de Jaraneros de California, del cual se han celebrado 19 ediciones hasta la fecha, avala su prominencia, mientras que otras comunidades de son jarocho en California, como la de Santa Ana, han llevado a cabo sus propios encuentros anuales. De manera similar, abundan los grupos y espacios comunitarios que ofrecen talleres y periódicamente organizan fandangos no solo en Los Ángeles, sino también en ciudades como Santa Ana, Oakland, Santa Cruz, Richmond, San José, Santa Clara, San Francisco, Berkeley, Fremont, Salinas, Sacramento y San Diego, entre

otras. Debido a esta alta concentración de soneros, varias de estas ciudades se han vuelto paradas obligatorias para soneros profesionales de Veracruz, quienes suplementan sus ingresos con talleres y conciertos en los Estados Unidos, en donde los asistentes frecuentemente pueden pagar más que sus homólogos en México. No obstante, de la tierra fértil de California han emergido múltiples grupos profesionales que han dejado su huella en el Movimiento Jaranero más ampliamente, frecuentemente con un sentido de resistencia política. Algunos de estos grupos incluyen Cambalache, Las Cafeteras, Cascada de Flores, Los Cenzontles, Chicano Son, Hermanos Herrera y Son del Centro, entre otros que han incluido el son jarocho como un elemento fundamental en su producción musical, como Quetzal. Con todos estos antecedentes, es fácil ver la manera en que el florecimiento del Movimiento Jaranero en California podría haber sido un factor importante en el desarrollo de la práctica en la región fronteriza—y así fue, pues desde el inicio San Diego y Tijuana se han nutrido mutuamente de la iniciativa y pasión que sienten actores de ambos lados de la frontera por esta práctica.

### *2.5. El surgimiento del son jarocho en Tijuana y San Diego*

Antes de que existiera un grupo de practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego, esta práctica ya era una fuerza significativa en las vidas de varias personas que habitan en la región fronteriza. Una de estas fue Cynthia Hernández, quien se mudó de la Ciudad de México a San Diego en la década de 1990 para estar con su esposo, Daniel Schoenberg (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Ambos músicos y arqueólogos, Cynthia había estado altamente involucrada con el Movimiento Jaranero en la Ciudad de México, donde administraba el catálogo de música veracruzana de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y había tocado con grupos reconocidos, como Siquisirí. Cynthia narra que, aunque nunca dejó de tocar su jarana, no encontró a espíritus afines en esos primeros años en San Diego.

Otro de estos jaraneros solitarios en la frontera fue Carlos Rosario, oriundo de Tlacotalpan, Veracruz, quien en 2002 pagó un anuncio en un periódico local de Tijuana en el que suplicaba: “Busco personas que toquen, bailen y les guste el son jarocho para formar una comunidad de soneros” (Millán, O. 2013, 22 de mayo). Sin embargo, nadie le habló.

Fue hasta 2002, justamente en el pico del florecimiento del Movimiento Jaranero en California, que un momento en particular introduce esta práctica a un grupo más grande de personas. En ese año, un equipo de trabajo de más de 20 maestros de artes y música de San Diego ganó una *Fulbright Scholarship* para viajar a Veracruz para estudiar la música y danza tradicional de la entidad. Un músico y maestro oriundo de Xalapa llamado Eduardo Parra, quien en los años anteriores se había dedicado a revisar algunos sitios para esta finalidad, diseñó la propuesta e hizo la solicitud de la beca. El equipo de maestros y artistas pasó un mes en Veracruz: dos semanas en Xalapa, Papantla y el Puerto de Veracruz, seguidas por dos semanas en San Andrés Tuxtla. Para Eduardo García, uno de los integrantes del grupo de maestros, el viaje fue transformador, pues aunque los conciertos de son huasteco y Tlen Huicani (para muchos este último es el mayor exponente del son blanco en la actualidad) le parecieron muy gratos, no lo prepararon para el impacto y la emoción que le nació al vivir su primer fandango en Los Tuxtlas:

Luego cuando ya bajamos a Los Tuxtlas y vi la manera en que se hacen los fandangos, que es distinto, digamos, a las topadas, eso fue el otro elemento que me... Pues ya, ¡me enamoré de esa música! Y me enamoré mucho del sonido del son jarocho como lo hacen ahí, ¿no? (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Eduardo había encontrado una misión, y desde antes de regresar de Veracruz, ya sabía que quería replicar la forma participativa de *hacer* comunidad a través de la música y la danza a la que había sido testigo en Los Tuxtlas. Eduardo cuenta que el viaje del 2002 fue el primero de varios viajes en los que siguió aprendiendo de la comunidad y especialmente del maestro Andrés Moreno Nájera. De regreso en San Diego, Eduardo poco a poco empezó a construir las bases de una comunidad de son jarocho que ha tenido veinte años de existencia. En el inicio, esta comunidad consistía principalmente de los otros maestros y maestras que habían hecho el viaje a Veracruz junto con Eduardo:

Inicialmente era nada más el grupo, éramos veintitantos individuos que habíamos ido en este viaje con esta beca. En un principio era eso. Yo ponía un atril con versos impresos y cantaba y cantaba tres horas hasta que se me acababa la voz, y ya. Y ahí se acababa el fandango, ¿no? (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

No obstante, con el tiempo otros participantes empezaron a aprender a cantar y zapatear los pasos básicos del son, y esto bastó para que empezaran a invitar a sus amigos a asistir a estos primeros fandangos en San Diego.

Uno de estos invitados fue Jorge Castillo, quien pronto sería una figura clave en el establecimiento de otras comunidades de son jarocho en Tijuana y San Diego. Jorge recuerda que su primer fandango en diciembre de 2006 fue una experiencia agradable pero confusa:

Me encantó la música que estaba oyendo. No entendí, porque no entendí eso de la ABBA y cómo cantar. Y la estructura no la entendí. Pero la música sí la podía seguir. Me prestaron una jarana y la estaba siguiendo y me gustó que todos se integraban, que no era un concierto, sino era como una descarga, se puede decir, pero donde todos participábamos, ¿no? Y me quedé así, “¡jorale!” Esto nunca lo había vivido, nunca lo había visto (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

A través de reuniones semanales y fandangos mensuales, los números y la aptitud musical de estas primeras generaciones de jaraneros en San Diego creció rápidamente, y pronto estas descubrieron que no estaban solos, pues tanto en otras ciudades de California como en Baja California ya existían algunos grupos de son jarocho.

El festival *Encuentros del Son* en el Centro Cultural de Tijuana (CECUT) en 2005 en el que se presentaron dos grupos famosos de son jarocho, Los Parientes de Playa Vicente y Los Utrera, fue la ocasión de un encuentro fortuito entre varias personas que descubrieron por primera vez que había otros jaraneros en Baja California (Zamudio Serrano, 2014, p. 50). Después del concierto, Carlos Rosario oriundo de Tlacotalpan que ya había residido en Tijuana durante más de una década, anunció que iba a haber un fandango en su casa. Así, de ese primer fandango en el que coincidieron diferentes soneros de Tijuana, San Diego y Mexicali, se puso en marcha un fenómeno local que ha llegado a tocar las vidas de muchos. Horacio Barberena, un veterinario y jaranero originario de Tlapacoyan, Veracruz que ha vivido en Tijuana desde 1980, cuenta sobre su encuentro con la naciente escena local en el libro *Soneros de Baja California* (2009):

A mi regreso supe que se estaban juntando en el café de la nueve. Entonces yo llegué. Llevé mi guitarra porque no tenía jarana, entonces ya estando ahí no faltó que “préstame tu jarana...” Pero yo ya sabía pisadas, y empecé a tocar y entonces se dan cuenta Carlos

Rosario, Giovanni, Cristian Mariche, Adrianita, Vladimir, etcétera. Esto fue en el 2006, éramos como trece (Vela Castro, 2009).

Es importante también aquí describir el surgimiento de la fuerte comunidad de soneros en Mexicali, pues aunque durante los dos años de trabajo de campo que realicé solo coincidí con los soneros de esta ciudad en un evento de son jarocho en Tecate, lo que se debió en parte a la Pandemia del Covid-19, durante veinte años los soneros de Mexicali han mantenido vínculos muy estrechos con los demás practicantes de la región fronteriza. Esta cercanía también se reflejó en las entrevistas que llevé a cabo: la mayoría de los entrevistados incluyeron a los soneros de Mexicali como parte de una *comunidad imaginada* regional de son jarocho.

La comunidad de soneros en Mexicali surgió de una forma independiente de la de Tijuana y San Diego. Sin duda, una figura clave en su historia es Sergio Vela Castro. Sergio tuvo su primer contacto con el son jarocho cuando él, un joven recién llegado a Mexicali de Guadalajara, conoció a la maestra de guitarras Guadalupe Cristerna Rocha en una clase de la Universidad Autónoma de Baja California (Vela Castro, 2009). No tardó en ser invitado a formar parte de La Choya, un grupo que interpretaba músicas tradicionales de diferentes partes de México, entre ellas algunos sonos jarochos. No obstante, en 2001 realizó un viaje al Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan que resultó ser transformador. Entusiasmado por lo que había vivido en Veracruz, Sergio hizo todo lo que pudo para aprender y compartir el son tradicional con sus amigos y colegas en Mexicali, y así, motivado por esa pasión, Sergio y su esposa Aída Corral formaron el grupo La Pura Pulpa y ganaron una beca del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC) para desarrollar el proyecto “Fandanguando en Mexicali”, que fue instrumental para sus esfuerzos para difundir la práctica del son jarocho y para la compra de instrumentos (SET Noticias, 2020).

La comunidad de son jarocho que Sergio ayudó a establecer en Mexicali junto con otros individuos que comparten su pasión y visión comunitaria ha llevado a cabo una amplia variedad de eventos como talleres, conciertos, fandangos, proyectos regionales patrocinados por instituciones culturales como el Instituto de Cultura de Baja California. Entre estos, destaca Son de Colores, un proyecto de son jarocho para niños. Asimismo, desde los primeros años en que se empezó a escuchar el son tradicional en Mexicali, sus practicantes en aquella ciudad empezaron

a forjar amistades y vínculos con otros soneros de la región, especialmente con los de Tijuana y San Diego. Aunque estos lazos se alimentaron en parte debido al esfuerzo de algunos soneros de la región por desplazarse para asistir a fandangos en las otras ciudades, los testimonios de las practicantes que entrevisté para esta investigación, así como la investigación de Zamudio Serrano (2014) atestiguan que un evento en particular fue clave en la consolidación del Movimiento Jaranero al nivel regional: el Fandango Fronterizo.

## *2.6. El Fandango Fronterizo*

El Fandango Fronterizo surgió como una solución práctica a una realidad básica de esta región: la asimetría de la frontera México-Estados Unidos. Aunque el cruce de Tijuana-San Ysidro es la frontera binacional más transitada del mundo, representa una seria inconveniencia para muchos (regularmente tardé más de dos horas en la fila peatonal para cruzar a reunirme con los soneros de San Diego), mientras que un gran porcentaje de los residentes de Tijuana ni siquiera pueden cruzar al país vecino debido a los muy estrictos criterios para conseguir una visa<sup>15</sup>. Aunque casi desde el inicio del Movimiento Jaranero en Tijuana y San Diego hubo contacto entre los soneros de ambas ciudades y algunos practicantes como Eduardo García y Jorge Castillo hacían un esfuerzo por cruzar a Tijuana a participar en fandangos regularmente, la división geopolítica reforzada por un muro físico de más de seis metros de altura implicaba una barrera real que impedía que los soneros de ambos lados pudieran juntarse.

Así fue que, durante un evento del Border Meet Up que tuvo lugar en El parque de la amistad/Friendship Park para limpiar la playa de ambos lados de la barda, Jorge Castillo cuenta que, estando frente al cerco, tuvo la idea de realizar un fandango en el mismo sitio (Zamudio Serrano, 2014; Vela Castro, 2009). Después de comentarle su idea a Daniel Watman, un activista y amigo que le había invitado ese día, decidieron planear el evento en conjunto. Con la ayuda del grupo de son jarocho en San Diego, convocaron a soneros de Tijuana, Mexicali, Ensenada, San Diego, Santa Ana y Los Ángeles, y el 22 de febrero de 2008 a la 1 pm se colocó una tarima de

---

<sup>15</sup> Kearney (2004) explica que este doble estándar de quien puede o no acceder al cruce para llegar a los Estados Unidos forma parte de la doble misión de la frontera Estados Unidos-México de clasificar personas y de actuar como un filtro de valores, especialmente económicos. En un principio, esto consiste en que los Estados Unidos utiliza su frontera para cambiar la identidad de las personas que cruzan (clasificación), crear condiciones desiguales y afectar el flujo neto de valor económico (pero también simbólico, por ejemplo) hacia los Estados Unidos.

ambos lados del muro. Hasta las 5 pm, cuando agentes de la patrulla fronteriza del lado estadounidense se acercaron para pedir que los soneros se retiraran, se escuchó el ir y venir de versos jarochos pasar de un lado de la barda a otra, acompañados por la sintonía de los rasgueos de las jaranas. Así, lo que empezó como una solución orgánica al problema de cómo una comunidad binacional podría reunirse para tocar y bailar juntos terminó por ser un evento cargado de mucha emoción y, eventualmente, un sentido político:

No, la verdad es que fue un impacto cuando estuvimos ahí por primera vez y era una alegría increíble estar juntos y poder verlo. Decía yo, “¡no puede ser!” Y yo lloré mucho ese día. Ese fue el día que lloré más. Yo creo que lloraban todos en un momento porque es muy impactante [...] Y me daba mucho gusto que no solo yo, sino que a todos nos ha pasado, que todos terminamos politizándolo, porque es tan fuerte el coraje de tener ese muro, todo lo que ha pasado. Nosotros lo hicimos musicalmente y ya cuando estábamos ahí, estábamos tocando “¡ey!” y cantando y la fiesta, el son jarocho, el fandango... Pero poco a poco, hazte cuenta, ¡no manches, pues el muro no existe! Aquí, ese muro lo estamos tumbando y mira: estamos divirtiéndonos y seguíamos risa y risa y cantando y tocando felices, decía “¡ah!” El muro no impidió la felicidad, está aquí, estamos aún, y todo eso... Como que nos pegó (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

Tanto fue el impacto emocional de este primer Fandango Fronterizo que un año después, entre varios soneros que habían asistido al evento, decidieron organizar un segundo encuentro. Sin embargo, como describe Zamudio Serrano (2014), en 2009 no fue posible realizar un fandango en el mismo sitio que el año anterior debido a las obras de construcción de un segundo muro que atravesaba el Parque de la Amistad. Entonces, para la segunda edición del Fandango Fronterizo, esta vez la comunidad sonera regional se reunió en el estacionamiento de la Plaza las Américas del lado estadounidense y del lado mexicano en la terraza de la Casa del Túnel, un centro cultural directamente pegado a la frontera. Aunque la experiencia parece haber sido un tanto confusa debido a que los dos grupos de soneros estaban separados por una distancia de 40 metros, lo que lo hizo difícil escucharse, el segundo Fandango Fronterizo estableció el precedente de un fandango jarocho anual que se realiza de forma simultánea desde ambos lados del muro fronterizo.

Hasta la fecha se han realizado 12 ediciones del Fandango Fronterizo y uno virtual por causa de la Pandemia del Covid-19. Como documenta Zamudio Serrano (2014), los cambios en la securitización de la frontera han implicado una mayor organización por parte de los soneros fronterizos, por lo que en diferentes años se ha formado una sociedad o comité para repartir las

labores esenciales para llevar a cabo el evento. Una de las encomiendas más importantes es la de obtener el permiso para permanecer en el Parque de la Amistad en el lado de Estados Unidos con un grupo grande de personas, pues desde la construcción de la segunda muralla en 2009 en esta sección de la frontera, la patrulla fronteriza estadounidense ha severamente limitado el acceso al parque binacional. Aún así, cada año la patrulla fronteriza ha limitado el tiempo de estancia permitido a los soneros que se juntan en esta especie de tierra de nadie del lado estadounidense entre los dos muros, así que se ha vuelto costumbre que los soneros de Estados Unidos crucen después para seguir el fandango en Playas de Tijuana al lado del Faro. Otra de las responsabilidades del comité organizativo ha sido la de definir un invitado o invitados que puedan dar una charla o taller de son jarocho como parte del evento. Algunos de estos han incluido César Castro, la familia Baxin, Patricio Hidalgo y Los Vega, entre otros de los líderes del Movimiento Jaranero. Finalmente, los fondos para llevar a cabo el evento y proveer comida fue iniciativa de los propios participantes en varias ediciones del evento, pero destaca el apoyo del Colegio de la Frontera Norte, que donó fondos para el Fandango Fronterizo cada año entre los años 2013-2016.

El Fandango Fronterizo ha crecido masivamente desde su primera edición, lo que ha implicado un esfuerzo proporcionado de difusión. Las últimas ediciones del Fandango Fronterizo han atraído soneros no solo de la región, sino de todo México, Los Estados Unidos, e inclusive de algunos países en Europa y América del Sur, pues se ha convertido en un emblema y una referencia para todo el Movimiento Jaranero. Así, en la misma fecha que la de Tijuana y San Diego (siempre en un fin de semana de mayo o junio) se han realizado varios Fandangos Hermanos en solidaridad desde una docena de otras latitudes, incluyendo San José del Cabo, Nueva York, Tenosique, Montreal, París, Tulum, San Andrés Tuxtla, Mérida y el Puerto de Veracruz. Por lo mismo, el Fandango Fronterizo ha sido el tema de notas periodísticas en medios como The New York Times, BBC y Reforma, así como de un breve documental de Smithsonian Folklife.

La atención mediática llegó a su colmo en el XI.º Fandango Fronterizo cuando, inspirados por el artículo de The New York Times (Patricia Leigh Brown, 2016), Arturo O’Farrill y The Afro-Latin Jazz Orchestra fueron invitados a grabar un disco como parte del

evento. El disco resultó ser el primero de un proyecto titulado *Fandango at the Wall* que consistía en tres elementos, y en octubre de 2018 el escritor y empresario Kabir Sehgal publicó un libro que ofrece una descripción básica del son jarocho tradicional, así como varios apuntes acerca de la frontera México-Estados Unidos, la inmigración y el cambio demográfico en aquel país (Sehgal, 2018). Finalmente, en 2020 se estrenó un documental del mismo nombre en HBO. Dirigida por Varda Bar-Kar, su lista de productores ejecutivos incluye varias figuras notables como Carlos Santana, Quincy Jones y Andrew Young ([fandangowall.com/film/](http://fandangowall.com/film/))<sup>16</sup>.

El documental ha sido bien recibido en Los Estados Unidos, donde apareció de manera prominente en la sección cultural o de artes de varios medios nacionales liberales, como NPR. Esta cobertura fue seguida por una serie de charlas dadas por la directora del documental junto Arturo O’Farrill, Jorge, y en algunas ocasiones una muestra musical. Del lado mexicano la difusión del documental parece haber sido más limitada, aunque tuvo estrenos importantes en el Foro Cultural del Sotavento Virtual y en el CEART en Tijuana. A escala local la opinión acerca del proyecto ha sido dividido: por un lado, muchos de los practicantes locales del son jarocho están orgullosos de la visibilidad que ha recibido un evento que es altamente significativo para ellos, mientras que otros han expresado que sintieron que la comunidad local de soneros no fue adecuadamente representada en el proyecto.

Sin duda, es inconcebible realizar una investigación sobre la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego sin tomar en cuenta el Fandango Fronterizo—el evento más emblemático del contexto local. Aquí es menester hacer dos aclaraciones: primero, tuve la oportunidad de presenciar el XII.º Fandango Fronterizo en 2019, pero desde entonces no se han realizado otras ediciones de forma presencial por la continuación de la Pandemia del Covid-19, por lo que este evento no formó parte del trabajo de campo de esta investigación. Segundo, de cierta forma la pandemia presentó una oportunidad para ver algunas realidades comunitarias que

---

<sup>16</sup> El documental combina varios elementos: en un inicio Jorge Castillo narra cómo se le ocurrió la idea del primer Fandango Fronterizo, mientras que Arturo O’Farrill y Kabir Sehgal describen cómo se enteraron de este evento anual y la forma en que les surgió la idea para el proyecto del disco y el documental. Una segunda parte de la película toma la forma de una *road movie* en la que Jorge, Arturo y Kabir viajan a Veracruz para conocer a varios de las figuras más reconocidas del Movimiento Jaranero, incluyendo a Andrés Vega Delfín y Martha Vega, Tacho Utrera y Wendy Cao Romero, Patricio Hidalgo, Fernando Guadarrama y Ramón Gutiérrez. Estas escenas están intercaladas con tomas del concierto que dieron estos músicos junto con el Afro-Latin Jazz Orchestra antes del Fandango Fronterizo y con otras de un concierto que dieron unos meses después en Nueva York, así como escenas del Fandango Fronterizo y los discursos de varios de los personajes del filme en torno a la migración.

normalmente son menos visibles en comparación con el Fandango Fronterizo, pues este evento representa solo una parte de las actividades que realizan los practicantes de son jarocho durante todo el año. En este sentido, los proyectos educativos y fandangos que realizan soneros de la región regularmente forman la base de la práctica local.

## *2.7. Talleres y espacios educativos de son jarocho en Tijuana y San Diego*

Antes del Movimiento Jaranero, Cruz Zuleta (2018) afirma que el son jarocho fue transmitido de una generación a otra en el mismo fandango y en espacios familiares mediante la imitación, prueba y error. En este sentido, el mismo espacio de la fiesta participativa también era el espacio de aprendizaje, por lo que el fandango se vuelve un espacio total que verdaderamente escenifica las relaciones y valores ideales de la comunidad. Sin embargo, convencidos de que la única manera de rescatar al fandango jarocho campesino de la extinción era enseñarlo a nuevas generaciones y a forasteros, en los años ochenta los integrantes de Mono Blanco y otras personas afiliadas con el Movimiento Jaranero decidieron emplear un nuevo recurso educativo: el taller. El taller básicamente consiste en un espacio de educación continua para practicantes de varias aptitudes en el que se simula un fandango, sin tanta presión social, con el fin de perfeccionar los diversos aspectos musicales, dancísticos y culturales necesarios para llevarlo a cabo. Los talleres de son jarocho que he podido presenciar han oscilado entre círculos bastante informales, en los que prevalece una ética en que generalmente los más experimentados ayudan a los nuevos mientras se sigue una secuencia breve de sones por común acuerdo, como si fuera un fragmento de un fandango, a una especie de clase grupal en la que una figura de maestro dicta las habilidades a ensayar antes de intentar combinarlas al final de la sesión, de nuevo, en una especie de simulacro de un fandango.

Han surgido diversos espacios educativos de son jarocho en Tijuana y San Diego a lo largo de veinte años, lo que ha sido fundamental para el crecimiento de la comunidad sonera en una región en la que esta práctica no es nativa. Algunos de los talleres han sido realmente constantes—admitiendo algunos cambios—durante estas dos décadas, mientras que otros han resultado ser más bien efímeros. Lo importante señalar aquí es que la comunidad sonera en la

región fronteriza ha pasado por varias épocas de cambio, pero en gran parte debe su existencia y constante renovación a estos espacios educativos.

En San Diego, el primer taller de son jarocho fue fundado por Eduardo García en 2002 junto con los otros maestros con quienes viajó a Veracruz en ese mismo año. Al inicio, este taller sirvió primariamente como un espacio de práctica y educación continua entre nuevos viajes a Veracruz, de los cuales Eduardo y sus colegas realizaron por lo menos dos al año durante varios años. Como destaca Zamudio Serrano (2014), este taller siempre ha sido gratuito y mantuvo su dinámica bastante horizontal cuando se empezaron a incorporar nuevas personas interesadas en aprender—justo como pasa en los fandangos, pues estos exhiben una estructura que permite la co-participación de soneros principiantes y los más experimentados (véase el Capítulo I). En este sentido, Eduardo me contó que su visión comunitaria está centrada en el objetivo de *estar juntos* en el fandango. Por eso, este taller, que actualmente se llama el Círculo de Jaranas, se concibe como un espacio en el que se puede practicar sin pena las diferentes actividades que en su conjunto hacen un fandango. La primera vez que yo asistí al círculo, Cynthia Hernández me regaló una copia de un panfleto con información básica sobre cómo participar en un fandango, incluyendo la estructura de la versada, versos para un par de sones y las pisadas de do, fa y sol en la jarana. Así, se prestaba atención especial a la versada, y cuando algún integrante se equivocaba al contestar un verso o no podía acordarse de alguna parte de la poesía que había empezado a cantar, se repetía el círculo armónico del son que se estaba practicando hasta que el integrante lograba cantar o contestar bien el verso. Normalmente estas sesiones duraban exactamente una hora, empezando y acabando puntualmente.

Inicialmente el taller se realizaba en la casa de Eduardo y luego en la casa de dos soneros, Kim Emerson y George Du Bois, todos los lunes. Desde entonces, el taller se ha reunido en diferentes lugares y días: en el Parque Balboa, cerca del centro de la ciudad, los viernes en Muévete Dance Studio en Lemon Grove, y a partir del 2019, el Círculo de Jaranas se ha reunido cada semana adentro o afuera de El Centro Cultural de la Raza, un centro cultural chicano ubicado dentro del Parque Balboa, dependiendo del clima. Desafortunadamente, la Pandemia del Covid-19 representó la primera interrupción que ha tenido el círculo desde su concepción, aunque recientemente se ha reactivado.

En 2009 Carolina Martínez y Jorge Castillo empezaron otro taller en San Diego. Con una dinámica similar al taller que fundó Eduardo, inicialmente se reunía todos los jueves en la casa de Jorge en Chula Vista. Un año después, Jorge vendió su casa y el taller se empezó a convocar en la casa de Chelo Manriquez en National City. Jorge recuerda que esas fueron de las mejores épocas del taller “de los jueves”; en diferentes momentos Laura Reboloso, Patricio Hidalgo y Andrés Flores pasaron a impartir clases magistrales a los integrantes. Sin embargo, en 2012—mismo año que Jorge Castillo decidió mudarse de San Diego a Tijuana—el taller se vio obligado a cambiar de local nuevamente y empezaron a reunirse en el Parque Balboa. Jorge cuenta que en ese momento el taller que había fundado Eduardo también se reunía en el parque en un día distinto: era un momento de auge del son jarocho en la ciudad, pues había dos grandes grupos. Sin embargo, después de varios meses en el Parque Balboa, llegó el invierno y un grupo de amigos que vivían juntos en una casa ofrecieron su espacio para el taller. Por motivo de una pitahaya que había en el patio, el grupo se puso el “Taller de la Pitahaya”, pues la pitahaya es una planta cactácea que también figura en algunos versos antiguos de sones jarochos. Los asistentes de esta edición del taller normalmente contaban con entre cinco y quince asistentes regulares hasta que los amigos que rentaban el espacio empezaron a mudarse a otras ciudades al concluir sus estudios. Finalmente, después de un descanso, Ernesto Orozco retomó este taller junto con el apoyo regular de Jorge en el Parque Balboa hasta el inicio de la Pandemia.

Un tercer taller en San Diego se estableció después de que Carmen Castro, una trabajadora social y jaranera y su esposo Jorge Chausse asistieron a un fandango en 2008 y conocieron a Jorge Castillo. Ambos se enamoraron del son jarocho y empezaron a asistir al taller de Jorge. Sin embargo, con el tiempo este se evolucionó en un tercer espacio educativo del son en San Diego, y hoy en día regularmente asisten las tres hermanas de Carmen y varios de sus amigos. Carmen me contó que una característica particular que ha tenido el espacio hasta el momento es que la mayoría de los que asisten son personas mayores con muchos ánimos de participar en el fandango. Después de un tiempo en pausa durante la pandemia, el taller se retomó y actualmente se reúne cada semana en la casa de Carmen y Jorge Chausse.

Del lado de Tijuana, uno de los talleres más longevos, fue el Taller Libre de Son Jarocho. Empezando en 2009, este taller fue impulsado durante muchos años, especialmente por Geovanni Zamudio, Isabel Sosa y Sandra Rocío (Zamudio Serrano, 2014, pp. 59-60). Así, se realizó entre diferentes espacios públicos en el centro de la ciudad, incluyendo el Parque Fundadores, el Pasaje Rodríguez y el Parque Teniente Guerrero.

Un proyecto educativo fundamental en la formación de muchos de los soneros que yo he conocido en mis tres años de estar viviendo en Tijuana fue iniciativa del veterinario, jaranero y laudero Horacia Barberena junto con otros soneros, incluyendo Carlos Ochoa, Marco López, Rodolfo Pinedo y Miguel Madrigal. Patrocinado por el Consejo Nacional por la Cultura y las Artes (CONACULTA), en 2015 estos soneros empezaron a enseñar a niñas, niños y adolescentes a tocar son jarocho en el Centro Comunitario El Castillo en la Colonia Altamira, muy cerca del Centro:

Entonces cuando se dio el proyecto nosotros empezamos a dar clases y a tocar puertas en las escuelas primarias, secundarias, preparatorias. Nos tocó ir al “CoBach”, nos tocó ir a la 43, a la secundaria 43, la nocturna. A la preparatoria municipal, a primarias, o sea... Fuimos a buscar alumnado que estuviera interesado en la música tradicional mexicana (M. López, comunicación personal, 10 de marzo de 2022).

El proyecto fue un éxito, y después de la primera generación de alumnos, siguieron otras. Los diferentes grupos de niños y adolescentes que formaron parte del proyecto, como Son Niños, Son del Castillo y Son del Norte, tuvieron la oportunidad de presentarse en varios de los centros culturales más importantes de la ciudad, incluyendo el CECUT. En las próximas generaciones, el proyecto fue ampliado para enseñar el son jarocho a migrantes en el Desayunador Salesiano del Padre Chava. Muchas de las personas jóvenes que actualmente se ven en los fandangos tocando, cantando y bailando con tanta destreza y pasión fueron los alumnos que se formaron en este proyecto.

Un tercer espacio educativo en Tijuana durante los últimos años ha sido los Martes de Son. Este espacio surgió en 2013 de la inquietud por parte de varios soneros en Tijuana por seguir juntándose a tocar más regularmente entre los fandangos, pues estos no siempre suceden de una forma periódica y casi nunca han tenido lugar con una frecuencia mayor a uno por mes.

La dinámica en este espacio es similar a los talleres de Geovanni, Eduardo y el de Jorge en San Diego en el sentido de que se concibe como un espacio de aprendizaje y diversión colectiva en la que los soneros experimentados siempre están dispuestos a ayudar a los nuevos, pero en que no existe una figura de maestro. Para practicar versos antes de cantarlos en un fandango, algunos de los asistentes llevan atriles en los que colocan el libro *Más de 100 versos para sones jarocho* de Juan Meléndez.

En 2013 se realizó un fandango en el muro en Playas de Tijuana para celebrar el Día de Muertos. Gabriela Muñoz, doctora en ciencias ambientales y profesora-investigadora del Colegio de la Frontera Norte, invitó a sus alumnos de la maestría al evento. “Llegaron bastantes,” recuerda Jorge Castillo. “Yo creo que llegaron como veinte [...] Entonces como que todos estaban preguntando, ‘bueno, ¿dónde podemos aprender?’” (J. Castillo, comunicación personal, 21 de abril de 2022). Animado por el entusiasmo de los estudiantes y del hecho de que un par de ellas eran de Veracruz y ya sabían tocar la jarana, Jorge decidió empezar un nuevo taller en la Casa de la Cultura de Playas de Tijuana que se reunía cada sábado. Sin embargo, por cuestiones de los horarios de la Casa de la Cultura, se decidió mover la reunión a los martes en otro espacio. Desde entonces, se creó un grupo de Facebook para que todos los integrantes del taller pudieran mantenerse al tanto de cambios en el lugar, horario, o de los eventos de son jarocho en Tijuana. Este grupo de Facebook, que sigue activo hasta la fecha, con los años ha llegado a incluir a la mayoría de los soneros que alguna vez vivieron en Tijuana.

Después de su salida de la casa de la cultura, se empezó a convocar los Martes de Son en diferentes espacios, incluyendo en la azotea de la casa de Jorge por un tiempo, aunque él me contó que no era un espacio ideal por la cuestión de accesibilidad en transporte público y debido a que no se podía zapatear sobre la tarima sin perturbar a sus vecinos en el piso de abajo en el edificio. Después de su llegada a Tijuana en 2015, mucha de la organización del taller también ha sido iniciativa de la bailarina y sonera Citlali Canales, quien junto con su esposo Jacob Hernández, quienes regularmente ofrecían el patio de su casa en Playas de Tijuana para el taller. Después de una pausa durante la pandemia, los Martes de Son reinició en enero del 2022. Actualmente se reúne cada semana en la Casa del Túnel y en este momento parece ser el taller más activo y grande de Tijuana.

## 2.8. *Fandangos en Tijuana y San Diego*

Los diversos talleres y espacios educativos descritos en el apartado anterior han jugado un papel crucial en el desarrollo de la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego, pues estas ciudades no solamente se ubican geográficamente lejos de Veracruz, sino que es importante destacar que la mayoría de los soneros de la región no son originarios de Veracruz y muchos no han tenido la oportunidad de viajar hasta la entidad. Aún así, el núcleo firme de esta práctica en la región fronteriza es la fiesta participativa del fandango. El Fandango Fronterizo es sin duda el más emblemático de estas fiestas, pero los fandangos que se realizan durante el resto del año en una amplia variedad de espacios son también importantes para la cohesión real de la comunidad (o comunidades) soneras de la región. En esencia, las estructuras musicales y muchos de los códigos que rigen la participación en un fandango en la frontera no presentan tantas diferencias a los fandangos jarocho que se llevan a cabo en otros escenarios urbanos. Sin embargo, el entorno urbano obliga un tipo de organización que, si bien sigue comunitario, difiere de cómo se lleva a cabo un fandango en un contexto rural:

Va a haber una organización y justo esa organización se debe a que hay que ajustar tiempo, hay que ajustar distancias, muchas cosas, que te digo, se entienden. Pero son diferentes y hacen diferente a la música y hacen diferente la atmósfera y el trato por esas situaciones. No quiero decir que estén mal, pero son diferentes. Para mí, llegar a un cotorreo, a un fandango donde hay una tarima de medio metro por medio metro y hay pizza y hay café y hay un pan y tú tienes que llevar cinco tamales... Es nuevo, ¿no? Es raro, ¿no? Pero para aquí así es, de cierta manera, y así funcionan las cosas, por cómo es la zona, por cómo es la situación (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

Otro aspecto que influye mucho en la planeación de los fandangos en la frontera es su desarrollo en el tiempo y el espacio. Los fandangos tienen una forma ritual que se diferencia y se opone a la vida cotidiana. En este sentido, suelen ser extensivos, pues el orden particular de sones en un lugar u otro funciona para dirigir un ciclo específico de estados emocionales entre los participantes. Por otra parte, los fandangos frecuentemente tienen lugar a la intemperie, pero en las ciudades tienen que adaptarse a varias normas. Esto sucede de una forma distinta en las dos ciudades, pues mientras que en Tijuana existen lugares tanto públicos como particulares en los

que un grupo de más de treinta soneros puede permanecer tocando sones hasta la madrugada sin ninguna queja por parte de los vecinos ni interrupciones por parte de las autoridades, lugares con estas características son más difíciles de encontrar en San Diego, por lo que muchas veces son de breve duración. Diferentes elementos estructurales de la ciudad influyen en cómo se llevan a cabo fandangos de ambos lados de la frontera, sin que signifique que impida su celebración en alguno de los dos.

La mayoría de estos fandangos surgen de una forma orgánica y regular de los grupos que asisten a los distintos talleres y espacios educativos. Esto es lógico, pues la mayoría de los talleres en San Diego y Tijuana sirven principalmente como ensayos de diferentes momentos del fandango. Los primeros fandangos en San Diego fueron los realizados por los maestros que viajaron a Veracruz en el verano de 2002. Durante dos décadas, Eduardo García ha organizado fandangos regularmente en conjunto con el taller de son jarocho que fundó. Durante el último año, el hecho de que el Círculo de Jaranas se ha realizado en el Centro Cultural de la Raza ha permitido una cercanía con este espacio, y así también se ha impulsado un fandanguito corto durante un evento mensual que se organiza en el Centro: el Tianguis de la Raza. En este, los soneros de San Diego suelen colocarse en forma de L o en un círculo entre los diferentes puestos de comida y artesanías, mirándose y escuchándose más entre sí que hacia el público. Aunque estos fandanguitos no están pensados como un concierto, su naturaleza pública en el marco de otro evento ha contribuido a la visibilidad de la comunidad sonera en San Diego y a que oyentes curiosos puedan acercarse y preguntar sobre cómo involucrarse.

El taller que Jorge Castillo y Carolina Martínez fundaron, en todas sus diferentes fases, también fue el impulsor de muchos fandangos en San Diego. En su mayoría, estos se dieron en las mismas casas o espacios en los que se realizaban los talleres, lo que también influyó de manera importante en cómo se llevaba a cabo la celebración, pues Jorge me contó que los mientras que en la Casa de la Pitahaya se podía amanecer en el fandango, en algunos de los espacios donde se convocaba el taller, los integrantes no se atrevían a realizar fandangos más allá de las 12 A.M. debido a la percepción de una menor tolerancia de ruido en zonas residenciales en Estados Unidos.

Por otro lado, el primer fandango en Tijuana en la casa de Carlos Rosario después del concierto de Los Utrera en 2005 fue seguido por muchos más en una amplia variedad de lugares, impulsados no solo a partir de los talleres, sino también por la iniciativa individual de diferentes soneros. Jorge recuerda que algunos de los primeros fandangos en Tijuana tuvieron una naturaleza binacional:

Ya ves la historia del Fandango Fronterizo: ¿Por qué se inició el Fandango Fronterizo? Es porque nunca nos podíamos juntar en un solo lugar, ¿no? O sea, había gente en Tijuana, había gente en San Diego, principalmente. Y los de San Diego sí veníamos a Tijuana a los fandangos. Y... pon tú, era un grupo como de ocho personas, nos cruzábamos. Y veníamos a los fandanguitos aquí a Tijuana en el centro [...] Todos ahí nos juntábamos y se ponía bien bonito, y teníamos ahí algo de convivir, comíamos, tocábamos... Era algo nuevo. El son iba empezando aquí (J. Castillo, comunicación personal, 27 de enero de 2022).

Hasta la fecha, varios soneros siguen cruzando la frontera para asistir a los eventos del otro lado. Sin embargo, debido a tensiones y desacuerdos personales entre algunos de los soneros de un lado y otro, en años recientes ha sido notorio una mayor separación entre los practicantes tijuanaenses y de San Diego, con algunas excepciones.

En general existen diversos motivos para los fandangos. En Tijuana y San Diego, la razón principal por su regularidad en este contexto es la realidad de que no existiría una comunidad de son jarocho en la frontera si no se realizaran fandangos, pues la fiesta participativa es lo que ha mantenido la vitalidad de la práctica. Por ejemplo, los fandangos que se organizaban durante un tiempo en la Torre Agua Caliente en el Parque Fundadores obedecían esta necesidad de regularidad (Zamudio Serrano, 2014) y en el mismo sentido, Jorge recuerda que durante los primeros años de su involucramiento en el son jarocho, Gabriel Romero organizaba periódicamente fandangos en su casa en Playas de Tijuana. Después de mudarse a Tijuana, Jorge también ocasionalmente convocaba fandangos en su casa. La sonera Cris Cruz recuerda con especial añoranza a los fandangos que organizaban Sandra Ruiz y Geovanni Zamudio en Otay.

Por otro lado, muchos de los fandangos que se han llevado a cabo en Tijuana y San Diego han tenido como su motivo algún evento extraordinario. Estos pueden incluir una fecha festiva, un cumpleaños, la visita de un amigo sonero de otro lugar, una boda, la despedida de alguien de la comunidad que se muda a otra ciudad o una expresión de solidaridad con alguna causa.

Durante los tres años en que he vivido en la región fronteriza, he presenciado múltiples fandangos de esta naturaleza. Destacan, por ejemplo, el fandango que se hizo en la casa familiar de Ricardo II Andrade para celebrar su cumpleaños, un joven jaranero que empezó como estudiante de Marco López, pero que ahora es un excelente músico por mérito propio, en la colonia Santa Rosa, así como el fandango que se llevó a cabo enfrente del muro en Playas de Tijuana con el motivo del Día de Muertos. El fandango de Día de Muertos, el cual también tuve la oportunidad de presenciar en la Casa del Túnel en 2019, se ha convertido en una tradición local en Tijuana.



Imágen 2.3. Fandango de Día de Muertos en el muro fronterizo, 2021. Captura: Madison Ree Koen.

Se han organizado otros fandangos similares en la casa de Marco López cerca del centro, en la de Ángel Perea y su hija Dary, por la zona este de Tijuana, en la de Jacob Hernández y

Citlali Canales en Playas de Tijuana, en el centro cultural la Casa Azul y en la Casa del Túnel. Una dinámica que varios soneros recuerdan con nostalgia fue la de ir a acampar cerca de Ensenada y, ya en el sitio, realizar un fandango.

Otra ocasión muy especial de esta naturaleza fue la boda de Citlali Canales y Jacob Hernández en 2015, pues los dos son soneros reconocidos en varias ciudades:

Esa famosa boda. En esa misma casa invitamos a un montón de gente de todos lados: de mi familia, de Veracruz, de Los Ángeles, de aquí [...] fue fandango, pero también mi hermano, que es músico norteño y otro amigo que toca el acordeón, los invitamos a venir. Y luego otro amigo que también toca música cubana. Entonces hacían como tandas de música sin parar hasta el otro día y duró días, de hecho, porque como vino mucha gente de visita, no vinieron por un día o dos, ¿no? Vinieron por una semana o diez días, pues así fue. Había mucha música. Me acuerdo que Ángel y Dary venían a la casa casi a diario durante esos días, como a ver qué había, ¿no? "A ver qué música hay hoy". Es como si hubiera sido otro Fandango Fronterizo, o algo así (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Los fandangos son sin duda las ocasiones más memorables y significativas para los practicantes de la región fronteriza, por lo que también requieren mayor planeación. Así, también se dan con frecuencia otros momentos en los que varios amigos soneros se juntan para tocar y convivir sin la presión de los preparativos que normalmente conlleva un fandango:

Pero no todo es fandango. Yo siento que muchas veces lo que hacemos aquí en Tijuana no es necesariamente un fandango, porque a lo que yo entiendo un fandango cumple con ciertas cosas, ¿no? Hay una planeación, o sea, no de que un horario, sino es un evento que se planea, se busca dónde se quede la gente, se busca ofrecer de comer, todo eso. Pero claro, ¿no? No vamos a esperar que en todo el mundo sean iguales, porque son contextos muy diferentes, ¿no? Aquí vivimos en una ciudad muy grande y a veces, pues, nadie se va a poner a hacer de comer porque todos estamos trabajando, x o y. Pero sí, pienso que hay fandangos que se pueden llevar de diferente manera, dando con intenciones muy específicas como simplemente por tocar y quitarse un rato el estrés (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Asimismo, estas reuniones más espontáneas no siempre siguen al pie de la letra los códigos del fandango o su secuencia, pues a veces en lugar de dar inicio a la música con el son del Siquisirí—una convención que se ha normalizado en los fandangos de la frontera—se empiezan con un son en tono menor si así desean los participantes, los cuales normalmente son reservados para el clímax del fandango. Aunque estas son finalmente ocasiones más informales, es evidente que sirven una función similar al del fandango, pues aunque los significados colectivos del fandango y de la práctica del son jarocho varían de lugar en lugar, es evidente que en la frontera

Tijuana-San Diego, como en Veracruz, La Ciudad de México, y en otros lugares donde se celebra, el jolgorio colectivo que se experimenta durante los fandangos es precisamente el motor que produce los lazos que hacen y sostienen la comunidad sonera.

## *2.9. Proyectos profesionales de los soneros de Tijuana y San Diego*

A lo largo de sus dos décadas de presencia en la frontera Tijuana-San Diego, el son jarocho también ha sido el motivo de diversos proyectos profesionales. En primer lugar, las dos ciudades han visto varios grupos de son jarocho conformados por los participantes regulares en los fandangos y talleres subirse a los escenarios más prestigiosos de la región con diversas propuestas musicales. Por otro lado, varios individuos se han dedicado a actividades que buscan atender las necesidades de soneros a un nivel local, como la laudería o la fabricación de cuerdas. Destacan tres aspectos acerca de estos proyectos en su conjunto: 1. Como señala Cynthia Hernández en su entrevista, “es muy difícil vivir de la música” (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). Esto no es una afirmación banal, pues a pesar de un aparente entusiasmo desbordado por parte de públicos en ambas ciudades, de acuerdo con Rocío Guadarrama (2019), los músicos en México viven altos índices de precariedad laboral, con la excepción de los que eligen unas cuantas trayectorias profesionales. Aunque la situación es mejor en Estados Unidos, el mercado para la música también obedece el mismo tipo de selección de trayectorias profesionales que se consideran valiosas o legítimas. En el caso del son jarocho, la mayoría de los soneros que se involucran de forma profesional en estos proyectos no derivan la mayor parte de sus ingresos de sus actividades, aunque una excepciones importantes incluyen a Jacob Hernández, Citlali Canales y Pedro Chávez, de Guadalupe Custom Strings

El primer grupo de son jarocho tradicional en Tijuana se llamaba Son Chimbicá y fue integrado por Carlos Rosario, Isabel Sosa, Geovanni Zamudio, Damariz Santos, Horacio Barberena, Sergio Manzano y Cristián Mariche, entre otros. Nacido del entusiasmo de haberse encontrado entre soneros después del concierto de Los Utrera en 2005, este grupo fue seguido por varios otros: Ecos de Cedro, Camino Verde, Cantuyo, Pájaro Brujo y Radio Guacamaya. Aunque la mayoría de estos proyectos buscaron apegarse a lo que cada uno entendía por son

jarocho tradicional, otros, como Pájaro Brujo, buscó integrar sones jarochos a un repertorio más amplio que incluía otras músicas del caribe.

Actualmente, varios grupos están activos en Tijuana. Aunque muchos de los que habían conformado los primeros grupos de son en Tijuana ya radican en otras ciudades, algunos han formado grupos nuevos. Un ejemplo de esto es Son de Tijuana, un grupo conformado por Carlos Rosario, Ángel y Dary Perea y Marco Nolazco. Otro grupo importante, Pájaro Pinto, fue formado por Marco López junto con varios de sus ex-alumnos, incluyendo a Ricardo II Andrade, Coral Andrade, Omar Alvarado y Lucía Aguilar. De forma similar, Son Niños, un grupo formado por Horacio Barberena también sigue activo. Son del Castillo, originalmente parte del proyecto educativo de Rodolfo Pinedo y Marco López en el que se enseñaba el son jarocho a estudiantes de secundaria, luego de que varias generaciones se graduaron del proyecto, ahora es un grupo de son jarocho conformado por Rodolfo y algunos soneros que aprendieron sus primeros rasgueos con él, incluyendo a Leticia Córdova y Garab Cabrera. Durante la pandemia, surgió brevemente un grupo llamado Tequio, conformado por Jorge Castillo, Citlali Mariel, Pedro Chávez, el clarinetista Emiliano López Guadarrama y el autor.

Quiquiriquí Coyotas nació después de un viaje entre amigas jaraneras a Tlacotalpan, Veracruz luego de que notaron que los versos tradicionales de los sones evidenciaban un vínculo fuerte entre la música y su entorno natural y social, lo que ellas decidieron replicar en su forma de tocar son jarocho:

Ahí fue donde muchas palabras que hay en los versos, ¡boom! cayeron, así como, ¡ah! esto es un juil, esto es un aril. ¿No? Así como, ¡al fin lo comprende mi corazón! Sí, fue como muy revelador, ¿no? ya estar en Veracruz y estar, ahora sí, dentro de, pues, la mera mata. Fue como, ¡órale! Ya sé porque aquí hablan de eso, porque aquí están esas cosas y ya nosotras, pues sí, nos surgía un interés de... Como éramos puras mujeres, sí fue como, ¡ah! Empezó a surgir esta necesidad de hablar de temas que nos importaban a nosotras, ¿no? y hablar del contexto y del medio ambiente de aquí. Y así fue como empezamos a explorar diferentes cuestiones (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

Concebida como una colectiva entre varias jaraneras tanto de San Diego como de Tijuana, el grupo se ha centrado en la colaboración entre tres soneras: Cris Cruz y Sandra Rocío del lado de Tijuana y Cris Juárez del lado de San Diego, con la participación regular de otras soneras de

ambas ciudades. Quiquiriquí Coyotas ha participado en diversos eventos, marchas, festivales y conferencias, como Border X en San Diego y en el Manifiesto de las Madres en Suecia—una obra de Nasim Aghili que trata sobre la separación de familias por fronteras políticas.

Del lado de San Diego, existen varios grupos de música que regularmente incorporan música veracruzana a su repertorio sin ser exclusivamente grupos de son jarocho. Entre estos, destacan Contrastes, un grupo conformado por Cynthia Hernández, Daniel Schoenberg y Eduardo García que toca principalmente música de varios países de América del Sur. Por otro lado, Veracruz Blues con Eduardo Parra toca una amplia variedad de música latina, incluyendo algunos sonos jarochos. El grupo más reconocido de son tradicional en San Diego es, sin duda, Son de San Diego. Nacido del Círculo de Jaranas que fundó Eduardo García, este grupo ha tocado en diversos eventos y festivales:

Con Son de San Diego, tocamos en el Centro de la Raza cuando tienen algunos eventos y eventos a los que nos invitan: comunitarios, mayormente, que haya alguna feria, alguna presentación, alguna apertura de fotografías o algo así que tiene que ver con México, nos invitan. (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).



Imágen 2.4. Son de San Diego en el evento del Día de Todos los Santos de la organización comunitaria Casa Familiar en San Ysidro, CA, 2021. Captura: Madison Ree Koen.

Durante sus años de existencia, este grupo ha visto a muchos miembros entrar y salir, pues está compuesta, sobre todo, por los mismos integrantes del círculo:

Aquí con los de Son de San Diego es igual, ¿no? Ves alumnos que tocan, que tienen aptitudes y que sí se interesan y que ellos mismos te preguntan, “Oye, cuando toquen avísenme, o si tienen algún ensayo, pues avísenme y pues yo quiero pertenecer” (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Por otro lado, actualmente se encuentran en Tijuana dos lauderos que fabrican instrumentos jarochos: Esteban de Jesús y Horacio Barberena. Varios de los soneros de la región tocan instrumentos que han salido de sus talleres. Además, Marco López empezó a incursionar en la carpintería después del inicio de la pandemia y ya ha producido algunos instrumentos para soneros en Tijuana, especialmente tarimas y cajón peruano.

Por último, la ubicación de la segunda fábrica de Guadalupe Custom Strings en Tijuana ha sido clave. Esta empresa fue fundada por Francisco González, miembro fundador de Los Lobos, en la zona este de Los Ángeles para atender un mercado regional que carecía de opciones para la compra de cuerdas para instrumentos mexicanos tradicionales, incluyendo de son jarocho. Jacob Hernández, marimbolista del grupo Pa'sumecha e invitado frecuente en los discos de Los Cojolites, ya llevaba tiempo trabajando con Francisco González cuando se casó con Citlali Canales. En 2015, los dos se mudaron a Tijuana para abrir un segundo taller en México, lo que ha sido bastante estratégico para los soneros del lado mexicano. Paradójicamente, los soneros de San Diego que compran de la empresa suelen encargar por línea de la tienda en Estados Unidos a pesar de la cercanía con el taller de Tijuana; en este respecto también la realidad de la frontera política impone un obstáculo para el flujo oportuno de productos artesanales.

Los diversos proyectos profesionales de los soneros de la frontera Tijuana-San Diego reflejan la considerable demanda que existe para el son jarocho tradicional en la región, tanto por parte de públicos en ambas ciudades como entre los mismos soneros fronterizos. Notoriamente, el contacto entre instituciones gubernamentales e intereses privados y los soneros de las dos ciudades se ha dado con los grupos de son jarocho—una formación reconocible para estos actores—y no con sus expresiones más comunitarias. Es decir, al contrario del significado atribuido a los fandangos jarochos urbanos por algunos escritores (García Méndez, 2014; Cruz Zuleta, 2016), en Tijuana y San Diego, estas reuniones no han sido albergadas por diferentes instituciones en el marco de festivales comerciales, pues siguen siendo la iniciativa de los propios participantes. Asimismo, estos lazos particulares con instituciones o intereses privados ha sido el tema de conflictos entre grupos de soneros, lo que también en algunos casos se ha reflejado en otros espacios comunitarios. A su vez, es innegable que estos proyectos han contribuido enormemente a la visibilidad (y audibilidad) de esta música en Tijuana y San Diego, y asimismo es también una forma en que los soneros regionales pueden exhibir su trabajo con orgullo, explorar nuevas ideas musicales y compartir esta música—tan significativa en las vidas de cada uno—con públicos que todavía no la conocen. En algunos casos, como es el de Quiquiriquí Coyotas, presentarse como grupo en un escenario también representa la oportunidad de vincular su forma particular de interpretar esta música y los mensajes que quieren transmitir con aliados políticos y comunitarios y ser escuchadas.

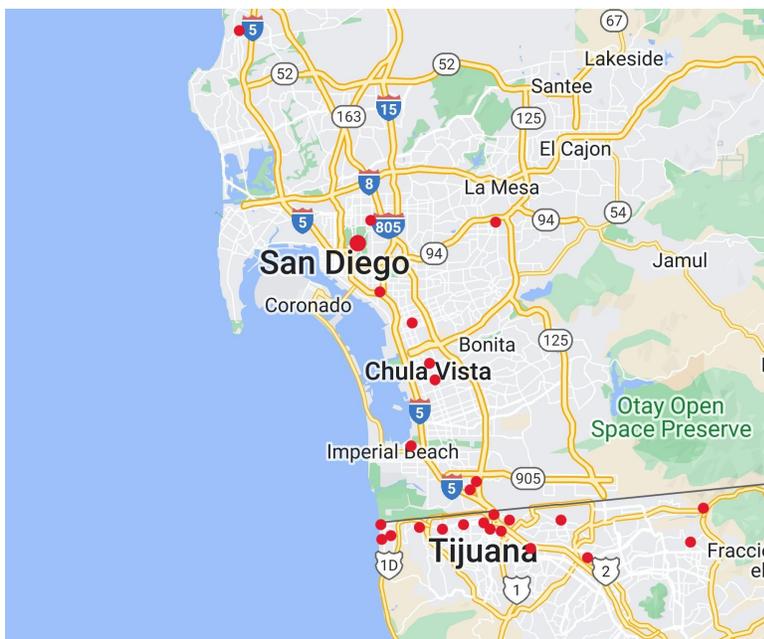


Imagen 2.5. Mapa de algunos de los eventos de son jarocho en la frontera. Google Maps.

### *2.10. Organología del son fronterizo*

Igual que en muchos contextos urbanos en donde el son jarocho es una importación relativamente reciente, en Tijuana y San Diego se da una mezcla tremenda de instrumentos que en general no se basa en la instrumentación típica de alguna región del Sotavento, sino de todo el universo musical del son. Sin embargo, este contexto está marcado por ciertas tendencias que se han dado gracias al contacto con lauderos específicos, tanto en Veracruz como en Baja California.

#### *Jaranas*

La jarana es el instrumento fundamental del son jarocho, al grado que a los practicantes del son jarocho se les dicen jaraneros. En los fandangos, la gran mayoría de participantes tocan diferentes tamaños de jaranas. Como afirma Antonio García de León (2002, pp. 117-118), la jarana es una derivación local de la guitarra española en su periodo de transición entre el

renacimiento y el barroco, cuando se le agregó un quinto orden de cuerdas. Se diferencia de la guitarra por su sonido más percutivo, pero guarda otras similitudes, como su forma general, manera de ejecutarse y el uso de varios órdenes de cuerdas. Los órdenes son cuerdas dobles que en la jarana están afinadas en unísono o con una octava entre las dos, creando una textura más densa a la hora de tocar. El cuerpo de estos instrumentos tradicionalmente se elaboran con una sola pieza de cedro, pero en la frontera, algunos jaraneros tienen instrumentos que fueron fabricados con otras maderas. Existen jaranas de muchos diferentes tamaños, pero en la frontera norte, generalmente obedecen las medidas y nombres estandarizados por el Movimiento Jaranero. Así, en Tijuana y San Diego se hallan jaranas primeras, segundas y terceras, de un rango más agudo a más grave en ese orden, así como un par de mosquitos—jaranas más pequeñas y agudas que la jarana primera. Del lado de Tijuana, se observa una preponderancia de jaranas segundas y terceras y pocas primeras, lo que resulta en un sonido de ensamble que enfatiza más los registros graves. Por otro lado, en San Diego, esta dinámica parece ser más equilibrada.

La jarana tiene muchas formas de afinarse, pero la afinación que se ha vuelto casi universal, no solamente en la frontera, sino en la mayoría de los lugares donde se toca son jarocho tradicional, se llama *por cuatro*: SOL DO MI LA SOL

La jarana es un instrumento de cuerda pulsada y que normalmente se ejecuta mediante rasgueos utilizando diversos mánicos. Daniel Sheehy (1974) documentó 75 mánicos típicos empleados en la jarana para diferentes sonos. En general, la selección de estos depende principalmente del son que se está tocando, pero su uso variado es un elemento clave en generar interés rítmico y en términos de sonoridad y articulación. Sin embargo, en el contexto de la investigación, en general se notó un uso más limitado de mánicos dentro de un mismo son: muchos practicantes se limitan a uno o dos por son. En Tijuana y San Diego, algunos soneros tocan instrumentos que fueron fabricados por laudereros locales, como Esteban de Jesús, mientras que otros mantienen contacto con laudereros específicos, como los hermanos Kojima en Otatitlán, Veracruz. Algunas de las jaranas locales tienen la peculiaridad de que no son fabricadas de acuerdo con algún estándar de medida, resultando en jaranas primeras y media, por ejemplo.

## *Guitarras de son*

La guitarra de son es el instrumento melódico principal en muchas regiones del Sotavento y también sirve esta función en Tijuana y San Diego. Aunque su parecido con la jarana es obvio, existen diferencias importantes: igual que la jarana, la guitarra de son es un instrumento de cuerda pulsada, pero su ejecución es punteado, tradicionalmente con una espiga elaborada de una pieza de cuerno de toro. De acuerdo con García de León (2001, p. 118), la guitarra de son es una variante local de la vihuela y la bandola del siglo XVI. Muchas guitarras de son utilizan cuatro cuerdas sencillas, aunque algunos ejecutantes han popularizado guitarras con una quinta cuerda más aguda. La guitarra de son no es un solo instrumento, sino el nombre de toda una familia con tamaños y funciones diferentes dentro de la agrupación musical. En Tijuana y San Diego, la guitarra de son más común corresponde al requinto jarocho, de acuerdo a la clasificación de Francisco García y Ramón Gutierrez (2002). Este tiene cuatro cuerdas sencillas y se suele afinar *por cuatro*: DO<sup>4</sup> RE<sup>4</sup> SOL<sup>4</sup> DO<sup>5</sup>

Sin embargo, algunos guitarreros en ambas ciudades ejecutan otros tipos de guitarras. Por ejemplo, Pedro Chávez y Jorge Castillo a veces usan una media guitarra (una guitarra un poco más grande con un registro más grave), mientras que Pedro, Marco López y Ricardo Andrade a veces tocan un punteador—una guitarra con cuatro órdenes de cuerdas dobles. Marco toca una guitarra de son que tiene cinco cuerdas en lugar de cuatro, y para distinguir entre estas, muchos soneros llaman requinto al instrumento de cinco cuerdas

Por otro lado, varios soneros también tocan la leona o vozarrona, una guitarra grande, de cuerdas sencillas y un rango grave. Este instrumento se ejecuta de la misma forma que los otros miembros de la familia de guitarras, pero sirve una función distinta en el ensamble. En la frontera, como en otras partes, la leona principalmente sirve la función de un bajo, o bien se ejecuta con un estilo propio en contrapunto con los instrumentos melódicos más agudos. El uso de la leona o vozarrona no era común en todas las regiones donde antiguamente se escuchaba el son jarocho, pero se ha vuelto cada vez más popular en diversos contextos, tanto en Veracruz como en diferentes ciudades de México y Estados Unidos.

### *Arpa*

El arpa es posiblemente el instrumento más asociado con el son jarocho en el imaginario popular. Esto se debe, sobre todo, a la popularidad de arpistas como Andrés Huesca y Mario Barradas. Sin embargo, su presencia es más limitada en el son tradicional, aunque la presencia de arpistas como Adriana Cao Romero, Andrés Alfonso y Octavio Vega en grabaciones fundamentales del Movimiento Jaranero evidencian su lugar privilegiado perdurable dentro del son. En Tijuana, este es el instrumento principal de Nydia Algazzali. Su ejecución requiere de gran coordinación entre las dos manos, pues implica tocar una línea melódica y un acompañamiento al mismo tiempo.

### *Contrabajo*

El uso del contrabajo en el son jarocho fue popularizado en un primer momento por don Fallo Figueroa del Grupo Siquisirí. No ha tenido una presencia tan fuerte como la de la leona, pero ha sido bienvenido en diferentes agrupaciones y en los fandangos de diferentes lugares. El contrabajo es el instrumento principal de Cynthia Hernández en San Diego, quien emplea tanto el pizzicato como el arco en algunos sones.

### *El violín y la viola*

Parece que el violín fue un instrumento popular en el son jarocho antiguo. Sin embargo, ha caído en desuso en gran parte del Sotavento, quizá en parte debido al contraste en timbre entre el resto de la agrupación jarocho—en su mayoría instrumentos de cuerda cuya ejecución produce un sonido percusivo—y el violín, un instrumento de cuerda frotada. Una notable excepción es el violín rústico de los Tuxtlas, que en años recientes ha visto una especie de renacimiento a escala local y ha empezado a hacerse sonar en los fandangos urbanos. No obstante, el violín moderno también ha tenido una presencia ocasional en las grabaciones de son jarocho, aunque su papel en la agrupación varía ampliamente entre grupos. En este sentido, investigar el son jarocho de la frontera mediante la participación en el fandango y en el escenario como violinista ha representado una oportunidad interesante para explorar diferentes papeles musicales en diversas

agrupaciones. En general, he tratado de adaptar la forma de pensar en el desarrollo de figuras melódicas del requinto al violín. Por otro lado, utilizo algunas técnicas típicas del violín huasteco, pues esto posibilita la articulación de un lenguaje musical desarrollado específicamente con este instrumento en mente.

Por otro lado, en San Diego, Arnie Schoenberg toca la viola en ciertos sonos en los que su rango más grave y timbre representan un aporte interesante a la textura del sonido.

### *El marimbol*

El marimbol es un instrumento que utiliza una caja de resonancia para proyectar la vibración de una serie de flejes metálicos. Este instrumento tiene sus orígenes en África, donde se encuentran instrumentos similares de diversos tamaños, como la mbira, la cual tiene un papel central en muchas músicas a lo largo del sur y centro del continente. Inicialmente introducido y adaptado en América y especialmente en el Caribe por esclavos africanos, el marimbol llegó a Veracruz a finales de la década de 1920 (Rebolledo, 2005). Ha tenido bastante éxito en agrupaciones contemporáneas de son jarocho y se ve cada vez más en los fandangos. Dependiendo del tamaño, una ejecutante puede sentarse sobre la caja del instrumento para tocar los flejes, colocarlo en un atril para tocar a pie, o en casos de un instrumento más pequeño, ponerlo en el regazo. Comprende nueve flejes afinables y suele servir la función de un bajo con un timbre percutivo y resonante. En Tijuana, Citlali Canales y Jacob Hernández tocan este instrumento.

### *La tarima*

La tarima es el instrumento de percusión más importante en el son jarocho. Jessica Gottfried (2005) propone clasificar esta plataforma de madera como un tipo de percusión llamado pateador. Aunque la tarima a primera vista podría parecerse a un escenario, y aunque algunos sonos implican ciertos tipos de movimientos y una interacción particular entre bailarines, la tarima es principalmente un instrumento de percusión comunitario, es decir, dependiendo del son, varias personas suben a tocar este instrumento al mismo tiempo. Así, la tarima es el núcleo de la fiesta, y frecuentemente se escucha repetirse la frase “la tarima es un altar”. En Tijuana y

San Diego, las tarimas muchas veces están pensadas para poder ser portables. De esta forma, la mayoría son de dimensiones adecuadas para poder ser transportadas en la cajuela de un auto y, al llegar al sitio donde se realizará el fandango, se pegan dos tarimas para crear una tarima lo suficientemente grande para permitir el zapateo de cuatro personas de forma simultánea. Marco López ha construido algunas tarimas plegables de tamaño completo y también reducido, que pueden servir para ensayar o como un instrumento de un solista en el escenario. La ejecución de la tarima en el son jarocho involucra una técnica en la que se destaca la destreza y precisión rítmica de los pies, así como la capacidad para improvisar.

### *La quijada*

Un instrumento de percusión que ha llegado a ser una especie de ícono para el son tradicional a nivel nacional es la quijada. Sin embargo, este instrumento no siempre formó parte de la agrupación musical en todas las regiones jarochoas. Se trata de una quijada de burro o caballo que ha sido curada de modo que los dientes se sueltan lo suficiente para vibrar cuando el ejecutante golpea el hueso maxilar. La quijada se ejecuta frotando los dientes con una vara hecha de una madera dura, de hueso o de metal. En Tijuana y San Diego, es común escuchar este instrumento ejecutarse en los fandangos. Un sonero especialmente entusiasta de la quijada es Carlos Hernández, quien amarra su quijada pintada con frases típicas del fandango y los nombres de sones a su espalda para tocar su jarana en la fiesta hasta el momento en que no aguanta más, cuando la jarana reemplaza la quijada en su espalda y empieza a golpear esta última con gusto.

### *El pandero*

El pandero tlacotalpeño tiene una forma octagonal y se ejecuta con golpes y creando fricción entre su parche y los dedos para hacer vibrar los platillos del instrumento. Esta percusión tiene varios ejecutantes en San Diego y Tijuana, aunque su presencia no es tan común en el fandango como la quijada. Arnie Schoenberg, de Son de San Diego, toca este instrumento con gran habilidad y ha escrito un artículo acerca de su ejecución e incorporación en la samba brasileña.

### *El güiro*

Aunque el güiro no es un instrumento tradicional para el son jarocho, su uso en el género es cada vez más común y no ha sido el motivo de tanta polémica como la incorporación de otras percusiones no tradicionales, como el cajón peruano. Este instrumento aprovecha la forma natural de ciertos guajes, los cuales se cortan de un lado para vaciar las semillas. Luego, se corta una serie de ranuras someras a lo largo del cuerpo del guaje. Se ejecuta raspando estas con un peine con dientes de metal. Dependiendo de la forma del guaje, en situaciones en que se requiere de un sonido menos intenso, el ejecutante puede insertar una pequeña toalla o tela en el cuerpo del guaje para apagar el sonido. Citlali Canales frecuentemente toca este instrumento en los fandangos de Tijuana.

### *Cajón peruano*

El cajón peruano es un instrumento de percusión que fue creado como una solución práctica por esclavos africanos durante la Colonia en Perú, donde les había sido prohibido la ejecución de cualquier tipo de tambor. Así, junto con la quijada de burro, el cajón es una percusión fundamental en géneros afroperuanos, como el festejo y la música criolla. Sin embargo, se popularizó su uso en otros géneros como el flamenco durante el siglo XX y en el son jarocho más recientemente. El cajón está hecho con placas de madera y normalmente tiene objetos metálicos dentro que vibran cuando se golpea con diferentes partes de la palma o los dedos para tocar. En Tijuana y San Diego, este instrumento tiene mayor presencia en el escenario que en el fandango.

### *2.11. Caracterización de los soneros habitantes de Tijuana y San Diego desde 2020-2022*

La práctica del son jarocho en la región fronteriza ha pasado por varias épocas muy diferentes desde sus inicios en 2002 del lado de San Diego y en 2005 en Tijuana. Por un lado, el factor más grande de cambio ha sido la impermanencia de los mismos practicantes durante las últimas dos décadas:

Muchos de los que estaban cuando iniciamos, pues ya no están ahí. Muchos se han ido a otras ciudades. Y bueno, de vez en cuando nos conectamos a través de redes y tenemos recuerdos bonitos de cuando tocamos o de cuando hicimos tal o cual cosa, ¿no? Entonces eso de comunidad es muy difícil... (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Por otro lado, en las mismas estructuras de la práctica, cuyos elementos son enseñados de una manera abierta, grata y digerible en los talleres para luego ser puestos en acción de una forma ritual en el fandango, se contienen las claves de su continuidad y constante renovación, así como la posibilidad de compartir algunos significados acerca del son jarocho entre practicantes muy diversas.

Esta diversidad se puede observar en varios niveles. Los datos básicos que aquí se ofrecen se basan solamente en lo que pude observar durante el periodo de trabajo de campo oficial para esta investigación, desde 2020 hasta 2022. De acuerdo con los entrevistados, el número de practicantes regulares de son jarocho en Tijuana que alcancé a conocer durante ese tiempo parece coincidir con el número de practicantes que hubo antes de la Pandemia. Sin embargo, esto no fue así en el caso de San Diego, pues las actividades de son permanecieron en pausa durante un tiempo más prolongado en el lado estadounidense de la frontera, y cuando por fin se reactivaron durante unos meses, no todos los miembros de la comunidad decidieron reintegrarse inmediatamente.

En Tijuana durante este periodo determiné que había aproximadamente sesenta soneros activos. De estos, precisamente la mitad son mujeres y la otra mitad son hombres. Tienen ocupaciones muy diversas; aquí se ejemplifican algunas: estudiante, bombero, cocinero, asistente administrativo, mesera, artista plástica, abogada, bibliotecario jubilado, fabricante de cuerdas para instrumentos de son jarocho, mecánico, veterinario, músico profesional, profesor. Viven en muchos diferentes puntos de la ciudad. Varían entre los 18 años hasta los 65 años de edad.

En San Diego no fue posible conocer a toda la comunidad sonera debido a la Pandemia. No obstante, de acuerdo con los miembros entrevistados, es probable que antes de la pandemia el número de participantes regulares en los eventos de son jarocho haya sido similar al de la comunidad tijuanense. De los soneros y soneras que conocí, había más mujeres que hombres que estaban activas en los eventos de son, aunque normalmente la comunidad parece mantener una

representación aproximadamente igual de género. Sus ocupaciones también son muy diversas: maestra de danza, terapeuta, maestros de escuela pública, profesores, organizador cultural, arqueólogos, músico profesional, trabajadora social. Los soneros de San Diego varían entre los 30 y los 80 años de edad.

Sobre todo, estos datos, aunque muy básicos, exhiben la heterogeneidad de estas comunidades de practicantes de son jarocho, así como la capacidad que tiene esta práctica de ser una fuerza activa y significativa en las vidas de personas muy diferentes entre sí en esta frontera.

### CAPÍTULO III: TRAYECTORIAS DE SON Y FRONTERAS.

En este capítulo se presentan las trayectorias de siete soneros de Tijuana y San Diego, los resultados de las entrevistas semi-estructuradas a profundidad. En general, las y los entrevistados estructuraron sus historias en torno a su contacto con la música y con el son jarocho. En un primer momento, se ofrece una caracterización de todos los informantes, en la que se podrá observar diferentes factores de similitud entre los diez soneros entrevistados. En un segundo tiempo, se presentan las trayectorias de siete de los informantes que fueron seleccionadas con base en su heterogeneidad. Así, la intención es dar voz a algunas de las diferentes experiencias de personas que actualmente tocan son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego. En todo momento, se ha esforzado por permitir a los propios soneros contar sus historias en sus propias palabras con una intervención mínima por parte del autor. En algunas historias se cortaron fragmentos para procurar la fluidez de la narrativa, así como por la extensión del documento. Estas trayectorias son claves para comprender los significados colectivos de la práctica del son jarocho en la frontera, pues en un primer momento establecen la heterogeneidad de los practicantes en cuanto a sus experiencias y su contacto con la música, lo que da sustento al análisis que se realiza en el siguiente capítulo a partir del planteamiento de que la práctica musical es el núcleo de la significación colectiva de los sujetos.

#### *3.1. Caracterización de los informantes:*

<b>Nombre</b>	<b>Género</b>	<b>Edad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>	<b>Ciudad de residencia</b>	<b>Ocupación</b>	<b>Instrumentos</b>
Leticia	M	55	Villahermosa, Tabasco	Tijuana	Trabajo de la casa	Jarana, bailarina
Citlali	M	26	Mazatlán, Sinaloa	Tijuana	Administradora de Guadalupe Custom Strings	Bailarina, güiro, jarana, marimbol
Jorge	H	63	Ciudad Juárez,	Tijuana	Bibliotecario	Jarana,

			Chihuahua/El Paso, Texas		jubilado	requinto, leona, percusiones, bailarín
Cris	M	32	Tijuana, Baja California	Tijuana	Artista, estudiante	Jarana, percusiones, bailarina
Pedro	H	21	Cosamaloapan, Veracruz	Tijuana	Cuerdero	Requinto, leona, jarana, percusiones
Marco	H	27	Arcelia, Guerrero	Tijuana	Carpintero, músico, estudiante	Jarana, percusiones, requinto, leona, arpa, bailarín
Samantha	M	30	Tijuana, Baja California	San Diego	Terapeuta	Jarana, bailarina
Cynthia	M	55	Ciudad de México, DF	San Diego	Arqueóloga, música	Contrabajo, jarana
Eduardo	H	64	Ciudad Juárez, Chihuahua/El Paso, Texas	San Diego	Profesor de música	Jarana, requinto, leona, percusiones
Carmen	M	60	Tijuana, Baja California	San Diego	Trabajadora social	Jarana, bailarina

Figura 3.1. Caracterización de los informantes.

### 3.1.1. Contacto con el folclor durante la infancia

Un elemento común a la mayoría de las trayectorias es el contacto con el ballet folclórico durante la infancia, especialmente en la escuela y como parte de la oferta cultural más inmediata. Esto se debe, en un primer momento, a que, aunque cuatro de las diez soneras y soneros entrevistados actualmente viven en Estados Unidos, todos crecieron en México, con la excepción parcial de Samantha, quien se mudó a vivir a San Diego a los diez años de edad. Aparentemente, el

acercamiento con la música folclórica y el son jarocho como parte de ella fue definitiva para Carmen y Leticia, quienes inicialmente aceptaron esta manifestación como una representación cultural auténtica, cuya importancia para ellas solo fue suplantada años después al descubrir el son jarocho tradicional y la posibilidad de participar en ella. Aunque no fue tan clave para la formación de un gusto en el caso de Samantha, ella afirma que le facilitó tener su acercamiento inicial con el son jarocho tradicional a través del baile. Si bien Eduardo y Jorge también escucharon el son jarocho por primera vez a través del ballet folclórico que formó parte del programa escolar, ellos esencialmente rechazaron esta representación como inauténtica. El ballet folclórico también fue clave para la formación musical durante la infancia de Marco y Citlali y subsecuente involucramiento con el son jarocho. Sin embargo, esto se dio en un primer momento no por medio de programas escolares, sino gracias a que ciertos miembros en su familia se dedicaban al baile folclórico.

Otro elemento común entre tres de las historias es el gusto por la música sudamericana, pues Eduardo, Jorge y Cynthia escucharon música argentina, chilena, boliviana y de otros países del sur de América como adultos jóvenes o durante su adolescencia. Parece haber una coincidencia entre algunos valores ideológicos y estéticos que ellos reconocen entre el son jarocho y estas músicas.

### *3.1.2. Contacto con la música durante la infancia*

La mayoría de los informantes tuvieron un acercamiento con la música durante la infancia. Sin embargo, se dio de manera muy diferente con cada uno. Un factor en común entre los soneros que parece coincidir con similitudes en sus trayectorias en este aspecto es la edad. Por ejemplo, tanto Jorge como Eduardo, de cercana edad y de Ciudad Juárez, aprendieron guitarra de un familiar un poco más grande que ellos. La guitarra también aparece en las historias de Carmen y Leticia como el primer instrumento que anhelaban aprender pero que no tuvieron la oportunidad. Por otro lado, varios de los soneros más jóvenes tuvieron su primer contacto con la práctica musical a través de un programa, institución o escuela que ofrecía una promoción cultural específica, incluyendo Marco, Pedro y Samantha. En el caso de Cynthia y Citlali, este acercamiento se dio en un primer momento gracias a familiares que se desempeñaban como

artistas o que consideraban que una educación musical era una parte indispensable de la niñez. De cierta forma, también fue el caso de Cris, quien cuenta que sus papás tenían una colección grande de música, lo que le permitió familiarizarse con diversos mundos de sonido.

### *3.1.3. Formación artística*

Tanto Eduardo como Jorge estudiaron guitarra clásica, cursando la licenciatura en música en la University of Texas in El Paso. Eduardo, además, estudió la maestría en música en San Diego y empezó estudios de doctorado en The University of California in Los Angeles. Por otro lado, Marco actualmente cursa la licenciatura en formación artística en Tijuana. En el caso de Cynthia, su carrera en la Escuela Nacional de Antropología e Historia le dio la oportunidad de participar en el grupo de Prácticas Instrumentales. En Arcelia, Guerrero en la región de Tierra Caliente, Marco tuvo la oportunidad de aprender varios instrumentos tradicionales, así como canto y baile, en el centro cultural El Tecolote. Samantha cuenta que brevemente tomó clases de violín en la escuela pública, así como de piano. Pedro tomó sus primeras clases de son jarocho en la secundaria como una clase electiva en la secundaria en Cosamaloapan, Veracruz—aparentemente una coincidencia fortuita, pues recuerda que su escuela era la única en ese tiempo que ofrecía clases de son.

### *3.1.4. Inicios en el son jarocho*

Con la excepción de Pedro, todos los informantes tuvieron lo que Kauffman Shelemay (2011) denomina una experiencia de conversión, pues en cada caso su primer contacto con esta música fue tan poderosa que decidieron participar y hacer de su práctica una parte importante de sus vidas. En el caso de Pedro, lo que empezó casi como una obligación pronto fue reconocido como una oportunidad y una forma de resignificar su vida cotidiana. La gran mayoría de los informantes tuvieron su primer contacto con el son jarocho como adultos, y de estos, cuatro habían tenido poca experiencia previa con la ejecución de un instrumento.

### *3.1.5. El aparato musical: experiencias especiales con un instrumento*

En varios casos, enamorarse con algún instrumento ha sido un factor clave en la significación de la práctica del son jarocho para los soneros entrevistados. Leticia, por ejemplo, asegura que el placer inmenso que sintió al tocar por primera vez la jarana todavía no la abandona. Cynthia cuenta que tocar el contrabajo en el son le permite tener un papel fundamental en la música en el que aporta una base estable para la comunicación musical entre los demás. Citlali cuenta que el marimbol le fascinó tanto que encargó un instrumento que le llegó roto a Mazatlán. Tal fue su motivación que lo reparó y, sin ayuda, desarrolló una forma única de tocarlo.

### *3.1.6. Trayectorias de frontera*

La frontera binacional arroja una larga sombra en todas las trayectorias. Sin embargo, su presencia se expresa de una forma diferente en cada una. En el caso de Eduardo y Jorge, quienes crecieron en otra parte de la frontera, ambos relatan que la frontera es una división que se ha interiorizado, pues para Eduardo, implica un “estira y afloja” constante con un medio hostil. Para Jorge, vivir en la frontera provoca una tensión interior constante de la que solo se logra descansar viajando lejos de ella. Sin embargo, ambos han encontrado formas de contrarrestar a este medio en la interacción con otros en el fandango jarocho. Leticia Córdova, por su parte, describe Tijuana como una ciudad “noble” a la vez que afirma que la frontera presenta un alto grado de “multiculturalidad”, lo que representa una amenaza para su “raíz”. Para Citlali, la frontera tiene dimensiones similares, pues impone una dinámica que impide los lazos sociales que se dan de una forma orgánica en un entorno rural. En el tercer apartado del Capítulo IV se propone un breve análisis de los discursos simbólicos de los soneros y la forma en que el son jarocho se opone a ciertos aspectos de la vida en la frontera.

## 3.2. Historias de Tijuana:

### 3.2.1. Leticia

*Sobre su infancia y el folclor:*

Esto se remonta a cuando yo era chica. Lo conozco... pero no el son del campo, del pueblo, sino que conocí el que traen los ballet. A los grupos jarochos. Fue cuando yo lo conocí, porque pues somos vecinos. Entonces ahí en [Villahermosa,] Tabasco hasta la fecha, ya es menos, pero hasta la fecha hay una feria anual. Y las casas de la cultura era cuando aprovechaban para presentar los trabajos que hacían de música y de baile. Se fomentaba mucho lo que es el baile folclórico y se invitaba también a los estados vecinos. En este caso, Campeche, Veracruz, Yucatán. Y al ser tan cercanos, pues en las casas de la cultura también se manejaban los bailes vecinos. Entonces por eso yo escuché, o sea, conocía El Colás, La Bamba, todos esos. No teníamos un carro para salir lejos, no teníamos mucho dinero, no... Entonces, en la feria llegábamos caminando de la casa; no queda muy lejos, entonces llegábamos caminando. Y era todos los días, o sea, yo... mi abuelita y una tía abuela eran las encargadas de llevarnos a todos, especialmente, a ver eso. En ese tiempo se llamaba “la cultura.” Porque era un parque especial para esa feria, con un teatro al aire libre, especial para eso. Entonces ahí. Pues ahí conocí todos esos sones, inclusive el sexto año de primaria, un son que... pues no sé qué tan tradicional sea, pero El Tilingo Lingo, me tocó bailarlo [...] Aprendí el folclor de Tabasco. Era como que... Pues no sé. No sé si era como regla, no sé. O porque nos gustaba, pero a todas las niñas de ahí de mi familia, aprendimos el baile. Tiene algunos pasos similares a Veracruz. Y ya ves, en la escuela en este tiempo se hacían los festivales escolares. Y te digo que, por la cercanía, era como que un cuadro de Veracruz. Entonces conocí esos sones que—los más conocidos: pues El Zapateado... O sea, desde chica a mí me gustó el folclor. Siempre me gustó, siempre, siempre, siempre. Nunca toqué. No, no tocaba. No tuve el acercamiento con un instrumento. Con un instrumento, el primero que quise fue la guitarra, pero ya estaba... Es que estaba yo ya como en la preparatoria, pero no hubo la oportunidad, entonces, no... Pero tocar, no, nunca toqué. Bailar, sí.

*Sobre su llegada a Tijuana:*

Mira, lo que pasa—pues me casé. Me casé y por eso venimos a Tijuana, porque la familia de mi esposo ya estaba aquí, que tampoco es de aquí. Entonces mi esposo es de Sinaloa... Ellos, su mamá, se fueron por el trabajo de su esposo, se fueron a la Ciudad de México. En la Ciudad de México, uno de mis hermanos, el más grande, fue a estudiar medicina. Una de las hermanas de mi esposo también estudiaba enfermería y se conocieron, pero le presentó a la hermana. Y entonces mi hermano se casó con la hermana y se fueron a vivir a Tabasco. Entonces luego mi esposo fue de visita ya con su hermana, y pues ya luego me trajo acá para Tijuana. Porque ya cuando mi suegro se retiró de los autobuses, él siempre viajó para acá, para Tijuana, entonces le gustaba aquí. Es como que, no, vámonos a vivir a Tijuana. Entonces así fue cómo vine a dar acá. O sea, cuando recién me casé, a los cuatro o cinco días, pues la fiesta y todo, y ¡vámonos pa' Tijuana! O sea, recién llegué, ahí conocí y ya tenía que vivir aquí. No, no conocía. Mi papá era de los chapados a la antigua, de "¿cómo crees que vas a ir?"—aunque mi hermano viniera O sea, "¿cómo crees que te voy a dejar ir ahí a la casa del novio? ¡No!" No, no, hasta que salí bien casada, o sea, ya se puede decir... Mi papá es... Es de esos. Entonces no, no, todo ese tiempo... O sea... Me seguía gustando la música en general, el folclor, siempre que había oportunidades de ir a ver... es sobre todo, bailes folclóricos, porque no es como que se traiga la música sola en sí. Entonces era como que, "¡ay! hay bailables", allá iba. Pero así que tuviera un acercamiento, no. No lo tuve.

¿Cuándo recién llegué? La verdad que sí fue un choque así de... porque en ese tiempo llegamos a la central camionera. Y tomamos el camión de la central camionera, no sé si lo has tomado, ¿lo tomaste? ¿El camión grande? Ya ves que pasa por la Buena Vista. Y para finalizar la Buena Vista, ya ves que las casitas están así en el barranco y yo decía, "¡oh, madre mía! ¿Dónde voy a vivir?" ¡Ya me veía yo viviendo en una ladera! Pero no, afortunadamente, porque llegamos a vivir con mi suegra los primeros dos meses, tres. Llegamos a vivir con ella y no, pues no vivía en una ladera. Y ya después de esos dos meses y ya nos íbamos a vivir precisamente por el estadio de los toros, El Capistrano. Ahí nos fuimos a vivir. Y pues se me hacía... No, no se me dificultó. No, no, pues Tijuana es muy noble, ya ves que es muy noble, entonces... No se me hizo... Me adapté bien.

*Sobre sus inicios en el son jarocho:*

Precisamente por eso, por el nieto sordo. Porque teníamos que aprender lengua de señas, y entonces, buscando lengua de señas, llegué al Castillo. Ahí empezamos a tomar las clases de lengua de señas entre semana. Pero como mi hija en ese tiempo empezó a estudiar, entonces a ella no se le facilitaba entre semana ir a las clases al Castillo. Quedamos de que ella fuera el sábado. Y el primer sábado que fuimos a preguntar por la clase, había una muestra de los trabajos de los talleres del Castillo. Y ahí fue cuando vi al maestro con el grupo de chicos que tenía en ese momento. Porque todos eran muchachos, la mayoría. Muchachas y muchachos. Me tocó ver también al grupo del profesor Horacio, a Horacio Barberena, que eran niños. Y fue así, como que, ¡ay caramba! ¡Me gusta! ¿Será que puedo? Sí, sí, me pregunté, ¿será qué puedo? Y ahí le pregunté a una muchacha que era la más grande y pregunté que si era difícil. "¿Es difícil?" Nunca se me olvida, porque dice, "¡No! Es como rascarle la panza", me dijo. "Es como rascarle la panza", y dije yo, ¿será? Le dije, "pues voy a preguntar," y sí. Sí, fui a preguntar... No, o sea, "¡bienvenida!" Y ahí eran puros muchachos y yo ya—más rocanrola.

Y "no, claro que sí, puede venir, aquí le prestamos el instrumento," o sea... Y no, pues yo encantada, encantada, encantada. Y poquitas se me hacían las dos horas que nos daba de clases. Y así, como que al principio, pues nada más en la hora de clase me prestaban el instrumento, no era como que en mi casa pudiera practicar, pero me encantó. Y me tocó que la mayoría que llegaban precisamente eran muchachos: jóvenes, jovencitas, y era como que llegaban buscando otra cosa, otro tipo de música, el norteño. O sea, el norteño y el profe, o sea... "pues sí, más adelante te puedo... pero pues aquí el taller es de jarana, entonces primero hay que entrarle a la jarana".

Y era así como que iban a dos clases y ya no iban. Y yo ahí, "por favor vengan, vuelvan". Me daba temor que el taller se cerrara porque no había alumnos. Y es así como que "ven, ven". Había una muchacha que fue la que tardó más y "ándale, yo te recojo, dime dónde, yo paso por ti", porque vivía lejos. Y "yo paso por ti, nos quedamos de ver en un punto más cerca y te recojo" y... Y no, no, no. Te digo, los jóvenes entraban y abandonaban muy pronto [...] Después entró

Garab y su papá. Ahí llegaron, ahí los conocí. Fue así que cuando llegaron así, pues ya ves, Garab, tan apasionado del son... Y fue así como que, ¡wow! Ya, compañeros... O sea que sí, sí vamos a seguir. Pero de hecho, antes de que entrara Garab, fue el primer Fandango Fronterizo que a mí me tocó. O sea, yo entré en febrero. En febrero y para mayo fue el fandango, porque Garab todavía no entraba para mayo. Y entonces mi maestro fue como que "¡ay!" O sea, "hay un evento, hay un fandango así" y yo digo, "¡wow! No, pues sí voy." "Y va a haber talleres y va a haber," es de.. Y yo así, "no, ¡pues sí voy!" O sea, a ver, a ver a que voy, pero yo voy. Y en ese tiempo, pues yo no tenía jarana. Entonces fue como que, bueno, no puedo entrar al taller de jarana porque no tengo, y pues no más toco la Guacamaya y el Colás, entonces, pues, tampoco creo que el taller... Y entré al taller de zapateado, porque en ese tiempo fue cuando vino la familia Vega. Vino el señor... Todos, todos vinieron. Y fue así como que yo bien maravillada del fandango, y luego fui a Playas, también. Ahí sí tengo mi foto, mi hija me sacó mi foto del primer fandango al que fui, porque fueron conmigo, la hija y el nieto, y yo así, bien maravillada. No lo disfruté tanto porque cuidaba al nieto, pero fue así de que, ¡wow! O sea, yo ya no me pierdo el siguiente Fandango Fronterizo, y ni las clases y ya cuando entró Garab, fue así como que, ¡wow! ¡Qué bonito grupo! Y ya fue "ah, vamos a mandar a hacer instrumentos y vamos—" y en ese tiempo mi hijo ya también empezó a trabajar y "mamá, yo te compro tu instrumento." Y fue así como que, ¡wow! Más así, pero todavía no, no me... Aún no me siento apta, pero en ese momento menos. Y era así como que, ay no, ¿sabes qué? A mi jarana, porque era... así era la que me prestaban para afinarla. Yo sentía que no podía. Entonces, "¿sabes qué? Pues yo sé que es más tradicional, el que traigan su..." ¿Cómo se llama? "Pues toda su maquinaria de clavijas de madera, pues ¿sabes qué? O sea, no, a mí, que me pongan maquinaria de metal. Porque no, siento que no voy a poder afinar con las de madera." Y entonces fue así... ¡Y ya! Ya no nos han sacado de ahí. Fue así que entramos y ya no salimos.

*Sobre el disfrute de cantar y tocar:*

Pues, como ya lo conocía, ¡yo creo que lo que más me gusta del son es el cantar! El cantar. El cantar me encanta. O sea, siempre ha sido mi pasión cantar. Nunca he tenido oportunidad, o no tuve oportunidad antes de hacerlo. Entonces ahí es como que, ¡wow! Puedo, de algún modo, todo el sentimiento que uno trae, sacarlo ahí. Y si te acompañas, pues con más razón. O sea, canté en

la preparatoria, ya ves que la clásica rondalla que se hace en la preparatoria, pero pues aquí en México desgraciadamente no tiene tanta importancia ese tipo de cosas en las escuelas. O sea, es como que, "ah sí, haz una rondalla para que te liberemos tu servicio social... Pero no pasa de ahí, pues. Entonces siempre me gustó cantar. Y cuando llegué ahí, que ¡oh, ¡wow! Tocar y cantar, ¿no? Pues de aquí soy, de aquí soy, y se abrió para mí ese mundo, este mundo de poder sacar mi voz al espacio.

Cuando estaba empezando, ya con la constancia, pues el maestro ya me conocía y ya fue como que la confianza, "¡ah! le presto el instrumento". Y era así como que yo noche y día quería hacer toque y toque. No quería saber qué hacer. No quería hacer otra cosa más que estar tocando. Sí, y la verdad, la verdad, que no se me ha pasado el gusto, la emoción de cuando toco el instrumento, cuando lo saco y huele ¡ay! la madera. Y ya desde ese momento te motiva, te evoca, te—no sé. No sé qué es lo que te causa el simple sacar el instrumento y te suelta el olor de la madera. Sí, se me hizo tan increíble que a estas alturas de la vida yo, ¡ah! ¿Cómo que puedo aprender? Sí, se me hizo como un sueño, diría.

*Sobre tocar son en la frontera:*

¿Qué significa para mí tocar son jarocho en la frontera? Hacer que no se pierda. Porque ya... Es más fácil aquí con tanta multiculturalidad que cada quien... Nada más traemos el pedacito del terreno de donde somos y creo que es una manera de preservarlo y darlo a conocer a quienes no lo conocen. Porque sí, cuando venimos aquí, dejamos mucho de nosotros de nuestra identidad. Digo, porque, por ejemplo, la gente de de mi tierra es muy dada a su música, con sus canciones típicas, a sus vestimentas. Por ejemplo, ¡ay! yo voy a cumplir quince años. ¡Ay!, no, es que yo quiero ir de tabasqueña. Y acá no lo vas a encontrar. O sea, te vienes para acá y no vas a decir ¡ay! es que mis quince años y yo quiero ir de tabasqueña. Entonces, ya es una parte que vas dejando, que vas olvidando. Entonces, yo siento que al tocar aquí, hacemos esa parte de que no se pierda y que continúe, que transmitamos: la cultura, porque es una música tradicional. Es una raíz que a mí no me gustaría que se perdiera. Es la parte de que a mí me gustaría que perdure, esa parte tradicional, que era parte de la vida diaria. Yo creo que por eso me gusta que suene tradicional, porque lo asocio con eso, con una vida real que era parte de la vida cotidiana [...]

Entonces yo creo que por mi parte, por ejemplo, es esa parte, llenar esa parte de traer parte de mi identidad. Prestada, prestada, pero que a fin de cuentas, es algo que conocí desde chica y que me gusta. Entonces hacerla mía ha sido muy fácil.

### *Comentarios:*

La narrativa de Leticia se centra en el disfrute de la experiencia de la música. Como muchas de las otras narrativas que se presentan a continuación, encuentra la clave de su gusto por el son jarocho en su infancia, cuando se deleitaba con el sonido y espectáculo del ballet folclórico. Es también interesante notar que ese primer encuentro con el son jarocho más estilizado o folclórico es, en parte, el fruto de un esfuerzo de promoción por parte de instituciones culturales. Años después encuentra otra versión del son jarocho en Tijuana, la cual ella llega a entender como más auténtica. Paralelamente, el involucramiento de instituciones culturales es menor, pues muchas de las manifestaciones de son jarocho en las que ha participado Leticia son de una naturaleza autogestiva. Otro elemento clave en su narrativa que desemboca directamente en lo que Shelemay (2011) llama una experiencia de conversión es su sorpresa al escuchar la respuesta de una chica del taller que le dice que tocar la jarana es tan sencilla como rascar la panza, lo que le anima a tomar el primer paso. En el próximo capítulo se explora más en profundidad la idea de que la presencia de papeles diferenciados dentro de una práctica participativa tiene una función sociocultural deliberada. Es claro por la forma en que Leticia organiza su historia que considera el placer que siente al tocar, cantar y bailar el son jarocho es una forma de cumplir los sueños y satisfacer las inquietudes musicales que había sentido desde su niñez. Parece importante para Leticia la posibilidad de tocar con otras personas que comparten su gusto por el son jarocho, por lo que se puede concluir que el sentido primario de conexión que siente con otros a través de la práctica del son representa un proceso de afinidad.

No obstante, al final de su narrativa, afirma que en un sentido individual, tocar son jarocho significa preservar una parte de su “raíz”. Leticia explica que esta raíz se basa en la experiencia y costumbres de la vida cotidiana en lugares “tradicionales” y es la base de su identidad, la cual se encuentra amenazada por la “multiculturalidad” de Tijuana. Esta última

explicación se puede interpretar como un proceso de ascendencia que se basa en una idea muy específica de lo nacional que se fundamenta en la experiencia local.

### **3.2.2. Citlali**

*Sobre su infancia y el son:*

Soy de Mazatlán, Sinaloa. Bueno, me considero de dos lugares, de hecho, porque mi familia es de Nayarit. Vivimos casi en el límite. Entonces, pues he pasado un tiempo en los dos lugares, pero de nacimiento y crecí siempre en Mazatlán. Mis papás siempre tuvieron el acercamiento a las músicas tradicionales de México en diferentes presentaciones y pues sí yo empecé bailando folclor. De alguna manera siempre me cuestionaba mucho qué tan real fuera lo que veía en el escenario, decía, no, es que no puedo creer que la gente en una fiesta, en un rancho se vista y grite así y baila así, ¿no? Entonces en cuanto tuve como un poco más de acceso a discografía, a libros, empecé a buscar más información, como en verdad, ¿no? de dónde viene todo esto que ya veo muy adornado y muy producido, de dónde viene en realidad. Entonces así, así fue como fui buscando información y creo que me topé con un disco de Discos Corazón. No sé si conoces esa disquera. Para mí fue como bien bonito encontrar unas grabaciones tan orgánicas y tan, tan reales, ¿no? Entonces yo dije, no, entonces esto se tiene que acercar un poco más a lo que yo imagino que es real. Y justo ese año coincidió que mis papás también se hicieron parte de una asociación de maestros de danza folclórica.

Yo tenía como 12 años, entonces no recuerdo bien el año, pero fue hace unos 13 años o así. Entonces hicieron parte de esa asociación y se hizo un congreso. En ese congreso se invitaban a personas de diferentes lugares del país y llevaban muestras de la música, de la danza, etcétera. Y ese año llevaron una muestra del fandango jarocho, ¿no? que igual a mí se me hizo en ese momento como ¡wow! Es lo más auténtico, pero y ahora que lo pienso, pues no era. Igual era algo escénico, pero fue más cercano a lo que yo ya había visto, ¿no? Entonces me interesó mucho, me apegué con esa gente, me comentaron cómo estaba la onda, que el fandango era algo que sí existía de verdad y que sí eran fiestas que estaban muy vivas y muy reales, y me invitaron a visitar, ¿no? Pero pues yo era una niña. Yo era una niña y mis papás no me iban a dejar viajar

así sola. Pero en cuanto pude, como a los 16 o 17 años, que ya conocían un poco más, mis papás a esta gente que me invitaba y todo eso, pues me dieron permiso de visitar y conocer Veracruz.

Me quedé con la inquietud. Pero pues gracias a internet, porque yo fui una niña de internet al final, busqué, ¿no? buscaba videos, buscaba toda la información que pudiera, o sea, se convirtió como en algo que me dije, no, es que necesito conocer o... No sabía realmente si yo quería como tocar o qué quería hacer, pero dije, no, yo quiero estar alrededor de esto. O sea, es algo que me llama y de alguna manera quiero que mi vida esté rodeada de esa música y de todo eso que se lleva a cabo en esas fiestas.

Yo bailaba desde los, ¡pff! No sé, como de los cuatro años, o algo así. Sí, sí, mi familia era como, pues bailas o ¿qué haces aquí? Uh huh. Entonces, pues sí, tuve primero el acercamiento con la danza, después con la música, pero del son jarocho lo que me llamó más la atención aún fue la poesía, porque últimamente lo he pensado así, ¿no? Como que me llamó mucho la atención que fueran tan observadores del entorno. Cosas que yo nunca me había cuestionado, ¿no? de mi mismo entorno, como, ¿qué tipo de árboles hay aquí? o ¿qué tipo de pájaros hay aquí? ¿Cómo cantan? Y todo eso, ¿no? Entonces eso fue en el son jarocho lo que principalmente me llamó, la poesía. Sí. Entonces, pues sí, después de que ya empecé a conocer un poco más, cada que tenía oportunidad, pues iba a Veracruz o buscaba algún tipo de taller que hubiera disponible cerca de donde yo vivía. Porque hasta la fecha, pues no, no es una cultura que esté muy en contacto con Sinaloa, ¿no? Casi nada. Ahora un poco más, pero en ese entonces era muy, muy raro que pudieras, no, pues voy a un concierto de un grupo de son jarocho. No, pues casi no pasa.

¿Cómo seguí con la conexión? Pues naturalmente conocí a gente, ¿no? Conocí a gente de diferentes lugares. Te digo que conocí a estas personas de Veracruz, eran de Xalapa que también tenían como mucho contacto con otras personas de Tlacotalpan. Y después estas personas de Tlacotalpan fueron a dar unos talleres de son jarocho a Mazatlán, que estoy segura que debió de ser el primer taller de son jarocho que hubo en la historia allá. Fue como en el 2000... 2012 o 2013. Ajá. Y ya eso fue como un poco más directo, ¿no? Porque ya lo veía de gente que en realidad era de ahí, que me explicaron un poco mejor cómo estaba. Te digo, después de eso seguí

yendo... no muchas veces, unas cuatro o cinco veces, porque pues está lejos, ¿no? Mazatlán, donde yo estaba viviendo entonces a Veracruz, digo, tan solo Xalapa, que es la capital, está bien lejos. Entonces pues era chica y no tenía mucho dinero y cada que podía, pues me acercaba. Después, una amiga, una amiga que se llama Daniela Meléndez—Yo estaba muy metida en lo de la versada, muy, muy metida y ahí escribía mis cosas y todo eso. Y esta amiga, Daniela, que es improvisadora y decimera buenísima, me dijo “oye, pues voy a hacer un encuentro de mujeres versadoras de diferentes lugares y pues quisiera invitarte.” Y yo le dije, “no, pero pues yo ni siquiera soy de allá. O sea, como que ¿para qué me vas a invitar?” Pero me dijo, “no, pues es que me parece muy interesante, ¿no? Como para que nos cuentes tu experiencia, por qué estás tan interesada en esto que está tan lejos de ti, ¿no?” Entonces pues sí, me invitó a ese encuentro, fue en Nautla, Veracruz que está al norte de Veracruz. Y pues fui, ¿no? Y conocí a mujeres que sí están como muy, muy adentro de la tradición y pues ya, ¿no? De ahí empecé a hacer amigas, fui otras dos veces por mi cuenta y después de eso, que ya estaba un poco más metida, pues conocí a quien ahora es mi esposo [Jacob]. Y pues ya. Ahí tuve un contacto mucho más directo, ¿no? Igual porque a mí de pronto como que me cuesta adaptarme en espacios nuevos y claro, naturalmente, porque pues, te digo, yo en realidad no tenía ningún otro contacto con Veracruz. O sea, lo encontré porque quise, pero no fui con un grupo de gente, fui yo sola. Entonces como fue un poco, quizás, lento mi proceso de integrarme más a la comunidad, pero después de que lo conocí a él, pues por lo que hace y por los años que tiene de experiencia en el son, pues empecé a integrarme más de lleno, ¿no? y a hacer mis propias amistades y a tener mis propias vivencias allá [...] Fue muy, muy intenso ese año. Conocí a mucha gente. Y sí fue ese momento en el que dije no, ahora sí estoy de lleno aquí. O sea, esto ya es parte de mi vida y ya, ¿no? Ya siento que soy parte de esto.

#### *Sobre su llegada a Tijuana:*

Empezamos a vivir juntos y al tiempo, pues no fue planeado, te digo, eso de que yo empezara a trabajar en Guadalupe [Custom Strings]. No fue planeado, fue más bien como, me interesó y empecé a preguntar y justo en ese momento coincidió que se habían quedado sin otra persona que trabajara con ellos, entonces yo empecé a trabajar ahí. [...] Y pues ya, finalmente nos estacionamos aquí en Tijuana. Hace... ya van a ser cinco años. Ajá, hace casi cinco años. Mucho

tiempo. Y aquí fue otra cosa también, porque justo por el fandango y por el son jarocho, pues pudimos llegar aquí, ¿no? Porque estábamos prácticamente solos en la ciudad. Bueno, yo sí tengo una tía y una prima que viven aquí, pero pues están del otro lado de la ciudad, ¿no? Y sí nos interesaba esta zona de Playas, justo porque sabíamos que había mucha actividad con el son y que la gente se reunía, y pues era una manera de tener una comunidad, ¿no? de tener amigos [...]

Estaba en puerta el Fandango Fronterizo. Estaba como a dos, tres semanas o algo así de que pasara, y pues me involucré mucho desde ese año, no en la organización directamente, pero en ayudar, que a, no sé, que a hacer comida o a vender camisetas o lo que sea. Después de que pasó el Fandango Fronterizo, yo todavía estaba sin hogar, ¿no? Estaba entre casa de mi tía, casa de Marcos, algunas veces me quedé con Jorge, algunas veces con otra amiga que tengo aquí en Playas. Entonces estaba así como deambulando, y a los meses—bueno, ni un mes pasó y conseguimos un espacio aquí en Playas de Tijuana y pues nos gustó mucho la comunidad, ¿no? Nos gustó mucho la manera en que eran tan unidos y ofrecimos nuestra casa para que se hicieran fandangos o para que se hicieran eventos o lo que fuera, ¿no? Y los martes de son, justo, se empezaron a hacer en nuestra casa, aquí en playas, porque vivíamos en la pura avenida, era muy muy accesible, muy fácil de llegar y ya como que nos ubicaron como, "no, pues a esta gente le encanta el desmadre, siempre quieren tener fandango."

También recuerdo que, justamente, a don Andrés Vega, que lo acaban de operar, en ese tiempo también se había hecho otro evento para recaudar fondos para otra operación que le iban a hacer, y se hicieron como recaudaciones de fondos, algunos talleres cuando venía gente a visitarnos, y después, a los meses, en septiembre de ese año, que fue 2015, Jacob y yo nos casamos. En esa misma casa, esa famosa boda. En esa misma casa invitamos a un montón de gente de todos lados, de mi familia, de Veracruz, de Los Ángeles, de aquí. Entonces creo que eso como que terminó de sellar, así como, el nombre del de la casa, ¿no? de que siempre hay fiesta, siempre hay fandango. Ajá. Sí, la verdad es que ese evento sí fue bonito, pues es como si hubiera sido otro fandango fronterizo o algo así. Y pues sí tuvimos... Fue desde mayo hasta diciembre de ese año que estuvimos como bien intensos involucrándonos con la comunidad aquí.

### *Sobre el baile:*

El baile era algo que yo ya hacía, pero igual como que lo daba por hecho, ¿no? Decía no, pues ya bailo. Pero una vez que realmente presté atención a los, digamos, códigos que hay en el fandango, a las maneras de acompañar con el baile, pues dije no, esto es algo que también necesita mucho estudio, ¿no? Entonces si lo quiero hacer, pues quiero enfocarme. Y a eso me dedicaba cuando iba a los fandangos, a bailar. A bailar y bailar. Yo lo veía como aprender a estar en el fandango, porque pues sí, ¿no? Puedes saberte los pasos y todo, pero saber interactuar con la gente y con la música es otra cosa. Saber, pues, adaptarte al lugar donde estás y cómo toca la gente y quién está bailando contigo. Porque me pasó varias veces, ¿no? que me subía o me invitaba alguien a bailar o algún señor o algo así, y no, pues ya bailaba y todo, yo muy en mi onda, y luego me decían no, pues ese señor es un fulano y viene de no sé qué rancho, y yo de que ¡ay guey!, ¿no? O sea, necesito ser más consciente de aprender, ¿no? Realmente fijarme en lo que está haciendo la gente y por qué lo hacen. Entonces no darlo por hecho y el baile ha sido casi la manera en que he conocido a quienes considero mis amistades en el son. Porque puede que no los conozcas para nada, pero bailas y hay una interacción y ya luego te bajas de la tarima y "oh, ¿tú cómo te llamas?" Y ya se empieza una conversación a partir de ahí.

No estás nomás ahí para verte bien, ¿no? Estás participando. Entonces a mí sí me abrió mucho la mente en cuanto a entender que es música, ¿no? Porque yo no lo veía así en un inicio. Yo veía bailar como lo había visto, ¿no? que era una cuestión como muy escénica o.. pues sí, ¿no? Casi como un adorno, y que feo verlo así, pero así lo pensaba yo en algún tiempo. Pero ahora pues no, ¿no? Entiendo lo complejo que puede ser y pues tú estás a cargo de una parte bien importante de la percusión. Se hace cargo de eso. Tienes que saber interactuar. Como te digo, hay variedad de estilos dentro del son, y así como lo hay en los rasgueos de la jarana, en la manera de tocar el requinto, lo hay también en el baile.

### *Comentarios:*

Citlali estructura su narrativa como un viaje de descubrimiento, desde afuera hacia adentro, no solo con respecto a la práctica del son jarocho, sino también en términos personales que abarca desde su adolescencia hasta su adultez. En este viaje, su motivo principal parece ser una búsqueda de “autenticidad”, pues aunque heredó de su familia una tradición de ballet folclórico que incluye el son jarocho entre otras músicas regionales, en Citlali surgió la inquietud de que esta no fuera una expresión “orgánica” de los pueblos que habían dado origen a esos sonidos. Esta inquietud la llevó a cuestionar y últimamente a aprender una forma diferente de entender no solamente la música y el baile, sino su lugar en la cultura. Este proceso implicó para Citlali forjar amistades y conexiones con otras personas involucradas en la práctica que deseaba aprender: ella relata que el proceso de aprender a aplicar los recursos dancísticos que ya dominaba del folclor para insertarse en la comunicación musical que se desarrolla en el fandango facilitaba naturalmente una interacción más cercana con otros practicantes, dentro y fuera del fandango. Hoy en día, Citlali afirma que el son jarocho ya es parte de su vida, pues destaca que la mayoría de sus amistades provienen de ese ámbito, junto con su trabajo en Guadalupe Custom Strings. Asimismo, señala que fueron las redes de contactos entre practicantes lo que le permitió cambiar y adaptarse a una nueva ciudad de una forma relativamente amena—el son jarocho representaba “una manera de tener una comunidad”. Otro elemento que destaca en la narrativa de Citlali es la inmediatez de la conexión entre personas en el fandango, el son jarocho se diferencia de otras prácticas alrededor de las cuales se forman comunidades (o cohortes, si se aplica la terminología de Turino, 2008) porque no representa simplemente un gusto compartido entre personas afines, sino provee una forma específica de estar juntos. Esta forma es primariamente musical. Se explora el lenguaje musical de esta interacción que evidencia Citlali en más profundidad en el Capítulo IV.

En fin, parece evidente que el sentido comunitario más prominente que experimenta Citlali es el de afinidad. Sin embargo, ciertos aspectos de su discurso en el que expresa que la versada jarocho la incitó a mirar más de cerca y a valorar su entorno natural (de Mazatlán) posiblemente podrían representar un proceso de ascendencia incrustado en una formación de afinidad más amplia.

### 3.2.3. Cris

*Sobre su infancia, su abuela y el son:*

Yo nací en Tijuana. Mi mamá es de Ensenada y mi papá es de Ciudad de México. Y la mamá de mi mamá, o sea mi abuela materna, es de Veracruz. Y su papá, o sea, mi abuelo materno es de Sinaloa. Mi interés por el son jarocho surge por mi abuela materna, porque yo me acuerdo que desde chiquita, desde así, toda la vida, hemos ido a visitarles a Ensenada. Tijuana-Ensenada, ¿no? Todo el viaje en carretera, ir a su casa, de hecho nos quedábamos ahí todos los fines de semana. Pero mi abuelita se enferma cuando yo tengo como unos ocho o nueve años, y si lo recuerdo así, o sea, sí tengo memorias con ella. Y justamente quise adentrarme en el son jarocho por acercarme a mi abuela, o sea tenerla en una memoria, ¿no? Para mi, mis abuelos son muy importantes, son mis guardianes. Entonces a cada uno me gusta honrarlo de una manera distinta. Entonces a mi abuela de Veracruz, me acerco a ella de esta forma: a través de la jarana, a través del son jarocho. Mi mamá me dice que a ella le gustaba mucho bailar en los fandangos. De hecho, hay una foto donde está mi mamá y mi tía, una—mi mamá está chiquita. Mi mamá es una niña y mi tía bebe, y es de esas fotos que coloreaban y mi mamá traía un trajecito de jarocho tradicional. Entonces sí, como siempre me ha gustado hacerle a mi mamá preguntas de mis abuelos. Y a mi abuela, “¿qué le gustaba hacer y qué hacía y cómo era? ¿Cómo se conocieron y...?” Y siempre me había dicho ah, sí, a tu abuela le gustaba mucho bailar, le gustaba mucho el son jarocho, y esta fue la forma que yo encontré para tenerla cerca.

Fíjate que a mí no me gustaba el son jarocho, si te soy sincera, porque yo me acuerdo que la primera vez que la escuché, era una niña, como siete u ocho años. Y a mi papá siempre le ha gustado todo tipo de música, o sea, por mis papás he tenido, afortunadamente, gracias a las diositas, acceso a mucha información cultural y artística. Mi papá tenía muchos libros de diferentes temas, entonces—y discos, tenía un montón de música, entonces yo de repente me ponía así como, “¡ay! a ver, ¿qué es esto?” “No, ¿y qué es esto?” y lo otro. Me acuerdo que una vez escuché son jarocho súper tradicional, obviamente, y no me gustó para nada, pero en ese momento, en mi infancia y luego ya por hacer preguntas sobre mi abuela, como que decía, ah,

pues Veracruz, ¿no? Y donde hice el *click* fue una vez que fui al Festival Raíces que se organiza en Coatepec, Veracruz. Yo en ese momento iba por el afro, porque estaba más así, como en la danza africana y en la percusión. De hecho iba a tomar talleres de danza africana, pero me acuerdo que todas las noches se armaban fandangos, porque no nomás había talleres de afro, había talleres de capoeira, de son jarocho, de telas, de diferentes disciplinas, ¿no? Entonces cuando yo vi los fandangos, ¡a la--! cuando me enteré de lo que era un fandango, dije, ¡no manches! ¡¿Qué es eso?!

Tenía 20 años. Sí, pues estaba yo en la tarima y, o sea, todos los instrumentos en círculo y que unos se contestan y se responden y los toritos, todos en el bosque, aparte, ¿no? Y todas las noches sí era como, ¡wow! ¡Me encanta, me encanta, me encanta! Luego, aparte, el sonido de la jarana. Me acuerdo que fue una de las primeras cosas, como si me hubiera tocado directamente las cuerdas del corazón. O sea, fue algo así como, ¡Qué bonito suena la jarana! Ajá. Me impresionó. Me impresionó. Y así fue cómo regreso a Ciudad de México, porque yo iba nada más al festival que duraba una semana o dos, o sea, no duraba tanto. Y yo regreso a la Ciudad de México y yo me acuerdo que el primer taller al que fui de son jarocho, todavía no tenía jarana, pero yo iba nomás a ver qué escuchaba. Me acuerdo que estaba viviendo ahí en ese momento y yo iba con mi libreta. Lo daba Joel. Joel Castellanos en el Centro de Cultura Veracruzana, y yo me acuerdo que él dijo no, pues es que para poder aprender son jarocho, sí se ocupa tu instrumento, y no sé qué, y pues yo no tenía súper consciente, pero en ese momento a mí no me importaba, ¿no? Aparte yo también estaba... Me empecé a enamorar mucho de los versos y de lo que se decía, ¿no? Y qué bonitos ojos los que van bajando de la Sierra Morena y ¡ay, n'ombre! ¡¿Qué es esto?! ¡¿Qué son todas estas flores?! Sí, me empecé a enamorar mucho de los versos. Ahí también surge mi amor por la poesía, por el son jarocho. Fue un descubrimiento, así como, ¡boom! ¡boom! un montón de maravillas, ¿no? que se fueron complementando. Y recuerdo que en ese momento yo estaba en Ciudad de México por el afro, ¿no? o sea, según, yo estaba ahí por afro, pero también me empecé a relacionar con una pareja en ese momento, que de hecho le doy muchas gracias porque él fue quien me enseñó a tocar la jarana. O sea, sí fui a mi primer taller de son jarocho con Joel, pero en realidad a mí quien me enseña era mi pareja, Sebastián. Entonces él iba a la Escuela de Música Mexicana en Ciudad de México y así como salía de la escuela, me pasaba la información, entonces era como, ¡claro que sí! Entonces ahí fue como aprender

muchos sonos, ver las... ni siquiera las partituras, pero a poner atención en el rasgueo. Todo así desde el principio, ¿no? El Pájaro Cu, El Siqui, como los primeros, ya él me empezó a presentar bandas, ¿no? que Los Pájaros del Alba... Y así fue como surgió todo este caminito allá en Ciudad de México. Y pedí mi jarana. Pedí jarana por correo. Se lo encargué a Humberto Victorio Comi y me llegó por paquetería y pues sí, o sea, ya fue como, ¡wow! Otra sensación, ¿no? tener el instrumento.

Yo en ese momento estaba en Ciudad de México y vivía con mi tía ahí por la Agrícola Oriental y él vivía en Miguel Ángel de Quevedo, entonces yo pasaba por ahí mucho tiempo porque está el Parque de los Dinamos, que es un bosque. Entonces, o sea, nos metíamos al bosque y pues ¡muy padre! Entonces yo me acuerdo que él iba a esta Escuela de Música Mexicana y le enseñaban un son, y entonces él me lo compartía. No así como de no, se toca así. Yo apenas estaba empezando a rasguear. Entonces también alguien muy importante también fue, que vivía también en Ciudad de México, fue la la Chavela, la Isabel, la Isabel Sosa. Ella fue la que me enseñó el *pasese pa pase pasese*. Y que me dijo, “la posición es esta como de orejita” y *ta ta ta ta ta ta ta ta*. Y ahí, ahí fue la primera tarea, ¿no? Fue como ¡ay! Los primeros aprendizajes, también. Ella me compartió el son de La Morena. Me acuerdo que también llegué a tomar talleres de zapateado con ella aquí en Tijuana ¡oooh! hace mucho, cuando solíamos juntarnos en el Parque Teniente Guerrero. Pero esos círculos ya tienen bastante tiempo.

Ella lo impulsaba. También otro que impulsaba era Giovanni. Yo lo veía muy presente ahí. Iban varias personas. Pero realmente yo comparto más con Chavela allá en México, y es allá donde ella me dice como los primeros pasos. Ella me enseñó a ponerle cuerdas a mi jarana, a como cambiarla, como a poner el papelito y hacer el nudito a la jarana. Y ahora es un ritual que pues disfruto mucho, ¿no? Sí, es bonito. Y entonces, ya que me sabía como estos rasgueos básicos, era más fácil poder seguir a Sebastián en los sonos que hacía. Él me compartió el Pájaro Cu, El Butaquito, El Siqui. También tocaba salsa, o sea, es percusionista, entonces tocaba en una banda de salsa y tocaba los bongos, congas, güiro y también por eso como aprendí a más o menos cómo se tocaba la quijada, o cómo funciona el rasgueo del *pan café con pan* o *cara de pato*. Los primeros... Así fue el que más me enseñó sonos, versos... De hecho, me pasó de estos cuadernos que traen un montón de compendio de versos y ahí yo me acuerdo que nos poníamos a

tocar y nos practicábamos el pregón y el responso. De ahí, de ese cuaderno. Y sí, cuando yo leía los versos, si había unos que yo decía, ...Ay, no, yo no sé qué son juiles, ¿no? O sea, no estoy relacionada con esa palabra. Muchas cositas que no entendía o versos que a mí se me hacían como ya machistas, pero todavía, pues ay, no sé, como que esto parece un idioma de antes, ¿no? Ya empezaba ahí, como que, mmm, tal vez quiera hacer mis propios versos. Y me acuerdo que una vez que fuimos a Veracruz, a Tlacotalpan, iba la Cris Juárez, la Sandra, Samantha Cobos, Ahí fue donde muchas palabras que hay en los versos ¡boom! cayeron, así como, ¡ah! esto es un juil, esto es un aril. No, así como, ¡al fin lo comprende mi corazón! Sí, fue como muy revelador, ¿no? ya estar en Veracruz y estar, ahora sí, dentro de, pues, la mera mata. Fue como, ¡órale! Ya sé porque aquí hablan de eso, porque aquí están esas cosas y ya nosotras pues sí nos surgía un interés pues de... Como éramos puras mujeres, sí fue como, ¡ah! Empezó a surgir esta necesidad como de hablar de temas que nos importaban a nosotras, ¿no? y hablar del contexto y del medio ambiente de aquí. Y así fue cómo empecé a explorar diferentes cuestiones. Pero sí, fue muy bonito el proceso de aprendizaje del son jarocho. Muchas personas, ¿no? a lo largo del camino. No he tenido un solo maestro de son jarocho. Y también ir a los diferentes lugares. Y otro *trip*, ¿no? Acá en Tijuana-San Diego.

*Sobre sus experiencias con Quiquiriquí Coyotas:*

Algo muy bonito que se me viene a la mente, o que de hecho fue también fruto de Quiquiriquí Coyotes es que una vez nos invitaron a formar parte de un festival de música independiente que se llamó RebelMOF aquí en Tijuana en una mesa de música y política. Y parte de esa mesa de diálogo también formaba parte Nasim Aghili estaba invitada, es una directora afgana de Suecia que traía una obra al CECUT que se llamaba Europa Europa que critica las políticas discriminatorias fronterizas europeas. Entonces estaba Nassim, estaba Moisés Orta, de los Macuanos, y yo. Y estábamos ahí en la mesa, hablando de música y política. Y entonces tocamos ahí como parte del final de la mesa de diálogo, como Quiquiriquí Coyotas, y Nassim pues vio la presentación y pues le gustó mucho, porque aparte los versos que nosotras cantamos, ya eran totalmente políticos, tenían que ver con la frontera, con el feminismo, con el medio ambiente de aquí. Entonces se dio un *match* muy bonito, ¿no? Dijo, ah, pues yo ahorita estoy preparando una obra que se llama Manifiesto de las Madres, Mothers Manifest, que habla sobre la separación de

familias por las fronteras. Entonces fue muy bonito el match y tuvimos la oportunidad de ir a Suecia con ella a formar parte del performance de Manifiesto de Las Madres. Estaba muy padre porque era un ritual en forma de espiral y ella estaba en el centro y se hacían diferentes rituales alrededor de este concepto, ¿no? de la separación de las familias. Y creo que esa es de las mejores experiencias en mi vida, por tener la oportunidad de conocer otro lugar, de conocer a otras mujeres a partir del son jarocho, de la música. Sí, y fue muy bonito también poder ir con mis compañeras, con la Sandra, con la Cris hasta allá y estar cantando en español, aunque no sabíamos si nos entendían. Sí, incluso hasta me acuerdo que hicimos un verso en donde yo pregonaba en español y la Nassim me contestaban en Dari, que es el idioma de Afganistán, entonces era como de ¡ahhh! Estaba muy emocionada. Fue muy bonito, fue muy bonita experiencia como ese encuentro de entre distintas culturas. De hecho, en los ensayos, como también estábamos trabajando con jóvenes que venían de Afganistán, migrantes, a veces era cansado, la verdad, porque el inglés era el idioma que usábamos para poder hacer entender a todos la información. Pero, por ejemplo, estos chicos hablaban y a veces Sueco, Español, inglés. Cuatro idiomas, así, y me traían así como de ¿ah que? Sí, fue un enriquecimiento cultural muy bello. Todo por el son jarocho, por Quiquiriqui Coyotas y lo que hacía el colectivo alrededor de esas temáticas migratorias y políticas.

También nos han invitado a participar, por ejemplo en las marchas del parto respetado, en marchas del 8M, por el Día de la Mujer, en albergues como Espacio Migrante, también hemos ido a tocar, en el Festival Miradas Fronterizas que hacen. También hemos participado con La canción de Los Pollos en un cortometraje de Reynaldo Escoto que se llama *In my way for an education*, que habla justo como esto de la *eracement* que sufren estudiantes por no traer identificación o cosas así, ¿no? Entonces ahí también está la canción de Los Pollos. Ay, es que todo estuvo muy bonito con estas mujeres.

#### *Comentarios:*

Cris estructura su narrativa de una forma relativamente cronológica, pero con grandes saltos entre los diferentes momentos que ella considera importantes para contar su experiencia en el son jarocho. Dentro de su narrativa se halla una “experiencia de conversión” que Shelemay señala

como típica para los procesos de afinidad. El hecho de que este primer encuentro con el son jarocho tuvo lugar en un festival en el que esta práctica convivió con danza africana y talleres de capoeira y tejido tradicional apoya la idea de que Cris descubrió el son jarocho a través de los esfuerzos de difusión conscientes de una fuerte comunidad de afinidad que lo concibe como una práctica afín a las otras y que, junto con ellas, busca atraer a nuevos practicantes entre los asistentes al festival. En este sentido, Cris relata que se siente atraída por el son jarocho en un primer momento por su sonido y por la dinámica social que se da en los fandangos que observa en el festival. Sin embargo, desde el principio de su narrativa, Cris anuncia un proceso de ascendencia, pues el son jarocho es una práctica que la conecta con la memoria de su abuela. Finalmente, en la región fronteriza, Cris ha sido una figura importante en la construcción de una comunidad de disidencia, pues ella llega a entender la práctica del son como un marco flexible a través del cual puede interactuar con su realidad local y hablar sobre las experiencias de los migrantes, de las mujeres y del medio ambiente en la región. En este sentido, el son jarocho ha servido también como un punto de encuentro entre mujeres en ambos lados de la frontera que reconocen en la práctica una oportunidad de conexión y expresión de sus convicciones políticas y sociales.

#### **3.2.4. Pedro**

*Sobre su infancia y el son:*

Haz de cuenta que nací en Veracruz, ¿no? Exactamente en la ciudad de Cosamaloapan, Veracruz. Entonces, nosotros, mi mamá, mi abuelita, mi abuelito, vivían en un pueblo que se llamaba Pachuca, Itzmatloacan. Era perteneciente justamente a la comunidad de Santiago Ixmatlahuacan, ¿no? Así se llamaba el municipio, Itzmatloacan. Entonces, ese lugar, Pachuca Ixmatlahuacan de Cosamaloapan estaba a 10 minutos, 15. Era relativamente muy cerca, solamente atravesabas dos pueblos, tres, con Pachuca, ¿no? Pues entonces ahí nazco y todo y me crío en ese pueblo en Pachuca hasta los 14 años, 15, que ya luego empecé a pasarme para Cosamaloapan, para la ciudad, de planta. [...] Cosamaloapan se encuentra en la zona de la cuenca del Papaloapan, Sotavento, ¿no? Ahí es sur-centro del estado de Veracruz. Entonces más o menos es un clima muy caliente todo el año. Muy caliente, pues ahora sí que muy lluvioso también, ¿no? Tiene temporadas donde las lluvias son muy cerradas y muy fuertes, pero muy bonitas.

Yo conozco esta música del son jarocho gracias a que en la secundaria donde yo cursaba, pues ahora sí que mis estudios, se impartían talleres de son jarocho. En general se abarcaba gran parte de la instrumentación. Entonces era muy variado, realmente las diversas opciones que tenías, ¿no? para entrar y acercarte a la música. El culpable de eso durante ya varios años—yo digo que han de ser ya, no sé, fácil, más de 10 años, unos 15 o algo así—es el maestro Nacho, José Ignacio Pérez Molina, ¿no? Nachito, como nosotros le decimos, es mi maestro. En esa telesecundaria, se llama Vicente Suárez, de ahí de Mozapa, Ixmattlahuacan que es el pueblo que sigue de Pachuca para llegar a la ciudad de Cosamaloapan, ¿no? Entonces pues ahí fue como yo tuve el primer contacto con la música, ¿no? Entrás a cursar el primer año de secundaria y pues los talleres aparentemente son obligatorios, ¿no? [...] Y pues ahí empecé a aprender.

Relativamente, el primer contacto que tuve con un instrumento fue con la quijada. O sea, fue el primer instrumento que así yo dije pues, ¿qué es esto? Y me lo dieron también, porque—fíjate que eso es otra cosa muy importante y muy buena al mismo tiempo, ¿no? De que el método o la técnica de mi maestro para enseñar es muy estructurada, ¿no? Entonces, digamos, que empieza por ahí con esa parte de la percusión, como para descubrir tú qué tanto puedes aprender o adaptarte a seguir un golpe, a seguir un ritmo.

En el principio a mí no me gustaba y yo decía que esa madre era música de viejitos. Sí, pues fue a los 12 años cuando yo estaba en la secundaria y que conocí esta música y tuve el primer acercamiento con la quijada. Obligado de cierta manera por mi abuelita, fíjate, ¿no? Mi abuelita era así de que "oye, mijo, yo quiero que tú aprendas a tocar, porque cuando yo cumpla años o tu mamá cumpla años o alguien aquí de la casa cumpla años, ya no tenemos que buscar a alguien para que toque." Entonces imagínate, ¿no? Decía ahí, "si los vecinos cumplen años, tú puedes ir a tocar al vecino, me decía, y pues ya ahí, ¿no? Te puedes ganar algo, lo que sea." Pero ella principalmente... Esa fue su voluntad y esa era su intención [...]

Su papá de ella, mi bisabuelo, el abuelo de mi mamá, era laudero y de oficio, era músico. O sea, era músico de oficio, o sea, era de los señores que vivían ahí, en el rancho, en la comunidad, en Ixmattlahuacan, en Santiago, justamente, y eran los encargados de llevar los

bailes. Había bailes, ¿no? en los diferentes ranchos ahí cercanos, y ellos se movían a caballo, ¿no? horas, a veces días, semanas, ¿no? Dice mi abuela que se iban, ¿no? Y se iban, güey, a tocar y él también hacía los instrumentos. Yo ya no lo conocí [...] Y de sus hijos ninguno aprendió a tocar. Uno solamente, más o menos. ¿Y sus hijas? Algunas bailaban, pero realmente ninguno siguió como tal con, pues, con el legado, ¿no? Entonces cuando yo llego a esta música, yo llego sin tener algún antecedente familiar directo, o sea, hay antecedente en mi familia, pero como tal no pude heredar, digamos, directamente de ellos algún conocimiento exacto, ¿no? Pero de que lo llevo aquí, lo llevo.

Me empieza a gustar porque mi abuelita me decía "no, es que, ora, yo quiero que aprendas" y "¿por qué tienes ese hueso? ¿A ti por qué te dan ese hueso?", me decía [...] Y sí, güey, yo también era como que, ah, pues sí, a Wilson, ¿no? la quijada, porque era como lo más llamativo, lo que se veía, digamos, fácil o algo así. ¡Y órale! Y al mismo tiempo te digo porque era también estrategia del maestro. Él aborda a los niños con percusión, tanto en quijada como en cajón peruano, como en panderos, a varios instrumentos que realmente, ahora sí que, desarrollan por ahí sentido directo con la percusión y el ritmo. Entonces, pues de cierta manera me empiezo a agarrar, le empiezo a buscar y ya me salía el *café con pan* y ya de ahí me salía el *rata ta tá*, y de ahí me salía el "no sé qué." Y ya mi maestro empezó a ver qué rollo, ¿no? Que yo ya había avanzado, que yo ya tocaba los ritmos, ya veía yo qué onda. Entonces decide darme una jarana, ¿no? Y ya, para cuando iba yo, digamos, a medio año a finalizar el año, algo así... Es que yo ya tengo contacto con la jarana y le empiezo a escarbar y a tocar y averiguar y todo, ¿no? Y ahí el primer año, el segundo año de secundaria, ya de lleno en la jarana. Y fíjate, qué loco ¿no? Ya para cuando yo paso el segundo año ya era totalmente algo diferente a cómo yo había empezado, ¿no? Ya tenía otra perspectiva de la música, de lo que estaba haciendo. Justo por eso, güey, porque ya le empezaba yo a entender [...]

Entonces como que a mí también lo que me mantenía ahí era de que, pues güey, yo ya veía y empezaba yo a investigar el movimiento. O sea, tú no conoces, como, el movimiento del son y de la música fuera de tu entorno y fuera de lo que está ahí en tu zona. Y ya después empiezas a tener acceso a las redes y todo y empiezas a ver que hay algo que se llama Cojolites. Hay algo que se llama Mono Blanco. Hay algo que se llama Chuchumbé, ¿no? Entonces

empiezas a ver que esto es una cosa, güey, ¡no mames! Enorme, ¿no? Es un universo, ¿no? Y al mismo tiempo, empiezas tú a familiarizarte y acercarte con el movimiento, digamos, duro o bueno, ¿no? de ahí de la zona, que eran las Leyendas del Son, y tú como músico de la comunidad joven—porque esa es una comunidad joven que apenas empezaba a crear el maestro—aspiras, ¿no? Te ves, güey, tocando ahí con las Leyendas del Son. Entonces era como de que, ¡a huevo! Yo voy a tomar los talleres y yo voy a seguirle porque yo de todos los chamacos ya más o menos toco, ¿no? mejorcito. Y el maestro, ahorita, los compañeros con los que anda tocando, que son sus alumnos, salieron de aquí, de aquí se los llevó. Entonces si yo, neta, me pongo pilas, voy a llegar allá, ¿no?

Ahí te digo estaba yo en el último año de secundaria y estaba yo en esos talleres en la tarde, y es cuando él me llega con esa madre [la guitarra de son], güey, ¿no? Y cuatro cuerdas. La jarana tiene ocho, entonces yo ya tocaba la jarana y yo ya, acá, ¿no? "Oye, esta madre, ¿qué pedo, ¿no?" "Maestro, o sea, ¿por qué tiene menos?.." Ah, ¡a huevo! Tiene menos cuerdas; esta madre es más fácil. ¡No es cierto, güey! Entonces me empieza a decir, ¿no? "Mira, este instrumento se llama requinto o guitarra de son y se toca con este otro artefacto que se llama espiga, y esta espiga está hecha del cuerno de una vaca". ¡A la madre! Entonces empiezas a descubrir otra cosa, porque al mismo tiempo tú lo que conoces de movimiento y lo que conoces de música y todo, se resume también, de cierta manera, la instrumentación que hay en tu zona y todo eso, ¿no? [...] Y pues ahí es cómo empiezo, ¿no? por ese camino del requinto, y me acuerdo que el primer día que me lo llevó y me lo enseñó y me lo dio, dejó que me lo llevara a mi casa. Y me empezó a dar ejercicios [...]

Yo estaba en el último año de secundaria y estaba yo al mismo tiempo ahí en los talleres, en esa comunidad de Mozapa y de Santiago Ixmatlahuacan, pues es que yo empiezo a aprender a tocar el requinto y yo ya tocaba requinto con el grupo de la secundaria. Y ya tocaba requinto ahí en el taller de Mozapa, que ya luego se hizo un grupito que se llamó Entre Sueños y Sones y ya tocaba el requinto yo también en Santiago Ixmatlahuacan. O sea, lo tocaba porque practicaba yo y sí, ¿no? declaraba yo los sones, me sabía cuatro figuras de cada son, me sabía yo diez sones, un pedo así. Entonces, relativamente, ya lo tocaba. Entonces era como de que "mira pues, vamos a tener una tocada para el día de San Judas." El día de San Judas lo celebran en diciembre allá en

Cosamaloapan. Y "¡hey! vamos a tener tocada ahí porque todos los años se le lleva mañanitas al santo, y después de las mañanitas, pues les toca unos sones en su honor, en su ofrenda. Y fíjate que Lupita no va a poder ir, o Armando o Zacarías. Pues ¿qué onda? ¿Te vas a aventar tú, güey? Es hora de que nos acompañes. Y mira, nosotros ya tenemos un disco, y te tienes que aprender los arreglos como están." Entonces me da un disco y me empiezo yo a aprender las figuras y a sacar todo de oído y me aprendo el pinche disco, güey, para la pinche tocada, y pues fue mi primera tocada con ellos, güey, ¿no? [...]

*Los encuentros de son y Luna Negra:*

Todo eso de los encuentros lo empecé a conocer ese mismo año, el último año de secundaria y el segundo año de secundaria, en ese transcurso, con ese grupo de la secundaria y con ese grupo de Mozapa que salió de ahí de los talleres que se llamaba Entre Sueños y Sones. Entonces ahí fue que de algunos encuentros locales, Amatlán, a 40 minutos de Cosamaloapan, encuentro en Carrillo, que está a media hora de Cosamaloapan... Cosas así, ¿no? Y encuentros donde tocaban grupos de son blanco, tocaba un pinche ballet... Y ya, los jaraneros de la secundaria tal y los otros jaraneros de tal lado y... Y así, ¿no? También porque ese mismo año, empiezo yo a viajar con el maestro Nacho a Chacaltianguis, Veracruz, a participar con otro grupo que ya empezaba a viajar y a salir más que se llamaba Jaranas y Fandangos, que también era un grupo de niños bastante pequeños, relativamente, yo era de los más grandes [...]

Fíjate, justamente güey, ese desmadre, ¿no? Se empieza a dar porque pues ya, yo tocaba con Las Leyendas de Son y tocaba yo con Jaranas y Fandangos, tocaba yo con Son de Acula y tocaba yo con unos Entre Sueños y Sones y ¡güey! Los Jaranas y Fandangos empiezan a viajar, güey. Empiezan a viajar los morros, porque neta, traían un show así bien pasado de verga, güey. O sea, eran unos niños, de repente de 5 o 6 años bailando un pinche Toro bien prendido, y la gente, "¡Ah!" Bien miada, güey, porque pues eran chamacos tocando a la velocidad que se toca en La Cuenca. Y eran niños, ¿no? Pinche energía al desborde, ¿no? Era una cosa impresionante que a mí... Pero fue uno de los años que más disfruté en la música. Y con ellos fue que yo empiezo a conocer la comunidad sonora fuera de mi zona. Empiezo a darme cuenta de cómo está el pedo, ¿no? A nivel, digamos, mundial, ¿no? El son jarocho, porque ahora ya, pues como

sabrás, es un fenómeno "mundial." Entonces, pues, ¡chiquitín! Agarro y con ese grupo, que Ciudad de México al Encuentro de Jaranas y Tarimas. Que a Xalapa, al Teatro Ignacio de la Llave, que a Orizaba, güey, al teatro y que al Palacio de Hierro, no sé dónde, y de repente, nos estaba catapultado a todo eso doña Tere Osorio. No sé si alguna vez has escuchado nombrar a doña Tere Osorio, que es un personaje del son jarocho muy importante y muy querido, al menos por mí y por la gente que de verdad es agradecida [...] Entonces ella fue la que nos empieza a conseguir tocadas y huesos, y pues, güey, se amarra una pinche grabada de discos en Radio Televisión de Veracruz en Xalapa. Entonces pues, imagínate, ¿no? Y ahí es como que ¡güeeeeey! ¡Vas a grabar, güey! ¡Una sesión en un estudio mamalón, güey! Y bien entrado también con la chamba, güey, y con hacer las cosas bien [...]

Cuando nosotros estábamos en Xalapa, nos sale doña Tere con la gran noticia que se había puesto de acuerdo con Perry en Jáltipan, Veracruz, director de los Cojolites y, ¡chiquitín! La doña nos consigue becas, güey, pa' Luna Negra. ¡'uta verga! Luna Negra era algo nuevo para nosotros, porque pues sí, apenas nos estábamos enterando de qué era eso, pero también era algo inaccesible porque, pues tiene un costo muy independientemente, ¿verdad? de toda la situación. Pero, pues, para un niño del rancho, güey, pagar en ese entonces cinco mil pesos, tres mil pesos por una semana de clase ahí y estar ahí una semana sin tus papás y sin nada. O sea, es casi imposible, ¿no? Pero de repente te va a llevar. Entonces no íbamos a pagar ni un peso. Ella nos consiguió una beca completa, pero había que ayudar a barrer, acarrear leña, acarrear agua y no hay pedo, güey, chamacos de rancho, son las cosas que hacemos al día, al diario, güey. Yo te sabía agarrar un machete, un hacha, güey. Eso para mí no era pedo, güey. Vámonos [...]

Entonces en Luna Negra es mi primer acercamiento con el gremio, digamos, del son jarocho, ¿no? Es la primera vez que yo conozco al personaje de Perry, que yo veo a Noé, que veo a Joel, que veo a Beni, que veo a todos ellos, ¿no? Primera vez [...] Entonces ahí fue como que el primer contacto que yo tengo con gremio, con Cojolites, con Pájaros del Alba, con Ramón, con Claudio, con todos ellos. Porque gran parte de todos ellos van. O sea, no nada más se alberga el movimiento de los Cojolites, sino que parte de la agrupación de Los Vega, parte de la agrupación, es de... Pues sí, Cojolites, de cierta manera, Chuchumbé, algunos maestros que fueron parte del grupo Chuchumbé están ahí. Entonces, alberga muchos personajes de la

comunidad y del movimiento fuerte, digamos, del son jarocho. Entonces ahí fue la primera vez que yo llego y tengo contacto con ese mundo [...]

Vi a mucha gente, ¿no? Vi mucho movimiento. Ahí me di cuenta del fenómeno tan grande que era esta música. ¡Güey! Yo nunca había visto tanto extranjero juntos, ¿no? ...Mmmm, no muchos, pero para mí un extranjero era alguien de Ciudad de México también. Para mí era alguien también de Cuernavaca, alguien de un lugar lejos, alguien de Tijuana. O sea, porque imagínate, Tijuana de Veracruz: un país, casi. Entonces era como que yo nunca había visto tanta gente de diferentes lugares, de otros países, güey, congregados por una misma razón y un mismo motivo en un lugar. Era el son jarocho, era la comunidad, lo que quieras. Pero estaban ahí, güey. Entonces era como que, ¡wow! ¿No? Imagínate todo lo que logra hacer esta música. Y todas las actividades que se desarrollaban en torno, o sea, era fotografía, la comida, la venta, güey, de las artesanías, todo, ¿no? lo que se desarrollaba alrededor de esos sonos, ¿no? Y pues te puedo decir que el que sí fue un aprendizaje muy grande, lo tomé como un aprendizaje muy grande y una experiencia muy grata, ¿no? Y pues ya, con los años he aprendido a discernir también, como, situaciones que vi y que ahora entiendo porque fueron así y no necesariamente malas, pero sí situaciones que en un momento tú no entiendes de dónde vienes y lo que eres y cómo lo eres, ¿no? No sabes por qué las cosas son así. Pero pues así funciona.

Ese año de Luna Negra, yo conozco a Citlali, güey, en el río. Entonces tenía mi hora libre, ¿no? Y papi, como había un chingo de calor, ¡al río, rey! ¡Pum! ¿No? Sobres, te vas al río, rey. ¡Ay! A refrescarte bien rico y todo, ¿no? Entonces ahí me toca, güey, aterroriar a la Tlali, guey, ¿no? [...] "Hey, ¿qué onda? ¿Tú de dónde eres?" "No, pues de tal lado. De Mazatlán." "Ah. ¿Cómo te llamas?" "Me llamo Citlali". "Ah, yo me llamo Pedro, soy de Cosamaloapan, Veracruz. Está aquí como a tres o cuatro horas." "No, Mazatlán sí está como a tantas horas, ¿no? pero ahorita vengo de Tijuana." O sea... Yo realmente tuve el contacto con ella, o sea, con Citlali. Mi hermana, ¿no? Así, ¡pum! Entonces fue como que la morra me conoció, la conocí y nos caímos súper bien [...]

Y, güey, ese mismo día en la tarde la Tlali yo veo que se sienta al lado de Tere Osorio, en el área que asignaban para los puestos y para la venta de artesanía, y ¡güey! La morra sacó unos

rollos, güey. Así, unos rollos, y yo digo güey, trae lo de pescar. A huevo, va a pescar. Y güey, veo que la morra empieza a medir y a cortar y se jalaba, güey, el hilo hasta el sobaco y lo medía y lo cortaba, güey. Y yo digo ¡a la verga! ¿Qué está haciendo? Y me la arrimo, güey. "Oye, ¿qué estás haciendo?" Y me dice, "Estoy cortando cuerdas." "No mames," le digo. "Qué chingón," le digo. "¿A poco así son las cuerdas?" Me dice, "sí, son los cuerdas que usa la jarana, ¿no? Es que ocupo tantas." "¿Y no ocupas ayuda?" "No, no, no, ¿cómo crees? Vete a divertir, vete a jugar, tú para eso viniste aquí, ¿no? A aprender..." Le digo, "güey, la neta, te puedo ayudar de corazón, y neta, no me estás robando mi tiempo, o sea, neta yo vine de chismoso y de curioso y neta yo quiero ver qué pedo con esto." "¡Ah! ¿Pues quieres qué hacer chamaco? Órale." Y me da una pinza, güey, y me da un rollo y me dice, "quiero 400 cuerdas de esta. Me vas a medir de aquí a acá y le vas a cortar y ese es una." Y yo, ¡puta madre! En qué verga me metí, güey. Y ni pedo, güey, a medir y a cortar, a medir y cortar y contando y... "Ten. Aquí están 400." "Órale, ¡qué chingón! Muchas gracias. ¿Quieres seguir ayudándome?" "¿Te faltan más?" "Sí. Esos rollos." ¡Verga! No, pos sí, güey, sin pedos, ¿no? [...]

Yo la seguí ayudando a cortar cuerdas y todo [en los próximos días], ¿no? Entonces para cuando llega el viernes, que es el cierre del seminario, el sábado se hace un evento y el domingo todos se van a la verga a su casa. Yo el viernes la estaba ayudando todavía a cortar cuerdas. Y el domingo es el cierre para que todo el mundo recoja sus cosas y empiece a ir. Y güey. Ese día que ya nos íbamos a ir el domingo, voy y me despido de ellos. Estaba [Citlali] ahí [...] "Nosotros vamos para allá y de allá agarramos rumbo a la verga y nos vamos ya." "La neta, qué chingón, güey, haberte conocido, güey. Muchas gracias, güey, por todo y por—Ah, sí, 'perate. ¿En qué tiempo se van?" "No, pues ahorita como en tres horas." Ah, pues, es de, yo me acuerdo que le dije "¿ya no ocupas más ayuda?" No, pues sí, mira, ven." Y ese día, güey, el viernes, güey, antes de irnos, ¡verga!, ¿no? ¡Za, za! A cortar unas cuerdas, ¿no? Y en eso llega el Jacob, ¿no? Entonces yo termino de cortar las cuerdas y veo que la morra terminaba de empaquetar todo en una bolsa, así grandota. Y el Jacob me dice, no, que muchas gracias. La neta eres un rifado, eres un niño bien chido. [...] ahí te va este varo." "¡No mames! ¡No! ¿Cómo crees, güey?" "¿Cómo vergas no, si trabajaste? No me ayudaste, trabajaste." Y me paga el vato, güey. Entonces imagínate, en ese tiempo, güey, ¡Yo vine a esta madre a aprender a ganar dinero y a quedar bien!

Y güey, me dan eso y me dice la morra "ten, esto es tuyo, esto también es por tu trabajo, lo que trabajaste" y me da la bolsota de cuerdas que yo había cortado. Me da un chingo de cuerdas de las que yo había cortado y otras cosas que yo había sacado y "te eché lo que creo que vas a ocupar para ti, tu maestro, para tus compañeros." Era todo lo que había cortado antes, que yo estaba diciendo verga, ¿no? Me vine a despedir y vine a ofrecer ayuda y sí la quisieron. Y ve, ¿no? O sea, al final de cuentas, esa ayuda era para mí. Entonces también fue como que de niño, imagínate, te llega eso que para ti, una acción de ese tipo, en tu zona, jamás la ves [...] Te sacude la cabeza, güey. Tú no estás acostumbrado a ese tipo de lecciones, ¿no? [...]

Entonces ellos, al año, me parece, sacan una convocatoria para una beca para un aprendiz de cuerdas en la ciudad de Tijuana [...] Y yo me aplico para la beca. Y aplica un putero de gente. Pues imagínate, fue una beca abierta, ¿no? ¿Cuántos no conocen la empresa? ¿Cuánta gente de todos lados no quería estar? [...] Entonces, digamos, al siguiente año o a los meses ya me contactan a mí directamente [...] Y fue como yo empecé a llegar a Tijuana, güey, la primera vez que yo llegué a Tijuana, aquí a Playas de Tijuana, con Citlali y con Jacob.

#### *Comentarios:*

Pedro estructura su narrativa de una forma estrictamente cronológica y es notorio que el son jarocho ha sido un motor elemental en su vida, inextricable de los eventos que relata. Pedro ofrece tres explicaciones para su involucramiento inicial en el son jarocho: primero, destaca que su bisabuelo materno era músico de fandango y que, aunque no pudo conocerlo en vida, heredó un legado familiar de forma indirecta. Por otro lado, Pedro encuentra el son jarocho entre las diferentes actividades disponibles en su secundaria—fruto de un esfuerzo consciente por parte de varios actores de promover el son jarocho en una región en la que alguna vez ocupó un lugar central en su cultura musical. Finalmente, la abuela de Pedro lo motiva a aprender a tocar por razones que parecen prácticas y orgánicas, lo que evidencia la permanencia de esta práctica en la cultura regional. Así, en un primer momento, Pedro llega a formar parte de una comunidad de ascendencia recientemente reconstituida que parece en su narrativa cada vez más visible en la región. Poco a poco, Pedro descubre no solamente un inmenso disfrute por la práctica del son jarocho, sino también la enorme popularidad de esta música fuera de su zona y entiende que esta

representa una posibilidad de trazar una ruta de vida más amplia de lo que se había imaginado. En este sentido, en Luna Negra tiene su primer encuentro con la comunidad de afinidad amplia del son jarocho, así como con algunos de sus expositores principales. En general, Pedro parece ver la exportación de la práctica a través de los procesos de afinidad como un arma de doble filo, pues conlleva cambios inevitables y en algunos casos, no deseables desde la perspectiva de Pedro. Sin embargo, también representa una oportunidad de tener una conexión humana a través de la comunicación musical.

### **3.3. Historias de San Diego**

#### **3.3.1. Samantha**

*Sobre su infancia, la frontera y la música:*

Nací en Tijuana. En 2002, yo creo que tenía como diez años, me vine a vivir acá (a San Diego). Y pues he vivido la vida transfronteriza, ¿no? Pues tenía a mi mamá allá, entonces siempre de los dos lados. En el 2009, más o menos, me regresé a Tijuana otro tiempo a vivir, y en el 2014 regresé para acá. Pero es todo, así. Me siento cómoda en los dos lados. Me gustaría poder pasar más tiempo en Tijuana, pero me estresa mucho el cruce de la frontera. Entonces ahora pues que no vivo allá, lo evito bastante, pero aparte porque ahorita estoy... Tengo varios proyectos de este lado y son los que me tienen pues también más ocupado acá y no tengo tanto... Pues tanto motivo para cruzar [...] Tengo a mi hermana; ella vive allá. Y mi abuela. Y tías y así... amigos, tengo muchos amigos también. Trabajo en una clínica con un quiropráctico de masajista. Y aparte de eso, tengo tres años organizando un evento cultural aquí en San Diego. Pues es un trabajo, pues, pero voluntario, que me gusta mucho [...]

Mi abuelo, el papá de mi mamá, era cantante de mariachi, pero él dejó su carrera de cantante y de artista por la carrera de medicina. Pero no crecí con mi abuelo. Entonces eso ya lo descubrí ya de grande. Pero siempre, más bien yo creo que como que crecí en un ambiente más de fiesta, la verdad, con mis papás, porque eran fiesteros, e igual como la familia. Entonces no tanto como de músicos estructurados, pero mi tío también tenía sus bandas de rock. Entonces

como que sí crecí en un ambiente, digamos, colorido a través de la fiesta, ¿no? pues que obviamente eso involucra el baile y la música. Y ya cuando estaba, yo creo, en la secundaria... no, cuando empecé la prepa entré en el grupo de ballet folclórico en la escuela, porque también siempre me gustó mucho como la expresión cultural a través de la danza, de la música. Entonces ahí pues me sentía muy cómoda y mi parte favorita de la danza folclórica era el zapateado. Entonces, creo que también porque tengo buena rítmica. Entonces recuerdo que mi maestro me ponía enfrente de la clase para marcar los pasos, porque él ya estaba anciano. Entonces no podía o no usaba sus botines porque se cansaba, entonces él estaba en tenis y me ponía adelante para que escucharan como se marcaba bien el paso siempre [...] Y luego, ya después, entré en el grupo de mariachi, también por un tiempo cortito, también en la prepa. Empecé con el violín, pero estuve un tiempo muy corto. No, creo que no desarrollé, así como técnica ni nada, pero sí podía leer notas y cosas muy básicas, ¿no? También estuve en clases de piano y así todo, todo en la prepa, aquí en San Diego, en Chula Vista. Y siempre me ha gustado, como que lo disfruto bastante, como que hacer música y todo. Y sí, siempre, como ya después empecé a tocar los tambores, así nada más como por mi cuenta. He experimentado con diferentes tipos de tambor.

*Sobre el contacto con el son jarocho:*

En el 2009, yo creo que yo tenía como 17 años, y pues me tocó estar en la fiesta de la Candelaria de Tlacotalpan por suerte. Yo no... creo que no había tenido... Ese quizás fue mi primer... ¿Cómo se dice? Como, mi primer acercamiento, mi primer vistazo, al son jarocho, pero más como espectador, ¿no? Lo había escuchado, pero bueno, en el ballet folclórico se ocupa como la forma más estilizada del son, ¿no? Entonces no es como, pues el son tradicional en sí. Entonces sí lo había escuchado. O sea, para mí el son de todos los sones, pues me encantan, ¿no? como el son cubano, son latinoamericano, el son jalisciense, todos, como todos tienen sus formas, ¿no? Y bueno, estaba en Veracruz y pues ya, tocó que fuimos a Tlacotalpan, ¿no? Entonces esa fue mi primera vivencia de así, del son. Total de que estaba viviendo estaba viviendo en Veracruz. Entonces estaba con mi pareja y éramos artesanos, entonces pues siempre con la bola de artesanos, es como, ¡ah! va a haber un festival acá para ir a vender, ¿no? Entonces después ya nos fuimos para allá, ¿no? Pues también puedo decir que la fiesta de Tlacotalpan es de lo más comercial para el son jarocho, pero aún así es como... Pues es una vivencia chida, ¿no? Porque

ves grupos y ves de todo, ¿no? Los instrumentos, muchísima gente. En el 2009 estuvimos ahí toda la semana de la Candelaria. Toda la semana estuvimos viviendo en Tlacotalpan, entonces era así como un montón de gente. Acampamos, estábamos en la calle. Todo eso era así como... estaba loco, ¿no? Entonces volví a regresar en el 2019, diez años después, y sí nos dijo una señora como que oh, no, como que era el 2019, fue como que el último año que fue así como ¡puf! explosivo, de la cantidad de gente que iba. Y fuimos justamente el año antes de la pandemia. Pero bueno, sí, digamos, que eso fue mi primera experiencia, pero no, no... No sé, nunca pensé que iba yo a tocar son, digamos. Y cuando me vine para San Diego, empecé a vivir con Cristina. Con Cristina Juárez, que ella fue la que me invitó al grupo de son con Eduardo como en el dos mil... pues cuando me vine, creo que eran en el 2015, 2016 por ahí, así. Ya no me acuerdo.

Y ya, pues empecé a ir a los talleres de Eduardo. También, más bien, eran como círculos, ¿no? Entonces donde ellos tocaban ya, como quiera era... pues te incorporabas, ¿no? Era la fuente en ese tiempo. Entonces pues no tenían una forma así como de taller o una clase. Era más como un círculo, y pues ya. Te vas incorporando. Eduardo me prestó una jarana y pues, más bien empecé con el zapateo, porque pues ya tenía, pues ya tenía una idea de cómo se hacía, entonces, como ya, rápidamente agarraba las formas y pues eso me hizo poder entrar, ¿no? Fue una entrada muy fácil para mí, y estuvimos haciendo el círculo unos meses y luego pues ya siempre la vida, ¿no? que cambia y, pues por unas u otras cosas ya no se pudo armar el círculo. La gente se ocupó y recuerdo que Eduardo tenía un compromiso con un festival de un compañero, un festival cultural donde lo habían invitado a tocar, pero no tenía... pues no tenía grupo de son. Y todos estaban ocupados y yo creo que yo tenía, no sé, poquito, pues todavía no podía tocar una jarana. Y ya me dice, oye, que tengo que sacar este compromiso, pero pues no tengo a nadie que me acompañe. ¿Qué te parece si yo toco el requinto y tú haces un ritmo en la tarima? Y ya, le dije, pues sí. Y ya, fuimos a ese evento, ¿no? Y esa fue la primera presentación de son que tuve con Eduardo y me gustó mucho. También, así, como que hace mucho que no tenía presentaciones y... Y pues ya empecé a agarrarle el gusto, ¿no? Ya empecé a escuchar la música más de fondo y... empecé a practicar la jarana, pero por mi cuenta, ¿no? porque ya no estaba el círculo, pero ya me habían prestado la jarana, entonces dije ¡ah! Pues voy a darle, y pues Cristina cuando la miraba pues ella me decía ¡ah! pues se hace así y así. Y ya me ponía a practicar yo en la casa. Y así fui

aprendiendo poquito a poquito. Que yo creo que sé muy poquito de todos modos; pues lo más básico, ¿no? Pero puedo decir que lo disfruto bastante. Pues esa oportunidad de expresarse, ¿no? a través del sonido y tiene muchas dimensiones, que eso se me hace muy interesante, ¿no? Como no solamente el sonido, las notas, sino la versada, ¿no? que es como otro horizonte de expresión. Y pues escuchar esos versos que ya están hechos, ¿no? como también reflejan la historia o la vida, las vivencias de otras personas en otras partes. Entonces por ese lado me parece muy bonito.

#### *Comentarios:*

Samantha empieza su narrativa explicando sus antecedentes familiares de música y de fiesta en lo que se podría interpretar como un proceso de ascendencia, pues parece explicar su fácil entrada al baile jarocho y su gusto por la práctica en términos de su temprana socialización en la música y el baile. Una dimensión que destaca desde el inicio de su relato es su identidad transfronteriza, pues explica que partes importantes de su vida han tenido lugar en ambos lados de la frontera y que se siente cómoda tanto en San Diego como en Tijuana. Si bien Samantha cuenta que tuvo una experiencia inicial con el son jarocho en Tlacotalpan años antes de que una amiga la invitó al círculo de jaranas que inició Eduardo en San Diego, su experiencia de conversión parece haber sido gradual y evolucionó desde su gusto inicial por tocar y bailar con otras personas hasta descubrir en el son jarocho un camino ameno para progresar en la música. El sentido comunitario principal que Samantha expresa en su narrativa parece ser uno de afinidad, pues afirma que para ella el son jarocho representa la posibilidad de expresarse en un contexto compartido con otros, así como la posibilidad de entender las experiencias históricas de personas de un lugar lejano. Sin embargo, menciona que la comunidad de son jarocho frecuentemente responde a diferentes llamados para participar en protestas y eventos en solidaridad, lo que podría indicar un alineamiento con causas de disidencia.

### 3.3.2. Cynthia

#### *Sobre su infancia y la música:*

Yo nací en la Ciudad de México. Pues de ahí son todos mis familiares menos mi papá. Ya sé que no me preguntaste eso, pero para que veas que hay conexión con Veracruz, mi papá nació en Veracruz. Pero toda la familia, pues vivíamos en la Ciudad de México y ahí nací y ahí crecí y pues ahí está la mitad de mi vida allá.

En mi casa siempre había música. Mi papá era artista, era maestro de artes plásticas, pintaba. Entonces siempre hubo mucho arte en la casa y había libros y había música y mi papá tenía discos y mi mamá también. Entonces era la radio puesta, y era lo que yo viví [...] Mi papá y mi mamá siempre nos insistieron, ya sabes, como en casi con todas las familias, "Tienes que aprender piano". Y tú, "ay, bueno". Entonces nos tenían en clases de piano desde muy chicos. Que no aprendimos nada. Y luego clases de órgano, de teclado. Que ahí más o menos ya. Pero siempre estuvo... No fue así como una imposición de que, "ay, tienen que tocar algo," sino era más como para empezar a hacernos sensibles. Porque mi papá, bueno, siendo artista... Mi mamá cantaba y cantaba muy bonito. Y mi mamá, con su hermano—Eran dos, nada más: mi mamá y mi tío. Mi tío era un virtuoso del piano desde chico. Entonces él era el músico y mi mamá cantaba y mi tío componía y mi mamá hacía las letras. Entonces hubo música también por ese lado y mi mamá cantaba y a mí desde chica, yo no sé porque siempre me gustó cantar. Y mi mamá decía, "Cuando estabas chiquita y nosotros te veíamos triste y no cantabas, yo decía ¡uy!—Tini," me decían Tini. Yo soy Tini—¡uy! la Tini y se va a enfermar." Y sí. Entonces yo no cantaba, y ya me pasaba algo, o la panza o cualquier cosa, ¿no? Me enfermaba. Pero sí fue, siempre hubo ese acercamiento del arte por mis papás. Entonces decía, pues cualquier cosa que hagan pero que hagan algo. Entonces mi tío era el músico. Y a nosotros nunca nos dio por la pintura. Una de mis primas fue la que se hizo pintora, y nosotros fuimos los músicos, entonces mi tío decía, "Bueno, pues aquí las familias están cambiadas, ¿no?" Y pues, ya después del órgano, en la secundaria—mi hermano estaba en la prepa y empezó a tocar música sudamericana. Le gustó el charango y empezó a practicarlo él. Y entonces yo conocí el bombo. Y dije pues, Yo de aquí soy. Y empezamos a hacer nuestros pininos juntos.

Entonces empezamos a hacer, a aprender juntos y mi hermano formó un grupo con otros amigos de la prepa. Y de ahí empezamos a tocar, a cantar, oíamos los discos, todos: Los Calchaquíes, Inti-Illimani, Quilapayún. Te estoy hablando de los 80. Entonces los recitábamos todos, eso sí, de oído. Y órale. Y así empezamos. Es de... tocamos en algunos lugares... Era muy divertido. Muy, muy divertido. Porque no había de que "ay, tienes que hacerlo." No, no, era porque ya queríamos hacerlo. Nos nacía hacerlo. Entonces pues yo cantando, feliz, y a mi me gustaban mucho los tambores, entonces, pues, de ahí. Y ya después de ahí se acabó el grupo y entré a la Prepa. Estaba en coro, clases de coro en la prepa, porque como me gusta cantar y ando nomás ahí viendo qué hago, pues ahí en la prepa también, tres años. Era muy padre porque nos tocaba ir a cantar a eventos de las de las escuelas de la nacional preparatoria y nos llevaron a cantar Ollin Yliztli y nos llevaron a cantar a la UNAM, al Nezahualcoyotl. Cantamos en la Nacional Preparatoria que estaba ahí en el en el centro, donde están los murales de Diego Rivera. También ahí cantamos. Entonces, pues no profesionales, pero bueno, dices "ah, ya pise la Ollin, ya pise el Nezahualcáyotl, ya cante acá... Entonces era muy padre. Y era porque a mi me gustaba y lo hacía con ganas.

*Sobre su encuentro con el son:*

Y luego es que me metí a la Nacional de Antropología. Ya no tenía yo tanto tiempo de tocar con mi hermano porque él estaba en su carrera y yo estaba en la mía. Estaba pues, apenas viendo dónde iba yo a aterrizar, como iba a ser mi vida, ¿no? Ya era lo que yo quería hacer. Y ahí, a mí me gustaba la música mexicana, pero a mi hermano no le gustaba. Entonces no tocábamos música mexicana en el grupo. Porque a mi hermano no le gustaba. Y como él era el que había hecho todo el grupo, pues no. Entonces me meto en la Nacional de Antropología y empiezo a ver que hay otra cosa con más música. Conocíamos a Los Folkloristas porque de eso era de lo que nosotros... Teníamos... Eso era nuestra música mexicana, lo que Los Folkloristas tocaban. Y entonces, bueno, pues en la Nacional de Antropología, ya ves que hay otras cosas, que México es muy grande. Muy variado. Y dije bueno, pues a ver aquí qué. [...] Y me dijo un compañero de la ENAH, "Mira, Cynthia, a ti qué te gusta la música, van a abrir un taller de música mexicana aquí en el salón fulanito en la escuela. ¡Vete a asomar! A lo mejor te hace bien. Ándale, vete a

asomarme, vete a ver si--pues ámate y tómate una clase, ¿no?" [...] Y yo, bueno, ahí voy. Fui a ver. Enrique Barona era el maestro. Y pues me encantó. Dije no, pues de aquí soy. Y sí, la música me ha dado tanto qué hasta me dio la curación de sacarme de esa depresión y de cómo de darme mis cachetadas guajaloteras y decirme no, espérate. Aquí tienes esto. Esto te va a ayudar. Ándale. Hazlo. Y sí. Dije, bueno, pues vámonos. Fui a mis clases, me encantó porque es muy buen maestro, muy paciente, sabe mucho, mucho, mucho de música y me enseñó y a él le compré mi primera jarana, que es aquella que la hizo Don Fallo, precisamente, de Tlacotalpan. Se la compré, entonces, de ahí empecé a aprender son jarocho. Mi papá tenía los discos de los Encuentros de Jarareros. Esos LPs, que creo que había tres o cuatro. Y los ponía en la casa y yo de ahí oía, pero pues nunca me había realmente gustado mucho. A él le gustaba porque es música de Veracruz y... Y de repente me sentaba con él a oírlo, pero no, nunca hasta que tomé esta clase y compré mi jarana y dije ¡Ah! ¡Esto es! Entonces aprendía las canciones en la noche porque las clases eran en la noche y llegaba yo a mi casa como a las 11, después de tomar todas mis clases de la escuela y todo, íbamos a la clase y luego llegaba a la casa y mi papá me estaba esperando acostado. Y me decía, "a ver, ¡cántame lo que aprendiste!" Entonces yo ya me sentaba con mi papá y le tocaba los sones. Y le encantaban. A lo mejor sonaban del ajo, ¿no? Entonces mi papá era el que me decía "ándale, a ver, ve, aprende y ven y cántame". Entonces también ese era el impulso, ¿no? Tocábamos en algunos eventos de la ENAH. Era el grupo de prácticas instrumentales de la Nacional de Antropología, así se llamaba el taller. Entonces pues de ahí, tocábamos y nos invitaban y pues nosotros encantados. Porque... Era un foro donde éramos aceptados, porque eran todos antropólogos. Pues así, como que muchas caras no veíamos, ¿verdad? A la gente le gustaba. Y a nosotros nos encantaba, también. Entonces, pos, así. Así estuvo.

Me gustó... Eran muchas cosas. Se me hacía una música muy, muy sincera. Muy, como, muy real. Porque hablaban de cosas como los pájaros, le cantaban a los perros, le cantaban a las guacamayas. Era como abrir una ventana y asomarte a ver que qué tenía la naturaleza, ¿no? Se me hacía una música muy, muy tranquila. Y luego cuando conocí los sones en menor, dije Ya, pues es que tampoco es tan tranquila; es bravía, tiene su genio. Entonces, para conocerla había que desmenuzarla, ¿no? Entonces empiezas a a entender, a escuchar los versos y dices, "ah, pues están cantando esto y esto y esto." Ah. Qué poetas, porque para hacer una décima, hójole, se

necesita.... Y los ritmos. Porque ya después, a mí, como siempre, me ha gustado el ritmo, ya después me dijeron pues, ah, es que esto se zapatea. Y dije ¡ah, caray! A ver. Ah no, pero pues es que esto también tiene sus raíces en África. Ah, pues como todos, ¿verdad? Pues todos somos africanos porque, pues, de allá venimos. Ah, qué bien, entonces también se hace música con los pies. ¡Ah! No, pues mejor. Porque entonces ya estaba el elemento percutivo, ya estaban las cuerdas, ya estaban los versos, ya estaba la canción, ya estaban las décimas, ya estaba todo. Entonces eso también me gustó porque era una música muy completa. Y era muy elegante porque luego que dije bueno, pues yo quiero aprender a zapatear. Y veía a las muchachas zapateando y sones de montón. Y luego los son de pareja. Y dije, ay, no, es que estos hablan con los pies, se comunican. Esto también es un idioma [...] Hicieron unos talleres con Patricio Hidalgo, que fue el que me enseñó realmente a zapatear en unos talleres que hacían en Culhuacán de jarana y zapateo, con él es con el que aprendí más. Y también a versar, también a tocar, a cantar... En esos talleres se hacía, después de que tomabas el taller, era como tu, tu graduación ya hacían un fandango en Culhuacán, en el centro comunitario. Entonces hacían el fandango para que los alumnos tocaran y bailaran. Entonces en ese fandango invitaron a los de Zacamandú, el grupo con García de León, fueron las Cao, creo que también estaba Lucas y el hijo de García de León, y no me acuerdo cual otro. También invitaron a los Parientes y nosotros. Entonces pues se abrió, entonces llegaba la gente de ahí de la comunidad y pues ahí fue mi primer acercamiento al fandango, en ese fandango en Culhuacán.

Y pues de ahí ya seguíamos en las clases con Barona y para el final de clases, Barona dijo, bueno, pues nos vamos a ir a Playa Vicente para un trabajo de campo—su último trabajo de campo—para que vayan a la comunidad a tocar en la comunidad como es, con el grupo de allá, pues con los Parientes [de Playa Vicente], que eran muy amigos de él. Íbamos a hacer—era en diciembre. Vamos a hacer un fandango y vamos a hacer una Rama. Porque también tienen que aprender qué onda con la Rama. Pos ahí vamos. Y sí, pues padrísimo, porque nos quedamos en la casa de los músicos y nos organizaron el fandango ahí en la plaza y nosotros tocamos con ellos, con los Parientes. Y también organizaron la Rama, que fuimos al monte, ahí cortamos la rama, la adornamos, íbamos a las casas y ya sabes, ¿no? Y pues nos daban ahí comida, fruta y... Zapateábamos, cantábamos, y así fuimos, tocando. Entonces esa también fue una muy, muy

padre experiencia porque fue en una comunidad donde todavía la tradición permanecía. Y fue muy padre [...]

Después de eso, yo quería ir a un Encuentro de jaraneros. Tuve la oportunidad de ir. Y también conocía a los de Siquisirí. Conocí a Diego, que hasta ahorita es de mis amigos más entrañables, junto con Meche, su esposa y sus hijos. Ellos me abrieron las puertas de su casa y experimenté el encuentro, que yo creo que ya no son como ahorita, porque ahora me cuentan que ya hay filas para subirte a la tarima y que te bajan luego, luego y... No era así, pues yo fui a dos encuentros. Yo creo que fui al del '90 y algo, porque esto de las clases de Varona fue en el 90. Entonces yo creo que al encuentro que fui sería el del '91, '92. Y todavía los encuentros de antes, ¿no? [...] Antes ibas y platicabas con los señores y te fijabas como jaraneaban, como rasgueaban y de ahí, pues agarrabas rasgueos, agarrabas tiempo, y era de cuando de los fandangos en cuando tú no sabías... Estaba la bola de jaraneros y te echaban hasta atrás. Hasta atrás, hasta que oían que ya más o menos, entonces ya te iban empujando para adelante, para adelante, para adelante. Y ya cuando estabas hasta adelante, pues ya. Ya te habían aceptado, ya sabían que sí podías. Ya te habían oído, pero era así como un filtro, ¿no? Y sí, era muy divertido. Muy, muy divertido. Y pues platicar con todos y ver los grupos, a los grupos que salían después, los nuevos. Y yo decía no, pues es que yo quiero tocar en un Encuentro. Yo quiero subirme, quiero estar ahí. ¿Pero pues cómo? Sin grupo, sin nada [...]

Hasta que creo que el año siguiente, una llamada en el teléfono y era Diego Costa. "Cynthia, cómo estás?" "Qué pasó, Diego?" "Oye, que te quiero invitar acá al Encuentro. Que vengas". "Sí, Diego, pues nadamás estoy viendo si puedo juntar dinero y pues a ver qué hago." Me dice "No, no, no. No, no, tú te vienes acá a mi casa, pero no te quiero invitar, quiero que vengas a tocar con nosotros." Digo, "¿con ustedes, con quienes?" "Pues acá con el Siquisirí". Y le digo, "bueno, pues a donde van a ir o que—" "No acá, al Encuentro". Dije, "no mames". Pues me invitó a tocar con ellos. En seco, pues me fui. Dije órale, de aquí soy. Y pues sí, pues mira, fue chistoso porque todos los de Siquisirí, hombres. Y yo nada más, la única mujer. Entonces hubo mucho rechazo por los otros integrantes. Pero como yo era amiga de Diego y como yo me imagino que no lo hacía tan mal, pos dijeron que sí. Y sí aprendí todas las canciones y sí cómo la tocaron y todo [...] Eso era para mí lo que yo quería hacer. En Tlacotalpan, estaba tocando yo en

Tlacotalpan [...] Porque toqué en el Encuentro de Jaraneros con Siquisirí, pero me echaron hasta el último. Entonces pues no me veía porque estaban las cortinas. Y pues no me vi y pues yo no sé si me oí. Pero mira, a mí no me importó si me veía porque yo estaba ahí Pero pues ya. Pues pasaron los Encuentros, ya no fui a ningún otro Encuentro. Pues seguí tocando en la escuela. Y ya después conocí a Daniel y ya tocamos, tuvimos la oportunidad de tocar música colombiana.

#### *Tocando son jarocho en San Diego:*

Con Contrastes, quería yo hacer jarocho, pero no teníamos que tocar el requinto, entonces no había cómo hacer la melodía porque yo no toco requinto [...] Entonces no pudimos sino hasta años después que ya tocábamos con Eduardo. Él ya se juntó con nosotros en dos o tres tocaditas y ya pudimos tocar... Tocamos El Cascabel con Eduardo en el requinto y nosotros en las jaranas [...] Ya como son en forma, hace como unos... Llevo con Son de San Diego unos cuatro años, cinco años, más o menos. Un poquito más [...] Fue con el contacto con Eduardo, que era el que ya tenía las clases, sus clases de jarana, quedaba en la fuente, en el Balboa Park. Fue cuando yo le dije, bueno, yo quiero tocar. Entonces ya nos fuimos juntando con los demás músicos. Íbamos a la fuente los jueves, creo, en la noche, que era como más... cualquiera que tenga una jarana puede venir y puede aprender. Y ahí fue como poco a poco empezamos, empecé a tocar con ellos. Sí, pero fue hace poquito. Aún cuando nosotros trajimos las jaranas muchísimo antes, pero no había con quién. Nosotros no conocíamos a alguien que tocara esta música.

#### *Comentarios:*

Desde el principio de su narrativa, Cynthia enmarca su experiencia en el son en un sentido de ascendencia: destaca que su papá, quien es veracruzano y un artista, fue clave no solamente en su educación musical desde muy temprana edad, sino también en compartir con ella los discos de los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan y en escuchar y animarla cuando empezó a tocar y cantar son. Asimismo, Cynthia afirma su entusiasmo al descubrir algunos de los mismos elementos que le agradaban en la música sudamericana en una práctica musical mexicana. Entre estos, Cynthia dice que el son jarocho funcionaba como “una ventana a la naturaleza” y que le fascinaba por ser un arte completo, que combina música, improvisación, canto, poesía, historia y

baile en una sola práctica popular. Por otro lado, su conexión con otras personas a través del son jarocho parece llevarse a cabo desde procesos de afinidad: al unirse al grupo de prácticas instrumentales de la ENAH, Cynthia descubre un grado de aceptación social que dice que percibió en los demás integrantes también. Asimismo, para ella el son jarocho ha sido una práctica desde la cual puede retarse y atreverse como música a mostrar su talento e ideas musicales. Cynthia es la única entrevistada que insiste en la no existencia de una comunidad real de son jarocho en la región fronteriza, aunque afirma su pertenencia a un movimiento de mujeres que se han atrevido a desafiar ciertas normas en el son jarocho, así como a un movimiento de personas que tratan de mostrar esta música en el extranjero.

### **3.3.3. Carmen Castro**

*Sobre su infancia, Tijuana y el folclor:*

Estoy en medio de todo y de la nada. De las dos partes, en donde, yo crecí con música, escuchando música de los 60s y de los 70s. Me encanta esa música y también parte de la música, de baladas y ese tipo de cosas. Pero yo pienso que mi interés sobre la cultura empezó quizás desde que estaba en la primaria. Para mí ha sido una fijación de la música de Veracruz y de la música de Jalisco. ¿Por qué? No sé. A mí me encantaba. Que iba a haber un bailable, yo quería estar bailando música veracruzana. Por su sonido, por su—porque sentía que me acercaba a mis raíces. Aún así, estando lejos y era algo como que al lado.

No había mucha información—pues por empezar, pues ni el peso se usaba aquí, ¿no? Se usaba todo el dólar y... Yo me acuerdo que yo le dije a mi mamá, me quiero quedar con esto y es así que es a cierto punto medio como vergonzante, ¿no? De que como estás tú en un país, que es parte de México, que no sabías ni siquiera la moneda y yo... Ay, ¡qué bonitos los billetes! Y cosas de esas, ¿no? Entonces, definitivamente cuando vi la oportunidad, ahí me metí a mi hermana también. Las dos hermanas, luego te hablo de las demás. Y yo pensé que fue un momento muy difícil en mi vida. En el momento en el que me reencuentro otra vez con la música, mi guitarra, yo la dejé ahí. Y yo dije no la voy a tocar hasta que un día alguien me enseñe. Me involucré en cuestiones de la vida de Estados Unidos, en la escuela, la maestría, dos

trabajos, tres trabajos y lo estaba dejando así como a un lado. Y en ese momento, pues los dos Jorges se ponen a platicar. Se ponen a platicar en la biblioteca y me dijo Jorge, “¿qué crees?” Dijo, “que va a haber un grupo”—que yo estaba fascinada. Fascinada, fascinada. Pero igual, en la secundaria y la preparatoria no perdía la oportunidad de estar que de tocar la guitarra, que de bailar, que de bailar música folclórica. Me interesó mucho la música latinoamericana, también. Y es que yo me sentía como era nuevamente que esto, soy yo. Esto es parte de mí. Y fue cuando yo confesé y dije, ¡me gusta! Me gusta, me gusta. Y lo que me gustaba... Fueron muchas cosas las que me gustaron. Una de ellas es que soy trabajadora social de muchos años. Entonces sé la importancia de la comunidad, sé la importancia de sacar a los jóvenes, de darles alternativas. Alternativas de fuera de lo que es, drogas y otras cosas, y la importancia de identificarte con tu propia cultura, de sentirte parte de. Es parte de ti mismo. Entonces yo veo eso y yo digo, yo quiero ser parte de esto. Yo quiero ser parte de esto. Y no, no, no, te digo que fuimos como a ¿ocho? Cuatro, cinco, ocho fandangos, ¿verdad? O sea, que desde que fuimos, ya. Dijimos... ya, cada año. Y si había alguna oportunidad de que se rendían y pues aún así, con trabajitos de la situación de nuestros horarios, pues nos arreglábamos la situación, ya vamos a ir, vamos, vamos.

Cuando se hace el grupo allá, yo realmente nunca me imaginé que iba a tener yo, que me iba a involucrar tanto, pero creo que es parte de la formación, o parte de que me gusta reunirme, me gusta la amistad o fraternidad, y ese tipo de cosas. Y nunca pierdo una oportunidad. Entonces, cuando llegué, creo que era un grupo como de seis, algo así. De esas seis, creo que quedamos nada más como dos porque... A la primera clase, nomás quedamos los dos, pero se fueron incorporando otras personas, entre ellas, mis hermanas. Tres hermanas. Tres hermanas que sabían cero de música que yo no sabía, pues realmente yo no sé más que lo poquito que sé, me ha ayudado a defenderme, pero ellas también, porque ay, vamos ahí, vamos a aprender y que no sé qué y no sé cuánto. Y nos empezamos a reunir ahí en la biblioteca y nuevamente ese sentido de que es como ser parte de estar haciendo algo, también ser parte de... O sea, cómo estás en este mundo y la vida te pone a veces y te dices a mí me gusta este tren. Y yo me quiero subir ahí. Y se siente bien, pero yo también quiero que otros vengan y se sumen, ¿no? Y pues las tres compraron sus jaranas, no había de que se les prestara Jorge. Porque claro, eso implicaba un cierto compromiso, ¿no? de que querían ser parte. Ellas también son muy identificadas con la cultura. Cuando se puede, ¿verdad? Y de que va a haber una fiesta y que de mexicanas. Porque

es parte de nosotros, es algo muy profundo y muy, muy importante. Y entonces llega la pandemia, no hay manera de cómo reunirnos y nosotros, las hermanas nos empezamos a reunir como cada tres semanas, cada dos semanas. Y luego ya dijo el Carlos, trajo a sus dos hermanas y a su esposo de una de ellas. Entonces ya el grupo ya está más grande. Por Horacio, no sé si conoces a Horacio, y ahorita de repente nos reunimos como diez, once personas. Y a mí me emociona la dedicación que tiene Carlos y sus hermanas, porque de repente empiezan y tocan... ¿Cuál es esa, la canción que tocan? No sé, pero es un verso de La Bamba. Y todos se la saben, yo me quedo así, ¡ay! Es una dedicación, ¿no? Y se dio que en una ocasión nos dijeron pues nos vamos a reunir, porque los alumnos nos reuníamos en el parque, pero estaba muy frío. ¿Y qué? Entonces, ¿por qué no regresamos a la casa? Ahí afuera, hay una mesa y seguimos manteniendo nuestro distanciamiento social. Y pues a partir de ahí, cada mes nos reunimos.

Te digo, ¿qué significa para mí el son jarocho? Significa... yo pienso que es una parte de mí también, aunque no soy jarocho... Es más, fue la primera vez que fuimos, yo, fui a Veracruz cuando fuimos a Tlacotalpan a la Fiesta de la Candelaria. Igual, yo me quedé así, me absorbí de tanta fiesta y alboroto, y la gente... así como que era parte de una familia grande, grande, grande, que no era nada más... O sea, no era más Tijuana, no era nada más reunirnos allá en San Diego, era como algo más, grande, grande. Empecé a ver que había otros fandangos en otros países y escuchaba lo que ellos decían de la fraternidad, de la amistad, de estar juntos aunque estemos lejos. Y estaba completamente impactada con eso. Eso me llena mucho. Me llena muchísimo. Te digo, no perdemos la oportunidad de reunirnos y como que no hay eso de tú eres joven, tú eres viejo, tú eres chiquito. Como que se rompe todo eso—se rompe por completo. Uno de los niños empezó a los nueve años a tocar. Y ha ido a la casa el niño también. Ya después de, bueno, desde que empezó la pandemia hasta hace como un par de meses, fue a la casa y yo ya no lo reconocí, pues estaba bien grande, pero él todavía, con... el son jarocho y todo... Y pues la oportunidad de ver a tanta gente, que ha dedicado su vida por completo al son jarocho, tenía la oportunidad de ver a tanta gente. Pero tengo que—de las cosas que más me impacta es la fraternidad. Lo digo en todos lados porque hay algunas excepciones, definitivamente, hay unas excepciones, que soy—que me doy cuenta, pero sí es eso, es una fiesta y una reunión y una oportunidad de acercarte a algo bueno.

[Involucrarme con el son jarocho] fue más como un reencuentro. Y el entender, o sea, que eso es como una pintadita de lo que antes yo sabía, que no era mucho. No, yo no sabía mucho del son jarocho, realmente. A mí me gustaba la música veracruzana, que bailaban las mujeres de blanco y los hombres, ajá. Y quizá es como mucha gente que baila y se saben La Bamba, y que se saben El Colás... Así que, o sea. Pero realmente le da otro sentido cuando yo conozco aquí el son jarocho. Completamente diferente. Eso fue como una media introducción de algo... ¿Cómo te diré? Fue algo que se relaciona, pero no es realmente, no fue el son jarocho. Es, definitivamente, no hay ninguna comparación. Es completamente rico en cuestiones de sabor, de historias, de cómo entender a qué le cantaba, por qué le cantaban y qué le cantaba y de dónde viene. Y todavía yo no puedo decirte que sé mucho. Es eso poquito que yo escucho de repente. Y a mí me emociona muchísimo. Que viene de hace muchos años, que lo escribe, lo han escrito por experiencias y para expresar a veces, desde el principio que no podían... No era políticamente correcto hablar de cosas y lo traducían a la música para poder escribirlo, ¿verdad? Y pues no se diga el baile, que también me impacta, que es algo que tenemos que trabajar en eso mucho.

Y luego nos invitó Jorge a ser parte de la organización del Fandango Fronterizo, hace... ya no sé cuanto, como cuatro años, que de todas maneras éramos muy, muy, muy... No sé si te tocó que llegabas a ver que estábamos ahí... Y llegó el momento en que me invitó a mí y dije sí, y dije ok, claro que sí, cómo no. Igual me sentí una especie de... me sentí complacida y honrada porque yo sé que es un compromiso importante y porque yo sé que es una manera de ser parte de lo que se va a aterrizar. Realmente pienso en la oportunidad que la gente que pasa por ahí tenga contacto, un acercamiento con nuestro entorno. Así es.

#### *Comentarios:*

La explicación que ofrece Carmen de su participación en el son jarocho mezcla elementos de ascendencia y afinidad. En un primer momento, relata que durante su niñez, ella anhelaba acercarse a la identidad nacional mexicana en una época en la que, de acuerdo con Carmen, Tijuana miraba más hacia su vecino del norte con respecto a la cultura. En este sentido, Carmen afirma que aunque no es veracruzana, el son jarocho le ha ayudado a fortalecer un sentido

identitario mexicano en términos muy similares a los que plantea Zamudio Serrano (2014), pues en el discurso de Carmen es posible apreciar que esta identificación con la cultura nacional cobra urgencia en la ciudad fronteriza precisamente por su ubicación lejos de la capital mexicana, desde donde tradicionalmente se ha definido los contenidos de lo nacional, y demasiado cerca de Estados Unidos, un poder cultural dominante. En este sentido, Carmen parece entender el son jarocho de fandango como una vertiente más “auténtica” que el son blanco que conoció en su infancia, y es justamente la conexión que hace entre los dos que permite deslizar el sentido nacional de una práctica a la otra. Por otro lado, los procesos de ascendencia que describe Carmen parecen ser para ella parte de, y no en conflicto con, un sentido que se ha formado alrededor de una comunidad de afinidad más amplia. Para Carmen, el son jarocho también es “fraternidad” o saberse parte “de una familia grande”. Carmen destaca la capacidad de la práctica de trascender barreras sociales, especialmente en cuanto a la edad, pues señala que el son jarocho ofrece una alternativa de convivencia para personas que necesitan sentirse parte de algo a través de un saber musical compartido.

### 3.4. Conclusiones

Las trayectorias de los diez soneras y soneros entrevistados son muy diversas. Sin embargo, al analizarlas a la luz de las ideas de Kay Kauffman Shelemay (2013), empiezan a emerger aspectos de ascendencia notoriamente similares, así como una visión elemental compartida de una comunidad de afinidad en la frontera con características particulares. En este sentido, aquí se destacan cuatro ejes en los cuales es posible observar las condiciones básicas de los procesos y esta visión compartida: los procesos de *ascendencia* presentes en cada una de las narrativas, las experiencias de conversión de la mayoría que revelan una apertura sensible con respecto a una forma nueva de concebir la *acción musical* que refiere Christopher Small (1995), las condiciones particulares de *afinidad* que motiva la participación colectiva de los soneros de Tijuana y San Diego y los sentidos de acceso y pertenencia generados a través de la participación en el son jarocho que colectivamente crean un sentido comunitario.

Los procesos de ascendencia aparecen como una forma de legitimación o naturalización en casi todas las trayectorias de los soneros entrevistados. Un sentido particularmente poderoso

de ascendencia común a varias narrativas es el de la cultura familiar. Este proceso se puede entender desde dos categorías en las trayectorias: la de la región y la de la socialización en la música. En las trayectorias de Cynthia y Cris, el son jarocho es una práctica que las conecta con un familiar veracruzano porque forma parte de la cultura musical del lugar de origen de dicha persona. Este también es el caso de Pedro, para quien la práctica representa la herencia de su bisabuelo, quien era músico de fandango en Veracruz. Por otro lado, la socialización temprana en la música parece ser un elemento clave de ascendencia en las trayectorias de Citlali, Samantha y Cynthia. Para estas soneras, el hecho de haber crecido en contextos familiares en los que hacer música o bailar eran vistos como actividades normales y necesarias ofreció una base de conocimiento musical que facilitó su integración a la práctica del son jarocho en un momento posterior en sus vidas. Por último, Leticia, Carmen y Cynthia manifestaron procesos de ascendencia que se conectan con una forma específica de entender lo nacional. Cynthia señala que para ella era importante que el son jarocho fuera una música mexicana porque sentía que su lenguaje poético y musical le eran cercanos. Leticia y Carmen expresaron que para ellas, el son jarocho representa una “raíz”. En el caso de Carmen, esta raíz es su mexicanidad y ella afirma que el son jarocho “auténtico”, es decir, de fandango, le conecta con una memoria cultural colectiva que también forma parte de su identidad individual. Leticia parece entender por “raíz” no solamente la mexicanidad, sino las expresiones locales tradicionales que en su perspectiva forman la base de la identidad nacional. Aunque algunos de los entrevistados, incluyendo a Carmen y Cynthia, plantearon la identidad nacional como el fundamento de un sentido de pertinencia que algunos podrían encontrar en el son jarocho, en general, los procesos de ascendencia no parecen ser propiamente el motivo de conexión entre los practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego<sup>17</sup>. Los procesos de ascendencia son principalmente un poderoso nexo de significación individual y, en su conjunto, representan una constelación de ideas y valores que contribuyen a una conexión más cercana entre participantes para quienes el sentido comunitario dominante es el de afinidad.

Aunque cada entrevistado enmarca su trayectoria en términos de los procesos de ascendencia que se describen en el párrafo anterior, al explicar su sentido de pertinencia o

---

<sup>17</sup> Una excepción importante es un grupo de jaraneros veracruzanos en Tijuana que mantienen su común región de origen como el conector principal entre ellos.

comunidad con otros, la mayoría enfatizan un disfrute profundo de compartir una forma común de convivir musicalmente y de sentirse parte de un grupo grande de personas que comparten un lenguaje musical. En este sentido, las experiencias de conversión que refiere Shelemay (2013) como un elemento clave en los procesos de afinidad frecuentemente hacen alusión no solamente al sonido de un instrumento o de un verso que los enamoró al escucharlo, sino también a la dinámica social que se desarrolla en torno al fandango jarocho. Por ejemplo, Cris comenta que lo primero que la impactó al ver un fandango era ver una dinámica de comunicación fluida entre los participantes, quienes formaban un círculo. Por otra parte, Carmen destaca que al visitar Tlacotalpan por primera vez, se emocionó por sentirse parte de “una familia grande”. Este último sentido de pertenencia en algunos casos representa una posibilidad de conexión a través de un saber musical compartido, pero también acceso a nuevos mundos sociales, en los que un conocimiento avanzado acerca del son jarocho y el fandango puede provocar la admiración de otros soneros y un lugar de respeto dentro de las comunidades de afinidad que existen en Tijuana y San Diego en torno al son.

Los testimonios de Cris y Samantha parecen indicar que existe un sentido fuerte de disidencia entre varias soneras de San Diego y algunos de Tijuana, lo que amerita más investigación, pues sobre todo por la pandemia, no fue posible observar muchas vivencias de esta naturaleza.

En este capítulo, se presentaron las trayectorias de seis soneros de Tijuana y San Diego, así como un breve análisis de sus procesos individuales y los sentidos de comunidad musical que comparten de acuerdo con las ideas de Shelemay (2013). En el siguiente capítulo se analiza más a profundidad el vínculo entre la estructura musical del son jarocho y la organización sociocultural en el fandango que funciona para generar y fortalecer lazos comunitarios entre los participantes, pues de acuerdo con Shelemay (2013), la misma práctica musical puede ser un generador de procesos sociales y comunitarios. Por lo mismo, es indispensable entender y analizar su funcionamiento como el núcleo del fenómeno sociocultural del son jarocho en Tijuana y San Diego.

## **CAPÍTULO IV. “CÓMO NO ESTAR SOLOS EN LA FRONTERA”**

### **UN ANÁLISIS DE LOS SIGNIFICADOS COLECTIVOS DEL SON JAROCHO EN TIJUANA Y SAN DIEGO**

En esta música, sea cual sea tu dirección, estás aquí para saciar una necesidad. Estás aquí por algo: porque te llena, porque te gusta, por lo que sea. Pero hay algo que te mantiene ahí (Pedro Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

En este capítulo se presenta una aproximación a algunos de los significados colectivos que los soneros de Tijuana y San Diego tienen acerca de la práctica del son jarocho en la frontera. Así, se organiza en tres niveles de significación que surgieron en las entrevistas y mediante la observación participante. Cada uno de estos se divide en subcomponentes que, en el análisis, se pudo identificar como partes importantes de estos tres temas. En general, el análisis que aquí se presenta se guía por las teorías de Thomas Turino (2008), Kauffman Shelemay (2011) con base en una conceptualización amplia de la práctica musical que comprende también las formas particulares de relaciones sociales que se dan en torno a ella. Las estructuras musicales y la dinámica sociocultural que se genera en torno a ellas que se discute en este capítulo probablemente se parecen en muchos aspectos a las mismas en otros contextos. No obstante, la aproximación que aquí se presenta trata exclusivamente sobre la práctica en Tijuana y San Diego. Por otro lado, el análisis fue realizado en un primer momento desde dos unidades semióticas: una de San Diego y una de Tijuana, y aunque en algunas partes este capítulo refleja esta división, en otras partes se observa una conexión entre los significados de las dos unidades, por lo que se discuten juntos.

Los significados compartidos se presentan como tres grandes dimensiones, pero estas no se conciben de manera aislada entre sí. Así, este capítulo se puede concebir como un recorrido desde lo musicológico a lo sociocultural para describir el vínculo entre los dos.

#### *4.1. El goce*

El goce<sup>18</sup> de la música puede parecer una obviedad, pero no lo es. El goce no es lo mismo que el gusto, pues el gusto de una música significa consumirla de alguna forma, mientras que el goce de la música implica activamente producirla. En la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego, el goce o disfrute de tocar esta música con otros es el significado primario del cual se derivan los demás, y las afirmaciones de disfrute son constantes y toman muchas formas en cualquier reunión:

Es cosa de pasársela bien. Claro, eso es, yo creo, lo principal, porque uno no va al fandango a enojarse, ¿no? No vas a hacer corajes. Digo, puede pasar, pero no vas a estar enojado tocando o compartiendo un rato con la gente, ¿no? Vas a estar pues a nutrirte, ¿no? Yo lo veo como eso, como vas a salir con una nueva perspectiva o vas a entender un nuevo ritmo, vas a entender cómo alguien hace tal figura [...] Cuando vas a un fandango, generalmente vas porque quieres estar ahí, porque te la quieres pasar bien a través de la música (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

No obstante, disfrutar de estar en el fandango no es igual a estar en cualquier pachanga, pues como destaca Citlali, la parte clave del disfrute en esta forma de fiesta es la interacción con los demás a través de la música. En este sentido, el son jarocho también se distingue de otras prácticas musicales porque comprende estructuras específicas, tanto musicales como sociales, que determinan una forma de interacción inclusiva y participativa, la cual, en cambio, posibilita ciertos usos y significados y no otros. Para entender de lo que gozan los practicantes de son jarocho en la frontera, es necesario comprender la forma específica en la que interactúan mediante la música: la comunicación musical.

##### *4.1.1. La comunicación musical*

El negro de la noche y la neblina marina densa y sofocante ya habían establecido su dominio sobre la tierra desde hace rato. Era la una de la mañana y había silencio. A pesar del frío de noviembre, las luces alternantes del faro revelaron cada cuantos segundos las gotas de sudor en

---

<sup>18</sup> El uso de este término fue inspirado por el artículo “Música, trance y curación: El caso del Noroeste de México” de Miguel Olmos (2011). Olmos describe el goce estético (y musical) como un aspecto del ritual que está sujeto a la regulación cultural, pues afirma que la actividad dancística y musical contiene estructuras y estímulos que provocan ciertos estados de consciencia de acuerdo con un marco cultural específico. En este sentido, el gusto funciona en un nivel consciente, mientras que el goce es inconsciente.

las frentes de los soneros reunidos alrededor de la tarima que se había colocado a espaldas de las rejas metálicas e insensibles que casi tocaban el cielo a esa hora. Se percibía una tensión entre los músicos que contrastaba con la mudez del litoral que había sido ahogado por la niebla y la oscuridad desde que Jorge Chausse se retiró, llevando consigo el equipo de luz que había creado un círculo cálido que acompañaba los sonos de a montón más moderados durante las primeras horas de la fiesta.

Ahora quedábamos pocos, esperando... algo. Marco Nolazco, un joven requintero de barba negra y con sombrero de palma, asiente rápidamente con la cabeza una vez, y su espiga empieza a caer a las cuatro cuerdas de su instrumento como truenos. Los jaraneros, que habían estado esperando el momento de su entrada en el tiempo débil de la dominante, casi no aguantaron las últimas notas de la escala descendente de Marco cuya final sirvió como un apunte, tal fue su impaciencia. Una vez que arrancaron, eran imparables: Jorge, Marcos, Toño, Ángel, Dary, El Romero, y Leti golpearon duro las cuerdas de sus jaranas—segundas y terceras en su mayoría—llenando por completo el pequeño círculo que habíamos formado alrededor de la tarima con un patrón rítmico a contratiempo. Súbitamente, una voz emite un grito casi bélico que se elevaba arriba de los otros sonidos:

*¡Aaaaayyyy!*

*Yo tenía mi cascabel,*

*con cinco cascabelitos*

*con cinco cascabelitos*

*yo tenía mi cascabel*

Dary contesta el verso en una voz aguda y clara, con una melodía con contornos un poco diferentes, pero respetando el énfasis rítmico de cada línea. El primer sonero termina el verso:

*Y como sonaba tanto*

*se lo di a mis hermanitos*

*se lo di a mis hermanitos*

*la víspera de su santo.* <sup>19</sup>

Dary contesta la segunda mitad de este verso clásico, concluyendo su propia línea melódica cantada al final de la frase. Mientras Ángel canta el estribillo y Dary le vuelve a contestar con otro (*Ay solita, ay soledad / soledad llévame a ver / a la reina de los cielos / que la quería conocer*), Marco toca un acompañamiento más sencillo, marcado por notas que resuenan en un tiempo binario que opone al pulso dominante de tres que había llevado hasta ese momento<sup>20</sup>, así creando una tensión que electrifica a todos: se nota en las sonrisas feroces, las mandíbulas apretadas en concentración y la fuerza con que golpean las cuerdas de sus instrumentos. Cuando terminan de cantar, yo me uno a las voces del fandango, declarando nuevamente el son con mi violín, mientras Marco toca un contrapunto. Aprovechando el descanso también, empieza a zapatear con firmeza Tlali, quien silenciosamente se había posicionado a un lado de la tarima antes del final del verso. Inmediatamente, Marco y yo reenfoamos nuestra atención en la percusión que Tlali está produciendo con sus pies, pues sabemos que ella también está escuchando las variaciones rítmicas en las melodías que tocamos, así creando un diálogo entre bailarina y músicos.

Ángel empieza a cantar otro verso en su voz que parece proyectarse por kilómetros sin esforzarse. Prolonga la penúltima sílaba del estribillo<sup>21</sup>: *¡Ay dale, dale duriiito!* Mientras sostiene la nota, brinco mi arco con fuerza cerca del talón sobre las dos cuerdas graves del violín, mientras los jaraneros rasguean arriba y abajo fuertemente para puntuar la palabra en la pausa antes de que Ángel repite la línea:

*Ay, dale, dale durito*

*durito y no me lo mate*

---

<sup>19</sup> Esta forma poética se llama sextilla, y junto con la cuarteta, quintilla y la décima, representa la herencia del son jarocho de la poética española del Siglo de Oro, de acuerdo con Figueroa Hernández (2007). En El Cascabel y en muchos otros sones, al cantar esta sextilla, el *pregonero* repite las primeras dos líneas de la sextilla de esta forma: ABBA. Es decir, canta la primera y segunda línea e inmediatamente repite la segunda seguida por la primera.

<sup>20</sup> Sesquiáltera es el término que se utiliza para describir esta relación entre un pulso binario y uno ternario que bien pueden alternarse o yuxtaponerse simultáneamente en un tiempo de 6/8 que se combina con un compás de 3/4. En caso de su yuxtaposición, frecuentemente se interpreta y se siente como una tensión rítmica.

<sup>21</sup> El *estribillo* es una copla más fija que suele afirmar la temática del son. No todos los sones tienen un estribillo, mientras que otros tienen un *descante*, que es la parte en algunos sones que acompaña una sección armónica alternativa.

*que besitos por el aire  
me saben a chocolate.*

Después de diez minutos, en medio del son, algunos de los miembros de un grupo de ballet folclórico que se habían detenido a ver la fiesta desde hace un par de horas decide unirse al barullo. Con solo una noción muy básica de las reglas del fandango gracias a una breve explicación de Jorge durante una pausa, un hombre toca el hombro de Tlali después de un verso, y él y su pareja prácticamente saltan a la tarima, dejando caer sus pies con fuerza. Así, empiezan a pisotear y hacer figuras complicadas—un remolino de movimiento y color. Aunque se rompe la conexión musical que había sido establecida entre la percusión de Tlali y los ritmos del requinto y el violín, la pareja baila con abundante energía y soltura.

Un fandango es una fiesta musical en que la música es producida por todos los participantes para los participantes. De esta forma, los significados producidos en el momento de participación son primariamente musicales: las emociones que experimentan los soneros al tocar juntos no son reacciones a la música, sino que se viven musicalmente, como parte indisociable de diferentes momentos musicales. Estos momentos no son aleatorios, pues el fandango es un marco que dirige la experiencia mediante una dinámica particular de comunicación musical:

Es comunicación. Esto es un lenguaje. La música es el lenguaje universal del mundo, ¿no? Entonces para mí es eso, que de verdad, yo sienta y me dé cuenta de que, güey, tú me estás oyendo y me estás respondiendo de acuerdo a lo que yo te estoy diciendo y te estoy expresando que siento, ¿no? [...] Por eso hay un matiz, por eso hay un faldeo, por eso hay un descanso para el de la tarima, por eso hay un tanguero para el de la guitarra, por eso hay un descanso para el jaranero, por eso hay un descanso para la percusión: ver que todos estábamos platicando. Para mí, ahí funcionan las cosas chingonas. Y se da, güey, una pinche catarsis bien chingona. Se da una cosa así de ritmo, un universo de sonidos, de ritmos, de cosas así—increíble. Logras, cuando de verdad entiendes comunicarte, logras desarrollar un lenguaje. Para mí así funciona. Para mí está bien un fandango así (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

De la misma forma en que una buena conversación depende de la espontaneidad (es aburrido platicar con un robot) dentro de ciertos límites (es necesario tener una base de elementos en común, como el idioma y material temática), la comunicación musical también se desarrolla como la reorganización y uso creativo de elementos musicales familiares que forman un lenguaje común entre varias personas.

Es una innovación que ocurre en el momento de responder a las necesidades de ese fandango en particular. Entonces, bueno, si eso es cierto, que yo creo que es cierto, es como el jazz, porque siempre estás improvisando, pero estás improvisando en un marco que desde afuera es un marco y es un contexto muy limitado. Si no eres un practicante o apenas inicias en la práctica del son jarocho, la impresión que te da esta música es de que siempre es lo mismo. Y a mi modo de ver las cosas, es de que no, es el contrario, entre más sabes y entre más aprendes: número uno, más te percatas de que no es siempre igual porque el aprender más sobre esta música o cualquier otra tradición es aprender las pequeñas diferencias regionales, uno. Dos, empiezas a aprender lo que sucede de manera espontánea en los fandangos, que siempre es diferente, y ahí es donde le empiezas a agarrar sabor y es donde deriva uno placer de estas ocasiones. Pero desde afuera, si lo estás viendo cómo el público en un teatro, pues siempre te va a sonar igual. Vivir esta música desde adentro es muy diferente que vivirla desde afuera (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Como destaca Eduardo, lo que se goza en el fandango es poder participar en la conversación y de poder innovar de una forma que estimule la creatividad de los demás, pues como destaca Turino (2008, p. 29), una música participativa no orienta la producción musical hacia el disfrute de un público, sino de los mismos participantes en diálogo entre sí. Pero, ¿de qué forma se establece un diálogo musical estimulante mediante el son jarocho?

En un primer momento, se hace referencia al desarrollo de diferentes habilidades. Por ejemplo, en el son jarocho estas corresponden a las diferentes actividades musicales presentes en el fandango: la ejecución de la jarana, la ejecución de un instrumento de percusión, la ejecución de un instrumento melódico, la versada y el baile sobre la tarima. Por empezar, un son en esta práctica no es lo mismo que una canción, pues en lugar de letras fijas, los sones jarochos comprenden versos que retoman alguna temática<sup>22</sup>. En el caso de La Guacamaya, por ejemplo, los versos suelen tratar sobre este pájaro, el amor, la belleza, los colores y la naturaleza, entre otros temas. Así, un versador tiene la opción de cantar o improvisar un verso propio, o bien puede seleccionar de las decenas de versos clásicos. Esta diferenciación entre canción y son también se refleja en el tiempo, pues cuando un son esencialmente se concibe como un esbozo o una forma abierta en la que se “reorganiza un conjunto de recursos en un orden nuevo durante cada ocasión” (Turino, 2006, p. 59, traducción propia), la extensión de la participación musical y sus contenidos exactos nunca es predeterminado. De esta forma, un son puede seguir hasta que

---

<sup>22</sup> Una categorización de Antonio García de León (2006, pp. 43-44) de la temática de los sones fandangueros más comunes incluye sones de animales y frutas, de costumbre, de marineros, de vaqueros, de madrugada, de arrieros y lo divino.

los versadores agoten su material poético o hasta que se cansen de la temática y marco musical de ese son en particular y se ponen de acuerdo de forma tácita para terminar y empezar otro son—que implica nuevas dinámicas y posibilidades de comunicación musical.

En cuanto a la jarana, el son de La Guacamaya se basa en un patrón rítmico:



Figura 4.1. Patrón rítmico de La Guacamaya.

En Tijuana y San Diego, los mánicos más comunes para este son (y muchos otros sones de montón) son uno que va arriba y abajo, enfatizando el acento característico de este son:

↓↑ ↓↑↓↑↓↑ ↓↑↓↑↓↑, el llamado “pase-se-papa-se”: ↓↑ ↓↓↑↓↓↑ ↓↓↑↓↓↑

y un tercero, también muy común:

↓↑ ↓↑↑↓↓↑ ↓↑↑↓↓↑<sup>23</sup>

Sin embargo, debido a la naturaleza del sesquiáltera que yuxtapone un compás de ¾ con 6/8, que se puede sentir tanto en pulsos de dos como de tres, existe una amplia variedad de variaciones rítmicas que se pueden mezclar y reproducir en una infinidad de secuencias distintas:

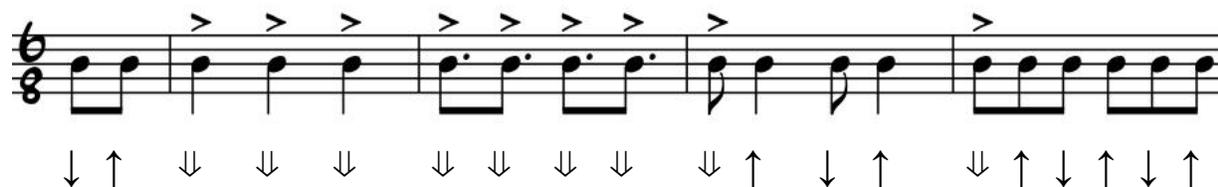


Figura 4.2. Variaciones de José Alfredo Sulvarán sobre el patrón rítmico de La Guacamaya.

De acuerdo con el musicólogo Rolando Pérez (1999), esta dinámica polirrítmica es básicamente africana. Uno de los tipos de comunicación musical más estimulantes en el son jarocho es el

<sup>23</sup> Este sistema de flechas para denotar la dirección de los mánicos fue inspirado por diagramas similares que aparecen en Sheehy (1979), Gottfried (2005) y Williamson (2018). Las flechas dobles representan un acento.

intercambio y diálogo rítmico entre músicos y bailarines. En particular, como una vez me explicó Pedro en una clase de requinto, es crucial que el requintero pueda estar cerca a la tarima:

Los músicos se concentran alrededor de la tarima en una posición, en una lógica, por algo. Por un respeto, por una congruencia, por un orden. Por algo el requintero está en medio de la tarima, porque es la melodía y es el que va a llevar toda la música de la mano con el bailarín que esté en la tarima de frente al requintero, escuchando la melodía y repartiendo la percusión, que la percusión es la base del fandango. O sea, si el bailarín se pierde, valió verga todo, güey. Si el guitarrero se pierde, valió verga todo. Por eso está ahí, no porque sea mamón, no porque sea la estrella (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

En el caso de los instrumentos melódicos, como el requinto, el violín o el arpa, la innovación rítmica va directamente de la mano con la creatividad en cuanto a recursos melódicos. Si bien es importante que un requintero pueda declarar el son de una forma reconocible para los demás, también tiene la libertad (y hasta cierto punto, la obligación) de ornamentar y transformar sus líneas melódicas sin que estas salgan de la estructura armónica del son:



Figura 4.3. Declaraciones de La Guacamaya en la guitarra de son.

En las figuras melódicas presentadas en la Figura 4.3, la variante 1 es una declaración común de La Guacamaya en la guitarra de son, en la que la melodía avanza principalmente mediante el movimiento entre grados conjuntos. La variante 2 es una declaración de Pedro Chávez en la que la melodía exhibe un tipo de movimiento muy diferente, pues aunque preserva los contornos de

la original con respecto al movimiento hacia arriba y abajo en anticipación de los tiempos fuertes acentuados del patrón rítmico de este son, avanza mayormente por saltos irregulares entre los diferentes tonos del acorde, el acento alternando entre la fundamental y la sensible. Además, suena el *bordón* constantemente. En este contexto, el término *bordón* se refiere a la cuerda más grave del instrumento, pero también refiere a su uso para una forma de acompañamiento musical común desde la Edad Media que puede funcionar como un *pedal* incesante, o como en la variante 2 de la figura 4.3, un acompañamiento grave y repetitivo (Latham, 2008, p. 211). Así, Pedro y Jorge me contaron que durante el desarrollo melódico en la guitarra es recomendable hacer sonar el bordón constantemente, lo que parece preservar una forma muy antigua de elaborar melodías sobre un acompañamiento sencillo y grave que crea un efecto que Daniel Sheehy (1979, p. 147) llama polifonía falsa<sup>24</sup>.

En Tijuana y San Diego, mientras que la variante 1 sería inmediatamente reconocible como una declaración de la Guacamaya, en una ocasión estuve presente cuando Pedro declaró este son de la forma que se expone en la variante 2, y la mayoría de los demás presentes no empezaron a tocar hasta después de que alguien le preguntó cuál son él estaba declarando. Esto parece sugerir cierta diversidad en la interiorización de la capacidad comunicativa musical en el contexto de la frontera, pues para quienes han desarrollado sus habilidades musicales en espacios comunes, mientras se respeta el contorno básico de la melodía del son, siempre enfatizando los acentos del patrón rítmico de cada son, se le permite bastante libertad al guitarrero en el desarrollo de las figuras melódicas. Sin embargo, en un contexto más amplio, se privilegia un desarrollo melódico que comunica información primaria para la participación de los demás, como la identidad del son y la posición de los acentos, pero es posible que otros estímulos que involucran juegos rítmicos o variaciones melódicas no sean del todo captadas por todos. Así, el grado de libertad permitido a cualquiera de los integrantes depende de la capacidad comunicativa de los demás.

---

<sup>24</sup> Sheehy (1979) explica que este efecto se crea por la alternancia entre una línea melódica primaria que se toca en las cuerdas agudas y las cuerdas abiertas del bordón y la cuerda 3ra, pues estas resuenan por un tiempo más prolongado a la vez que la melodía principal se desenvuelve. Se puede observar este mismo principio en las *Sonatas y partitas de Bach para violín solo*, pero es especialmente común en la música de instrumentos de cuerda pulsada, pues la resonancia de las cuerdas abiertas y la habilidad de tañer el instrumento con múltiples dedos a la vez o rápidamente alternar entre las cuerdas con un plectro lo hace una técnica y efecto muy idiomático para estos instrumentos.

Si las estructuras mencionadas hasta aquí son las que presentan libertad y proveen oportunidades para la innovación y un diálogo emocionante con los otros participantes, ¿cuáles estructuras permanecen fijas y cuál es su función? En primer lugar, cada son tiene su tema en particular, y aunque se desenvuelve de una manera abierta en función de las estructuras anteriormente mencionadas, varias otras partes son inflexibles. En este sentido, sea cual sea la poesía que se canta en los versos de La Guacamaya, todos deben guardar alguna relación con la temática del son. Asimismo, en cada son puede utilizarse ciertas formas poéticas y cada uno tiene su forma particular de cantarse y contestarse. Por ejemplo, en La Guacamaya se canta y se contesta todo un cuarteto, quintilla o sextilla, pero se repiten versos para que la estrofa cantada, en la práctica, sea una copla:

Se pregona:

*Un pájaro en el ciprés  
va volando sin escalas  
va volando sin escalas  
un pájaro en el ciprés*

Se contesta:

<i>Un pájaro en el ciprés</i>	<b>A</b>
<i>va volando sin escalas</i>	<b>B</b>
<i>va volando sin escalas</i>	<b>B</b>
<i>un pájaro en el ciprés</i>	<b>A</b>

*Y todos piensan que es  
un arcoiris con alas  
un arcoiris con alas  
y todos piensan que es*

<i>Y todos piensan que es</i>	<b>A</b>
<i>un arcoiris con alas</i>	<b>B</b>
<i>un arcoiris con alas</i>	<b>B</b>
<i>y todos piensan que es</i>	<b>A</b>

Estribillos:

*Vuela, vuela, vuela  
vuela voladora  
si nos hemos de querer mañana  
vámonos queriendo ahora.*

*Vuela, revuela, vuela  
vuela para la playa  
que mañana nos veremos  
cantando la guacamaya.*

La Morena se canta y se contesta dividiendo la estrofa en líneas de dos en la primera parte del verso. Después de su estribillo, incluye un *descante*<sup>25</sup>, en el que cambia la progresión armónica. Por otro lado, en sones como El Buscapiés y El Zapateado, un solo versador canta todo el verso sin respuesta, aunque el tipo de poesía utilizada en cada uno de estos sones puede variar. De igual importancia estructural para la participación es la dinámica de pregón y respuesta, pues en la mayoría de los sones jarochos que se tocan en el fandango, se canta un verso sin saber quién lo contestará. Sin embargo, el verso siempre debe contestarse. En muchos sones, los versos se dividen en por lo menos dos partes a la hora de cantar. Adicionalmente, muchos sones tienen un estribillo, el cual también debe contestarse. Esta dinámica obliga un alto grado de concentración por parte de los participantes para lograr escuchar arriba del barullo de las jaranas y lograr contestar con finesa. Además, la espontaneidad en la contestación que se desarrolla a partir de la regla fija de que en ciertos sones se debe contestar el verso compele a los soneros a desarrollar las habilidades necesarias para llevar a cabo esta dinámica, ya que es crucial en el fandango y remite a un rasgo importante de la música participativa de acuerdo con Turino (2008, p. 43): una concentración intensa en los sonidos y movimientos de todos los demás durante el acontecimiento musical, pues las prácticas participativas siempre priorizan estructuras en las que poder escuchar, entender e imitar al otro es crucial. Finalmente, esto incentiva la participación de todos los presentes en una parte más de la comunicación musical.

Otra estructura firmemente inamovible es el ciclo armónico de cada son. En muchos casos, este ciclo armónico es básico, moviéndose entre la tónica y la dominante, y ocasionalmente incluyendo la subdominante, a veces como un acorde de paso y otras como parte de la progresión (I-V<sup>7</sup>, a veces IV). Por otro lado, otros sones tienen un ciclo armónico más complicado, como La Petenera (i-V<sup>7</sup>-i-VII-VI-V<sup>7</sup>)<sup>26</sup>. De acuerdo con García de León (2006), estas diferencias en la estructura armónica se deben a las diferentes músicas que fueron

---

<sup>25</sup> Es interesante notar que *descant*, *discanto* o *discantus* es el nombre de una técnica de composición polifónica que era popular durante la Edad Media. En este tipo de organum, normalmente se agregaba una voz arriba del canto llano en movimiento contrario. Dado su popularidad, en el siglo XIII se utilizaba como un sinónimo para la polifonía misma (Latham, 2008, p. 471). Sin embargo, si el *descante* en la versada jarocho proviene de este otro término, no se ha conservado el significado original, pues en este contexto denota un cambio armónico concebido desde el sistema tonal.

<sup>26</sup> Este ciclo incluye la famosa cadencia andaluza. Varios autores han propuesto analizar esta progresión en términos del modo frigio: iv-bIII-bII-I. Sin embargo, al incluir la séptima menor sobre la fundamental en el último acorde, se refuerza su función como dominante. Por otro lado, en un segundo momento en el *descante*, el VII actúa como un dominante aplicado que momentáneamente toniciza el III, el relativo mayor.

incorporadas a la vida musical del Sotavento veracruzana a lo largo de los siglos, por lo que La Petenera jarocho exhibe una secuencia armónica más antigua, mientras que la alternancia armónica simple presente en El Toro Zacamandú (o El Zapateado) evidencia un origen más tardío.

Otra dimensión muy ilustrativa son los códigos de participación en el fandango, los cuales también son inflexibles. Algunas de estas reglas y códigos en la frontera incluyen:

1. El orden particular de los soneros alrededor de la tarima. Así, de acuerdo con Pedro (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022) el requintero o guitarrero se pone directamente al pie de la tarima, en medio, para llevar una comunicación directa con las o los bailarines. La leona, bajo o marimbol, por otra parte, se coloca en una esquina lateral para poder unir a la música con una línea de bajo regular sin sobreponerse a los demás instrumentos—un riesgo por el tamaño y sonoridad de estos instrumentos. Las jaranas también tienen un orden, de más grave a más aguda (tercera, segunda, primera), con una función que corresponde a cada una. En general, una jarana tercera en el fandango debe proveer una base rítmica y armónica, mientras que una jarana primera debe adornar más rítmicamente, así entrando también en una comunicación más directa con las y los bailarines y los instrumentos de melodía. Luego, los instrumentos de percusión, como la quijada, el güiro y el cajón peruano suelen ubicarse al otro extremo del círculo. Finalmente, en Tijuana y San Diego, se nota la presencia de violinistas, violistas y arpistas, los cuales no son típicos en todos los lugares donde se realizan fandangos jarocho. En el caso del contexto fronterizo, los ejecutantes de estos instrumentos suelen posicionarse al lado del requintero para acompañar y alternar con partes de la melodía de cada son. Sin embargo, dependiendo de los asistentes en un dado fandango o reunión, la organización de los soneros suele obedecer este orden de una forma o no. En general, parece importante en ambas ciudades la cercanía del requintero a la tarima, así como la colocación de los jaraneros en una sola fila en un círculo, L o media luna alrededor de la tarima.

2. La participación en los fandangos jarocho, igual que en otras tradiciones de son mexicano, se desarrolla en dos partes que se alternan dentro de un son: una parte instrumental y la versada. Durante la versada, es común que todos los instrumentos bajen su volumen para que se escuchen

las voces de las o los cantantes. Asimismo, las o los bailarines hacen mudanzas durante la versada, lo que también implica bajar el volumen de la percusión, sin que se deje de marcar el ritmo, mientras que la parte del requinto o la guitarra de son ejecuta figuras de menor intensidad, especialmente *tangueos*—descansos activos en que el guitarrero ejecuta arpeggios, siempre enfatizando el bordón en su cuerda más grave. Por otra parte, se considera descortés cantar versos seguidos o encadenados sin permitir que las jaranas e instrumentos melódicos tengan una oportunidad de lucirse porque esto no permite la participación de los demás soneros. Después de un verso, normalmente el requinto vuelve a declarar el son con una figura melódica clásica o con alguna variación sobre ella, mientras que las jaranas y demás instrumentos vuelven a subir su volumen. En general, en los fandangos, los cambios en volumen dependen meramente de la alternancia de estos dos momentos de participación y no de ninguna otra circunstancia. Por ejemplo, no es común que los crescendos y decrescendos se conciben como recursos para agregar mayor interés musical a la fiesta. De forma similar, con la excepción de unos cuantos sones como Los Arrieros que en su mayoría no son comunes escuchar en Tijuana y San Diego, no son comunes los cambios de velocidad súbitos o planeados. Si bien muchas veces se da una aceleración a lo largo de todo un son, esta es el resultado de la sincronidad en la emoción colectiva de los participantes, lo que se experimenta siempre de forma indisoluble a la música. Así, el fandango jarocho generalmente carece de la variación extensiva, favoreciendo en su lugar la espontaneidad en el contenido melódico, rítmico y poético, lo que se puede caracterizar como variación intensiva de acuerdo con Turino (2006).

3. El zapateado sobre la tarima tiene reglas y se desarrolla de una forma ordenada. En primer lugar, es importante que la bailarina pueda reconocer la diferencia entre los sones de a montón y los sones de pareja, pues mientras que las primeras suelen utilizar un métrico mixto de 3/4 y 6/8 con un pulso básicamente ternario, varios de los sones de pareja son binarios, por lo que el zapateado debe cambiar también. En los sones de a montón—la mayor parte del repertorio—bailan parejas de mujeres, mientras que en los sones de pareja baila una sola pareja de un hombre y una mujer. Por otra parte, la participación en la tarima sigue una serie de reglas también: Cuando alguna o alguno de los participantes quiere bailar, se posiciona inmediatamente a un lado de la tarima, detrás de la persona que quiere reemplazar en el baile. Además, esta rotación solo debe suceder durante la sección instrumental del son y nunca durante el verso. Así,

como destaca Jessica Gottfried en su tesis (2005), la tarima sirve como un instrumento percusivo comunitario que se ejecuta con los pies. El hecho de que la tarima está al centro del círculo del fandango, así como las reglas que gobiernan la forma en que se comparte este gran instrumento durante la fiesta, sirve a la vez como una metáfora y la realización de la organización comunitaria que se desarrolla durante el fandango. Las reglas que rigen el zapateado sobre la tarima reflejan una visión comunitaria y participativa de hacer música, a la vez que la combinación de estructuras y códigos descritos hasta ahora reflejan papeles diferenciados dentro del fandango, pues aunque esta fiesta permite la participación simultánea de muchas personas a la vez, no todos participan de la misma forma.

#### *4.1.2. La apertura e inclusividad del son jarocho*

Para el antropólogo Alan Merriam (1964), uno de los problemas más importantes para entender el papel que ocupa un músico en su sociedad es determinar si este es un especialista. En este sentido, Merriam (1964, p. 125) señala que el dominio musical no es suficiente; tiene que ser considerado como un especialista por su sociedad, por lo que un músico debe poseer específicamente las habilidades musicales valoradas por su sociedad. En el caso de México, pero también de Estados Unidos, el trabajo de Rocío Guadarrama (2019) hace evidente que ciertas formas de hacer música se consideran valiosas, mientras que otras no. En un contexto urbano como el de Tijuana o San Diego, es probable que la noción de una práctica como la del fandango jarocho, en la que los practicantes dedican una parte considerable de su tiempo y, en algunos casos, su dinero, solo para prepararse para disfrutar de una interacción musical entre sí, sin necesidad de tocar ante un público y sin ninguna expectativa de generar un ingreso, resultaría sumamente extraño para muchos:

En nuestro contexto, la música no es música, al menos de que esté en un escenario y la mayoría de la gente no lo entiende de otra manera. No lo entiende de otra manera. Y es muy difícil sacarlos de esa concepción. Y de que ¡ah no!, si estás tocando y si estás practicando, pues es para mostrarlo. ¿Y dónde lo vas a mostrar? Pues en un escenario. Y ya en un escenario tienes que tener toda la estructura de apoyo que requiere un grupo de esta naturaleza, ¿no? Ya tienes que tener sonido y ya tienes que tener un *stage manager*; ya tienes que tener *da da da da* y ¡ya se perdió la idea del fandango! ¿Dónde quedó? Pues quién sabe. Ya se convirtió en otra cosa (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Cuando el motivo para tocar no sea el de llevar la música al escenario para el beneficio de un público que ha pagado para ver el espectáculo, el mismo concepto de músico profesional se vuelve poco relevante. En este sentido, el hecho de que el fandango sea una fiesta alivia mucho la presión de tocar, bailar o cantar de manera perfecta:

es una celebración. Entonces, pues si estás bailando en una fiesta una cumbia, tampoco te van a decir "oye, vas chueco". No sé, ¿no? Es una fiesta, es un poco más... Hay un poco más de libertad. Yo creo que es por ese simple hecho de que vamos a un fandango a pasárnosla bien. Yo así lo entiendo, ¿no? Voy a pasármela bien, y si canto y se me sale un gallo, que me ha pasado muchas veces, ay, pues ya. O sea, ya, qué vergüenza de momento, pero no iba a dar un concierto. Iba simplemente a pasar un buen rato. Y ya (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Asimismo, en el fandango jarocho, hay cabida para personas de todo tipo de habilidades musicales:

es tan inclusivo... Pues tú puedes tener 20 años tocando y estás al lado de uno que está tocando por primera vez y entonces tienes que tener esa paciencia y esa conciencia de que esto es para todos y no puedes llegar a exigirle a todos lo mismo. Entonces esa conciencia es súper importante, que tengamos esa conciencia de convivir y compartir con el que sea, que toca poquito, que está aprendiendo o que canta, que no sabe cantar o que se desafina. Y todo eso, pues órale, paciencia. Y eso también aporta. Aporta a la convivencia (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

En un primer momento, la posibilidad de la participación simultánea de principiantes y veteranos es el resultado de la extrema accesibilidad del son jarocho en algunas de sus partes y una ética de apertura, que si bien fue parte del Movimiento Jaranero en general desde la década de 1980, ha sido clave para la supervivencia de la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego. Además, como se nota en el Capítulo III, a diferencia de la experiencia de Pedro en Veracruz, donde empezó a aprender las bases rítmicas del son con la quijada desde la adolescencia, muchos de los soneros fronterizos tuvieron su primer acercamiento al son jarocho tradicional ya como adultos. Para la mayoría, la entrada a la práctica fue la jarana:

si tú tienes una jarana y te aprendes tres pisadas, ya estás tocando son. Es tan bueno el son que te dice, "Mira, tienes estas tres pisadas que no están tan complicadas, ¡Cántame!" Hay muchísimos sones que se tocan con esas tres. A nivel básico. Entonces es muy accesible para tocar, porque esas tres pisadas no son nada difíciles. No tienes ni siquiera cejillas, no tienes que transportar— No, no, no, no. Con esas tres puedes tocar seis, siete sones (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

La relativa accesibilidad de las bases de la jarana representa no solo poder tocar una música que resulta agradable para un jaranero prospectivo, sino la posibilidad de tocar esta música con otras personas y de poder integrarse, casi desde el primer día, al fandango:

cuando te das cuenta que con tres acordes puedes hacer un montón de sonos, es como, ¡ah! Pues sí, también las personas se dan cuenta de ok, no es difícil poder tocar un instrumento, ¿no? No es tan difícil poder ser parte de esto, unirme a esta comunidad. Creo que también eso está bonito, ¿no? que es sencillo, tal vez, que alguien se pueda unir como de ¡ah! mira, ahí está. DO, un dedito, SOL, tres deditos, y con esos dos, ya. Mira, ni tienes que hacer el de FA, ¿no? Es de paso. O sea, con dos acordes ya puedes tocar arriba, abajo y empezar, digamos. Dar el primer paso. Y así se hace (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

Esta sencillez que define la estructura armónica de muchos de los sonos más populares en los fandangos en la práctica en Tijuana y San Diego también se acompaña de dos simplificaciones más. Primero, hay registro de múltiples afinaciones para la jarana con nombres como *primera*, *chinalteco mayor y menor*, *por cruzado*, *por variación*, *por dos*, *por cuatro*, *por menor* (Sheehy, 1979). De acuerdo con los testimonios de Eduardo y Pedro, en muchas regiones del Sotavento es común que varias jaranas afinadas de diferentes maneras toquen el mismo son juntos, lo que crea una mezcla muy rica de colores y *chord voicings*. Por ejemplo, se puede imaginar una situación hipotética en que una jarana tercera afinada *por cruzado* de la siguiente manera:

LA<sup>3</sup> MI<sup>4y3</sup> LA<sup>4y3</sup> Do#<sup>4y4</sup> La<sup>3</sup>

se toca junto con una jarana primera afinada *por cuatro*:

SOL<sup>4</sup> DO<sup>4y4</sup> MI<sup>4y4</sup> LA<sup>4y4</sup> SOL<sup>4</sup>

En un son que se toca en RE, la combinación de tan solo estos dos instrumentos sonando la tónica juntos crearía una combinación interesante de colores, pues mientras que el acorde de RE en la jarana primera sonaría en su posición fundamental, el RE de la jarana tercera afinada *por cruzado* sonaría en primera inversión. Agregado a esto, en ambos casos la nota más sonada sería LA, pero en diferentes octavas. En esta situación hipotética, si se sumaran otras jaranas afinadas de diferentes formas aún, las voces que empiezan en puntos iniciales diferentes de acuerdo con la afinación ya no hacen movimientos paralelos, sino que se cruzan.

En general, este tipo de mezcla de colores y *voicings* tendría el efecto de mayor densidad en la textura musical, lo que es poco deseable en el contexto de una presentación en un escenario

porque se suele valorar la claridad de cada sonido. Sin embargo, de acuerdo con Turino (2006), texturas y timbres densos son una característica normal de prácticas participativas porque sirven la función de *cloaking*. Es decir, esconden partes de la ejecución de los principiantes, así proveyendo un margen de error, sin necesariamente opacar la participación de los veteranos. De acuerdo con Turino (2008), estructuras como esta reflejan un valor de integración en general, pues aunque los participantes sí expresan opiniones acerca de la calidad musical, y aunque esto a veces produce tensiones, en general prevalece una ética de tolerancia, ya que la producción sonora siempre obedece al objetivo de incentivar la participación de todos. Sin embargo, en la frontera, igual que en muchos contextos urbanos donde se practica el son jarocho, este aspecto de la práctica que podría tener la función de *cloaking* se emplea cada vez menos, pues en su lugar se observa la universalización de la afinación *por cuatro*<sup>27</sup> (SOL DO MI LA SOL), así como la costumbre de afinar con un afinador electrónico, lo que circunvala el proceso más laborioso de afinar de oído y ponerse de acuerdo entre todos.

Por otro lado, también se ha estandarizado la práctica de tocar la gran mayoría de los sones en mayor en el tono de DO<sup>28</sup>. En general, ambas prácticas en este contexto representan una reducción en las posibilidades sonoras del fandango, y en el caso de la ejecución simultánea de jaranas afinadas de formas distintas, se pierde algo de la textura densa que permite *cloaking* en el fandango. Sin embargo, en el contexto urbano de Tijuana y San Diego donde la mayoría de los soneros aprenden a tocar sus instrumentos ya como adultos, tanto la estandarización de la afinación como la práctica de tocar la mayoría de los sones en DO parece ser una decisión lógica que prioriza la accesibilidad de la participación en el fandango desde el primer momento, pues la salud de una comunidad participativa depende la renovación constante de nuevos participantes (Turino, 2008, p. 35). De cierta manera, los soneros en este contexto han entendido que este grado de estandarización es esencial para establecer una base de comunicación musical.

---

<sup>27</sup> Aunque probablemente no es el único sonero fronterizo que posee conocimiento acerca de afinaciones antiguas, Pedro Chávez es el único sonero que observé usarlos de forma regular en el fandango.

<sup>28</sup> Una excepción interesante es la forma en que se tocan La Guacamaya y El Butaquito entre algunos soneros de San Diego. Los ciclos armónicos de estos dos sones se parecen. Mientras que normalmente se logran distinguir por una leve diferencia en el pulso y énfasis rítmico presente en cada uno, parece ser una práctica común hacer esta diferencia más obvia estandarizando la ejecución de La Guacamaya en DO, mientras que El Butaquito se toca en FA.

En las músicas participativas, existen roles diferenciados de diferentes grados de dificultad, de forma que personas de toda la gama de habilidades musicales puedan participar en la misma ocasión sin que nadie se aburra o pierda el interés. Así, después de la ejecución de la jarana, destacan varias otras actividades esenciales para el fandango: Eduardo recuerda que en los primeros fandangos que él y el grupo de maestros realizaron en San Diego, después de dominar la base en la jarana, fue crucial para el fandango que algunas personas empezaran a animarse a cantar y bailar:

El paso siguiente era enseñarles a las gentes que tocaran tres acordes y que empezaran a cantar. Que empezaran a cantar ya los pasos básicos del *café con pan* y esas cosas, pues ya lo sabíamos más o menos y ya nos divertíamos con eso. Era, digamos, el objetivo, era estar juntos y no estar solos<sup>29</sup>. Y mantener viva esta vivencia que habíamos tenido juntos, ¿no? Eso era lo que era y para ese propósito, bueno, pues era vital que otros empezaran a cantar. Que empezaran a memorizar versos, para que a la hora de que sea el fandango, pues el fandango fluya (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

De forma similar, Samantha recuerda que su inicio en otras actividades fue importante para su desarrollo como sonera:

cuando ya me pude desenvolver más, que era como, ok, en una pieza te subes a la tarima. En otra pieza vas a tocar la jarana, y en otra pieza vas a tocar la quijada y luego vas a versar. Entonces fue como que, ya como tantas otras partes, ¿no? Ya siento que en ese momento dije como que, órale, esto me gusta porque es como un reto también para mí porque yo nunca había cantado en público, yo creo, entonces es como que me hizo crecer en mi persona, yo creo, como simplemente ese hecho, ¿no? así de decir como que ¡órale! Pues sí, puedes como hacer cosas que pensabas que no podías (S. De los Cobos, comunicación personal, 11 de marzo de 2022).

En el son jarocho jarocho, igual que en otras prácticas participativas, estos papeles diferenciados representan grados de especialización y dificultad, lo que es importante para mantener el interés de todos los participantes a largo plazo. En términos de Dewey (1934), la práctica artística se concibe como una experiencia que contiene diferentes partes o episodios capaces de provocar diversas reacciones. Desde el punto de vista del artista, un ingrediente necesario para vivir lo que Dewey refiere como la experiencia extraordinaria es la novedad y algo de reto, como menciona Samantha en su testimonio. En una práctica en la que la producción artística se desarrolla colectivamente, como es el caso del son jarocho, los retos, en el sentido de que diferentes niveles de experiencia en el son jarocho posibilitan una participación en partes cada vez más difíciles de

---

<sup>29</sup> El título de este capítulo se inspira en esta frase.



preludia un motivo rítmico en el requinto, jaranas y percusiones que anticipa el último acorde del son:



Figura 4.5. Salida del Pájaro cu en el requinto, jarana primera y güiro.

En algunos contextos, la conexión social que se experimenta musicalmente durante un evento participativo como el fandango jarocho meramente sirve para afirmar o fortalecer los vínculos preexistentes en un contexto comunitario. Sin embargo, esta práctica en las ciudades de Tijuana y San Diego construye vínculos sociales entre personas que no necesariamente tendrían contacto o se indentificarían entre sí de otra forma. En un primer momento, se puede concluir que las estructuras musicales y extramusicales del son jarocho en la práctica en Tijuana y San Diego están orientadas hacia la inclusión, y el gusto de ser parte de una comunidad de son en este contexto se deriva principalmente de la interacción y diálogo que facilita con otros participantes.

#### *4.1.3. El fandango jarocho como ritual o experiencia extraordinaria*

No son pocos los memes y *posts* en redes sociales que hacen burla de los académicos que intentan hacer embonar sus marcos conceptuales con la realidad de la práctica del son jarocho. Muchos practicantes, especialmente los soneros jóvenes, contemplan con una mezcla de gracia y desconfianza las teorías engorrosas de académicos que tratan de explicar el sentido de una

práctica que para ellos resulta relativamente sencillo de expresar: en las palabras de Citlali, el fandango es una fiesta musical—uno asiste a un fandango para pasársela bien.

No obstante, existen varios motivos para explorar el fandango conceptualmente como un ritual o una experiencia extraordinaria. En primer lugar, el fandango jarocho no es cualquier fiesta musical, pues a diferencia de la fiesta del son huasteco, por ejemplo, en la que normalmente toca un trío de músicos mientras los demás asistentes bailan, el fandango jarocho implica la participación activa y simultánea de todos los participantes en la producción musical. En este sentido, las diferentes estructuras de la práctica producen una dinámica social emocionante, incluyente y significativa. Por otro lado, en los fandangos más extensivos que se nombran así en la práctica fronteriza, ciertas normas y estructuras parecen tener la función de guiar a los participantes por una serie de estados emocionales que se experimentan colectivamente en momentos específicos de la fiesta. Así, el fandango en el contexto fronterizo es un evento que dramáticamente reproduce dinámicas sociales específicas de una forma que se diferencia de la vida cotidiana: el tiempo y espacio de la fiesta son aparte. En un nivel macro, lo que rige la transición entre estados emocionales colectivos es el orden de los sones en el fandango. Aunque el único son que parece tener un orden estrictamente fijo es El Siquisirí, el cual en la frontera siempre da inicio al fandango, sí parece haber tendencias. En las siguientes tablas, presento el orden de sones en tres fandangos distintos en Tijuana que duraron un promedio de siete horas:

Fandango de 29 de mayo de 2021, Casa del Túnel      Fandango de 26 de junio de 2021, Casa de Ricardo

Son:	Tipo de son:	Tonalidad		Son:	Tipo de son:	Tonalidad
El Siquisirí	Montón	Mayor		El Siquisirí	Montón	Mayor
El Pájaro Cu	Montón	Mayor		El Butaquito	Montón	Mayor
La Guacamaya	Montón	Mayor		El Pájaro Cu	Montón	Mayor
El Butaquito	Montón	Mayor		El Balajú	Montón	Mayor
El Balajú	Montón	Mayor		La Guacamaya	Montón	Mayor
La Bamba	Pareja	Mayor		El Aguanieve	Montón	Mayor

El Aguanieve–El Zapateado	Pareja	Mayor		La Morena	Montón	Menor
La Indita	Montón	Mayor		El Cascabel	Montón	Menor
El Buscapiés	Pareja	Mayor		La Bamba	Pareja	Mayor
María Chuchena	Montón	Mayor		El Gallo	Montón, de madrugada	Mayor
Los Pollos	Montón	Menor		La Indita	Montón	Mayor
El Chuchumbé	Pareja	Mayor		La Guanábana	Montón	Menor
La Morena	Montón	Menor				
El Cascabel	Montón	Menor				
El Gallo	Montón, de madrugada	Mayor				
Las Mañanitas		Mayor				
Los Chiles Verdes	Montón, de madrugada	Mayor				
La Caña	Pareja	Menor				

Fandango de 6 de noviembre de 2021, muro fronterizo en Playas de Tijuana

Son:	Tipo de son:	Tonalidad:
El Siquisirí	Montón	Mayor
El Pájaro Cu	Montón	Mayor
El Colas	Pareja	Mayor
El Balajú	Montón	Mayor
La Guacamaya	Montón	Mayor
El Butaquito	Montón	Mayor
La Gallina	Pareja	Menor
El Ahualulco	Pareja	Mayor
La Morena	Montón	Menor

El Chuchumbé	Pareja	Mayor
El Toro Zacamandú	Pareja	Mayor
La Iguana	Pareja	Mayor
El Cascabel	Montón	Menor
Las Mañanitas		Mayor
La Culebra	Son mariachero, pareja	Mayor–Menor
La Indita	Montón	Mayor

Figura 4.6. Secuencia de sones en tres fandangos tijuanaenses.

En los tres fandangos, una primera fase de la fiesta dura por lo menos dos horas en la ejecución de cinco sones de a montón en tonalidad mayor: El Siquisirí, El Balajú, La Guacamaya, El Butaquito y El Pájaro Cu. En este primer momento, la velocidad de los sones es moderada y la dinámica alegre, pero controlada. Antes y después de cada son, hay un descanso extendido en el cual los participantes se saludan, se ponen al día y charlan sobre temas diversos, y toman alimento y bebida. No es coincidencia de que estos cinco sones conformen la primera parte del fandango, pues los versos de saludo que tradicionalmente se cantan en el Siquisirí son representativos del propósito de esta fase, pues se puede utilizar los mismos tres acordes para todos estos sones. En todos los fandangos que asistí en mi tiempo en la frontera, estos sones se tocaron en el tono de DO. Esta estandarización del tono y la repetición de la estructura armónica en esta fase implica que es posible participar en por lo menos las primeras dos horas de la fiesta con un conocimiento básico de la jarana.

Una segunda fase del fandango inicia con los primeros sones de pareja o en tonalidad menor. Estos se encuentran marcados por una aceleración del tempo a lo largo de cada son y por una sensación de mayor intensidad. Si se toman descansos entre sones, estos suelen ser cortos. En general, sones como El Ahualulco, común en esta parte de la fiesta, no necesariamente implican mayor complejidad armónica, pero este tiene una estructura rítmica binaria que es diferente a los sones de la primera parte del fandango, que suelen ser tenarios. En general, esta segunda fase representa un incremento leve en la dificultad de ejecución de la música, lo que puede ser estimulante para la comunicación musical entre los participantes.

Un tercer momento marca el clímax de la fiesta, normalmente cerca de las doce o una de la mañana. Este punto álgido es el punto más intenso del fandango y en el que la comunicación musical se siente más estrecha—se logra una catarsis colectiva. Sones típicos para este momento pueden ser sones en menor<sup>30</sup>, particularmente El Cascabel, pero también son comunes ciertos sones de pareja, como La Bamba y El Toro Zacamandú. Este punto se extiende hasta que por consenso general el son acaba con la exclamación de “¡una!”, indicando que los cuerpos de los músicos y los bailarines no aguantan mucho más.

Una cuarta y última fase está marcada por los sones de madrugada, en la que prevalece una dinámica relajada e íntima entre los participantes restantes (una parte sustanciosa de estos suelen retirarse después del punto culminante del fandango). Estos sones se suelen tocar a un tempo lento y es raro que se acompañen con baile. Esta última fase muchas veces no tiene un fin determinado, sino que se marca el final de la fiesta cuando los últimos participantes ya no sugieren nuevos sones para tocar. En un fandango en la casa familiar de Ricardo, solo nos quedamos tres soneros tocando La Guanábana, sentados a un lado de la tarima en el patio, mientras que los demás soneros charlaban tranquilamente o ya dormían en sus sillas. Tocamos hasta que se nos acabaron los versos que conocíamos y, muy naturalmente, nos pusimos a platicar en tonos serenos durante una hora hasta que salió el sol del nuevo día.

Los diferentes momentos del fandango esencialmente representan diferentes estados de emoción culminando en una catarsis colectiva. Aunque el orden de los sones en los fandangos en la frontera no es aparentemente fijo, parece llevarse a cabo de una manera ritual por común acuerdo. En este sentido, los soneros más experimentados en una fiesta suelen ignorar las peticiones de sones como El Cascabel cuando estos se piden en una fase demasiado temprana, como sucedió en un fandango familiar el 24 de abril de 2021 cuando una joven jaranera empezó a tocar un Cascabel con entusiasmo después de que habíamos terminado El Siquisirí, pues en lugar de unirse al son, todos los demás participantes tomaron un descanso para platicar y comer. Luego, cuando ya se habían empezado a tocar los sones de pareja y en tonalidad menor, un par de jaraneros empezaron a tocar un Chiles Verdes, un son de madrugada, lo que motivó a varios

---

<sup>30</sup> Hay la percepción entre algunos de los soneros de que las tonalidades menores representan emociones y temas más dramáticos o profundos.

de los soneros más experimentados del fandango a retirarse a la casa a tomar un largo descanso hasta que se había acabado de tocar este son—algo que no volví a ver repetirse en futuras ocasiones.

Al revisar otros trabajos en los que se presentan ejercicios similares a estos, se puede observar que la secuencia ritual<sup>31</sup> que se lleva a cabo en Tijuana no es universal. Por ejemplo, en la tabla de sones tocados en un fandango el 24 de julio de 2004 en Santiago Tuxtla, Veracruz que incluye Jessica Gottfried (2005, pp. 365-368) en su tesis, un elemento que inmediatamente llama la atención es la repetición de varios sones durante el fandango, tales como La Bamba y El Zapateado, pues los dos aparecen cuatro veces a lo largo del fandango. Además, el tipo de baile no parece ser un factor que define diferentes “fases” rituales a lo largo de ninguno de los fandangos que describe, sino que suele alternarse entre sones de pareja y de montón. En un velorio con fandango que se llevó a cabo el 11 de abril del mismo año, también destacan la repetición de sones y la mezcla constante de sones de pareja, de montón, y en ese evento, alabanzas. Así, en los fandangos de Tijuana se observa una mayor determinación del orden de los sones en el fandango.

De acuerdo con el análisis de las fases rituales, esta determinación más fija del orden favorece una dinámica de integración en la fiesta, pues en el contexto fronterizo la dinámica de la fiesta tiene que ser capaz de atender un porcentaje relativamente constante de personas que están tocando por primera vez en un fandango o que recientemente se incorporan. Por otro lado, las reuniones semanales en el Centro Cultural de la Raza en San Diego y los fandanguitos mensuales del tianguis tienen una duración mucho más corta que los fandangos que se dan periódicamente en Tijuana. Aún así, en los que asistí durante el trabajo de investigación, se notó un énfasis mayor en los sones de montón, lo que podría responder a un principio similar de inclusión—esto quedará abierto a futuras investigaciones.

En resumen, las diferentes fases del fandango en la frontera, y especialmente en Tijuana, tienen la finalidad de dirigir a los participantes por estados cada vez más agudos de sincronidad

---

<sup>31</sup> Con secuencia ritual, se refiere a una serie ordenada de convenciones, en este caso musicales, que obedecen una función conativa. Es decir, estas tienen el propósito de dirigir las acciones y emociones de los participantes.

emocional y social—lo que dramáticamente se logra en el momento culminante de la fiesta mediante la comunicación habilidosa de la música y el baile. Este momento expresa algunas similitudes con el concepto de *communitas* de Victor Turner (1969), pues en este estado parece derretirse cualquier diferencia individual de clase, edad, género y credos para enfatizar la uniformidad de todos los participantes, modelado metafóricamente a través de la sincronicidad absoluta en sonido, movimiento y emoción. Así recuerda Jorge Castillo un Toro Zacamandú que se tocó en un fandango el 6 de noviembre de 2021:

Estábamos en el fandango de tu cumpleaños en Playas. ¿Te acuerdas del Toro Zacamandú? ¡Aaaa su madre! Yo estaba volando, hermano, porque, ¿no viste? Estaba tocando, estábamos tocando y empezaron a bailar Marco y Citlali. ¡Y lo estaban bailando precioso y con una fuerza—! ¡Uf! Mira, sentí que estaba en otro mundo. Estaba en otro mundo y dije, ¡wow! ¡Nomás por eso estoy aquí! Dije, ¡nomás por estos momentos! Y, pues, ¿cuánto dura El Toro Zacamandú, ¿no? Cinco, diez minutos, pero estábamos así, y ellos, ¡cómo lo bailan! ¿No? Juntos, juntos... es que no es fácil. Y sentirlo así [...] y empecé a disfrutar así, y estaba yo flotando. Ya era un trance, ¿no? que no lo sientes en todos los fandangos tampoco, pero en algunos sones, como que se requiere ciertos elementos, ¿no? También eso ayude, ¿no? Por ejemplo ese día del Toro Zacamandú, pues empezamos normal, pero a medida que estaban bailando el zapateo, el taconeo y la jarana—yo estaba tocando la jarana en ese momento—y ¡ay caray! Yo sentía esa conexión y ¡Wuh! Me fui (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).



Imágen 4.1. Tlali y Marcos bailan un Toro Zacamandú, 2021. Captura: Madison Ree Koen.

De acuerdo con Eduardo García, aunque la mayoría de los soneros que han participado en fandangos los han vivido como una experiencia extraordinaria en la que se experimentan fuertes emociones y conexión, la resistencia a ciertos términos, como ritual, tiene que ver con la desvinculación de la música con lo sagrado en contextos urbanos:

"El misticismo de la música", como si... Y bueno, mi pregunta es cuando la gente empieza a usar ciertos términos que empiezan a rebajar ciertas experiencias que esas mismas personas han tenido, pero que no se atreven a utilizar un cierto lenguaje, de decir ¡puta madre! ¡A mí, este fandango me dejó así como un lamparazo! ¿Verdad? Y no tenemos un lenguaje, porque como no somos de la misma cultura, no tenemos el marco, no aceptamos el marco de referente que tiene un campesino de los Tuxtlas, que tiene unas experiencias maravillosas a través del son jarocho en su comunidad, mientras van cargando a la Virgen de los Remedios. Porque ya gente como ciudadanos,

como gentes urbanas, ya no creemos ni en la Virgen, ¡ya no creemos en nada! Y tenemos estas conexiones, estas vivencias con esta gente que son un mundo de perfectos desconocidos y no sabemos dónde puñetas poner esa experiencia. ¿Qué vamos a hacer? ¿Qué lenguaje vamos a utilizar? ¿Dónde lo vamos a poner? "Yo sentí esto." ¿Qué voy a hacer con eso? Si ya no creo ni... ya cuando hacen, "*oh, send thoughts and prayers*" y ¿dónde está? Pues si a mí me parece que este dios es un sordo; no nos escucha. Y le pedimos que pare la guerra en X o tal o cual lugar, y no, pues no. No tenemos ese marco. No tenemos un marco. O tenemos el marco, "no, es que es la borrachera, es el *party* nomás, ¿no? Y tú dices ya, ¿neta? ¿Con eso te vas a conformar? Yo personalmente, eso me queda muy... No, güey. ¿Pues cómo? ¿Cómo que es nomás eso? ¿Es nomás la peda? ¿Entonces? ¿Entonces qué es? No sabemos qué es. Entonces, bueno. Para nosotros, producto de las ciudades, es muy difícil deshacerte de este concepto de que la música solamente vive en el escenario y de que todo lo demás es preparación para el escenario (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Para la sonera Cris Cruz, la distribución en el espacio del fandango también tiene un sentido ritual:

Me gustan los mandalas que se forman al momento de que todas las jaranas están tocando. O sea, siento que los acordes hacen figuras musicales. Entonces, cuando están todos alrededor, es un ritual de energía con música. Y los acordes van haciendo... A mí se me figura como si hicieran mandalas o como si hicieran flores que se forman en el centro. Eso también me gusta mucho, que son figuras musicales, ¿no? [...] Yo creo que también sucede en otros espacios musicales, pero donde yo lo he sentido así claramente es en el son jarocho. Porque es un círculo. Ya de por sí, estar en un círculo es estar en una figura. Dentro de una forma. Un círculo con un centro. Y es dar energía hacia el centro. Algo muy poderoso, hacia la tarima y hacia la dirección en la que todos estamos concentrados (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

Esto funciona como una poderosa metáfora corporal y sónica, pues Turino (2008, p. 43-44) señala que el hecho de moverse y sonar juntos en una práctica participativa provoca una poderosa sensación de sincronía social en la que los participantes se sienten realmente conectados con los demás. De acuerdo con Ana Zarina Palafox (2014), esta distribución de las participantes en forma circular alrededor de la tarima en el fandango refleja el tejido social de una comunidad. Aquí se presenta una representación, inspirada en el modelo de Zarina Palafox (2014), del acomodo de los participantes en un fandango comparado con el acomodo de músicos y público en un concierto:

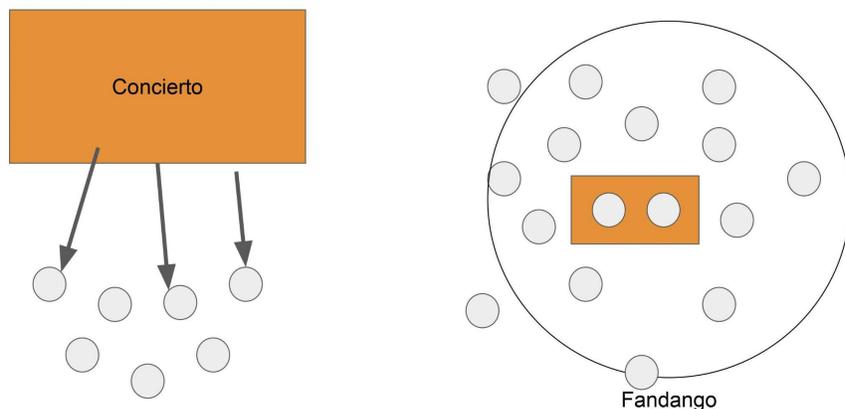


Figura 4.7. Oposición de fandango y escenario.

En el contexto urbano de Tijuana y San Diego, el acomodo del espacio durante el fandango no refleja un tejido social perteneciente a una comunidad preexistente, sino la que se crea durante el momento de participación, pues las estructuras musicales del son jarocho, los códigos que rigen la participación en el fandango y los diferentes aspectos rituales de la fiesta están totalmente orientados hacia la finalidad de la integración y la participación de todos los presentes, lo que hace posible la creación de comunidades en torno a la práctica. La estructura de estas comunidades es el tema del segundo apartado de este capítulo. Para resumir, entre los múltiples significados compartidos entre los integrantes de esta comunidad, el goce del son jarocho es un sentido primario y universal entre los practicantes. Así, el disfrute de esta práctica se experimenta primero mediante la comunicación musical en el fandango. El fandango jarocho contiene estructuras y códigos que priorizan la participación de todos y la sincronidad musical, social y emocional con los otros. Esto también se logra mediante una ética de apertura e inclusividad, lo que se refleja en algunas estructuras musicales y normas del fandango, que permiten la participación simultánea de personas de todos niveles de habilidades musicales en la fiesta. Por último, el fandango tiene una secuencia y acomodo ritual que también tienen la finalidad de la inclusión social.

#### 4.1.4. *El goce del son jarocho en el escenario.*

Aunque la forma principal en que los practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego se relacionan con esta música es a través de la práctica participativa del fandango, el escenario es

también un espacio significativo para la práctica en este contexto. Para los soneros fronterizos, el escenario ofrece varias oportunidades que no son prioridades en el fandango. Así, el escenario emplea formas de comunicación musical que son fundamentalmente diferentes a las que se encuentran en el fandango. Además, involucra una dinámica en la que los músicos tienen que establecer una buena comunicación entre sí para crear otro diálogo que se dirige hacia un público. No obstante, a diferencia del fandango, en donde los participantes son a la vez los que generan y reciben la comunicación musical, el concierto o presentación en el escenario implica una dinámica mucho más unidireccional en la que un grupo de músicos toca ante un público pasivo que no influye directamente en la producción musical.

9 de septiembre de 2021

Todavía resonaban los pasos apurados de los asistentes técnicos cuando la cortina se abrió. Luz, luz blanca, mucho más brillante de lo que había experimentado en años en un escenario tapó mi vista del auditorio casi por completo. Logré vislumbrar las formas borrosas de solo algunos miembros del público por los colores vibrantes de sus huipiles y guayaberas, pero por algo, quizá por esa sensación de densidad que se percibe en el aire cuando un edificio está lleno de personas, o acaso el sonido vago de los murmullos sorprendidos por la tercera llamada, supe que el concierto había sido bien asistido.

Sin embargo, mientras Emiliano recitó las décimas que su tío Fernando Guadarrama había compuesto para la ocasión con solo un día de anticipación, en las cuales presentó a Mariana, la cantante que nuestro grupo, Tequio, iba a acompañar esta noche, me animó notar que mi corazón mantenía un latido regular, y supe que iba a poder tocar con la mente fría para recordar los diferentes dibujos que había memorizado, pues había secciones en algunos de los sones donde Emiliano y yo tocábamos, violín y clarinete, en unísono o en armonías paralelas, por lo que era crucial la precisión de cada nota. Antes de que terminaran los aplausos, Emiliano arrancó con el tema del Coco, y segundos después en el tiempo fuerte de la dominante, Tlali, Pedro y yo sumamos el sonido de nuestros instrumentos, llenando el auditorio con una explosión de percusiones y cuerdas percutivas amplificadas. Yo tocaba una línea de acompañamiento con pizzicato y Pedro mantenía una base rítmica estable en la jarana, ocasionalmente introduciendo

variaciones y floreos sutiles, mientras que Tlali y Jorge tocaban un ritmo persistente en el güiro y el cajón. Cuando Mariana empezó a cantar, “*El coco vinó a decirme / que la muerte me buscó,*” todos callamos bastante, y Pedro le contestó con la misma copla, cambiando el ritmo de forma sorpresiva en las últimas sílabas. En la sección antifonal después del verso, la voz operática y entrenada de Mariana contrastaba notablemente con nuestra declamación incesante de “*¡Co-co!*”

La sorpresa vino con el segundo son. Mientras mentalmente me alisté para tocar las primeras notas de La Bruja, Mariana introducía el son: “Vamos a continuar con un son que a mí me gusta mucho porque es un son muy lindo, muy tierno, que habla del amor y también de la leva...” Aquí, sus palabras que había estado solo medio escuchando interrumpieron mis preparativos mentales. Miré las caras de los otros para ver si habían notado algo extraño, pero parecía que no. Vi a los bailarines esperando ansiosos en las alas, escondidos del público por las cortinas. Volví mi atención a sus palabras. “...entonces también es un amor de despedida. Espero que les guste mucho, esto es La Indita.”

Mi corazón, que había estado tranquilo hasta ese instante, empezó a golpear mi pecho desde adentro aceleradamente. Vi que Jorge, Citlali y Pedro parecían haberse percatado del cambio, pero Emiliano estaba en medio de levantar la boquilla del clarinete a su boca en preparación para iniciar La Bruja. Con urgencia, intenté capturar su atención con mis ojos, engrandeciéndolos. “Emiliano, ¡La Indita!”, susurré. Desconcertado, él me miró con una cara de pánico. Antes de que alguien más pudiera tocar otra cosa, arranqué con El Xochipitzahuatl, un son ceremonial de la huasteca que como grupo habíamos decidido tocar como una introducción a La Indita. El silencio en el auditorio parecía total mientras toqué con firmeza tres variaciones del tema. Dejé morir el sonido en un acorde de RE, la dominante, dejando una tensión en el aire. Cuando el silencio casi se había vuelto incómodo, declaré una Indita lenta y tranquila en DO, y Mariana empezó a cantar.

El resto de nuestra parte del concierto se realizó sin mayor error y con varios momentos emocionantes. Mientras nos retiramos y los mariachis asumieron nuestro lugar en el escenario, veía la emoción y alivio que yo sentía reflejada en las caras de mis compañeros. Una vez abajo en el camerino de nuevo, la atmósfera se había transformado en algo casi festivo: sonreímos

incontrolablemente los cinco. Abrimos la botella de vino que había sido colocada en el cuarto durante nuestra sección del concierto y brindamos por lo que, en la opinión de todos, había sido un concierto exitoso.

El escenario ofrece a un músico o a un grupo la oportunidad de presentar su visión individual de su arte para un público que puede o no ser conocedor del tipo de música que tocan. Asimismo, tocar en un escenario normalmente conlleva un intercambio económico de algún tipo, lo que para los músicos representa no solamente un suplemento de ingresos, sino funciona para validar su trabajo, profesionalismo y la visión que tienen acerca de la música que ejecutan. En este sentido, los soneros que deciden presentarse en el escenario también gozan de tocar son jarocho. Sin embargo, el disfrute en una presentación es diferente que en un fandango:

Pues yo disfruto que me saca de mi zona de confort, me lleva al límite. Me lleva a pensar cosas, pues, de una manera que no las pensaría si estuviera yo sola en mi casa sin ninguna preocupación. Por ejemplo, no sé, el tempo, o afinarme muy bien, o como te decía, todas estas cuestiones de la voz, yo hasta que no tuve un micrófono enfrente, no me pregunté cómo era el aparato, ¿no? el aparato vocal. No sabía que había diferentes maneras de cantar, ni diferentes registros y todas esas cosas. Entonces disfruto mucho ese reto (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Dado que el escenario se concibe como un espacio que ocupa un especialista, es decir, donde un músico luce habilidades que no posee el resto de la población, es común que los artistas experimentan mucha presión para tocar bien, sin “errores”. Por un lado, esta presión puede dar pie a una sensación inmensamente satisfactoria cuando se logra, pero también es un factor que pesa en la práctica musical en muchos sentidos. Así, aunque la música que se toca en ambas prácticas es el son jarocho, las estructuras musicales y sus implicaciones sociales cambian de una forma importante cuando se traslada esta música al escenario.

En primer lugar, una diferencia notoria entre el fandango y otros espacios participativos y el escenario es que este último no es un espacio accesible ni inclusivo, pues no hay cabida para personas que apenas están aprendiendo a tocar; un público normalmente espera ver un producto terminado. Dado que la finalidad de un concierto no es la inclusión, los elementos musicales que definen el son jarocho de fandango como una práctica participativa (Turino, 2006) sufren transformaciones. Por ejemplo, mientras que el virtuosismo no forma una parte importante del

fandango porque muchos consideran que en exceso distrae del tipo de comunicación musical que da pie a la participación de todos, en la música presentacional el virtuosismo es clave para satisfacer las expectativas de un público. Por lo mismo, la espontaneidad se presenta en mucho menor grado en el escenario, pues justamente la presión para ejecutar figuras técnicamente más difíciles a un nivel individual requiere de mucha preparación. Por otro lado, este grado de preparación posibilita la coordinación exacta de aspectos de los sones, como las melodías que Emiliano y yo tocamos en unísono para el concierto en el CECUT, así como la introducción de variación extensiva. Por ejemplo, en otros conciertos con el grupo Tequio, en los sones del Colás y El Balajú hicimos uso de la modulación y la tonicización, respectivamente, así como cambios repentinos de ritmo, velocidad y volumen. Elementos como estos son cruciales para mantener el interés de un público en un contexto presentacional (Turino, 2008), pues el tipo de comunicación musical e improvisación que se desarrolla entre participantes en un fandango simplemente no es, en muchos casos, ni obvio ni estimulante para un público que no está participando activamente en el discurso musical. En otras palabras, algunos soneros disfrutaban de tocar en contextos presentacionales porque les otorga mayor libertad y control individual sobre su proceso creativo—algo que un público generalmente espera escuchar reflejado en la música. Por lo mismo, las texturas musicales que se escuchan en los conciertos de son jarocho en la frontera suelen ser más transparentes, debido en primer lugar a la presencia de un número delimitado de músicos en los diferentes grupos que se presentan, pero también al proceso de preparación al que se someten. Además, como notaron Pedro y un amigo que visitó de Veracruz en una conversación por inicios de 2022, el tipo de proyección de sonido necesario para un concierto es distinto, es decir, se hace uso de la amplificación electrónica de instrumentos y voces para el escenario, lo que requiere cambios en la fuerza que se emplea para cantar o tocar un instrumento, por ejemplo. Por último, un concierto normalmente tiene una hora de inicio y fin predeterminado, pues es un evento que se piensa como una forma legítima de entretenimiento y sumamente compatible con la vida productiva de la ciudad. Así, los sones que se presentan en un concierto necesariamente tienen una forma más fija: tienen inicios y finales planeados y normalmente duran un máximo de cinco minutos. Los versos, que en un fandango son cantados en una dinámica espontánea de acuerdo con la emoción y deseos de los diferentes participantes, en el escenario suelen ser acordados de antemano, tanto en cuanto a su contenido como en

cuanto a quien los cantará. En este sentido, en el contexto del concierto, los versos esencialmente se vuelven letras:

La intención también es compartir, pero ya es de una manera más estructurada, preparaste algo y ya tienes un guión, ¿no? de lo que va a suceder. Ah ok, pues voy a llegar, voy a traer esta presentación hasta en mis ropas. Todo, digamos, lo que vamos a traer puesto. La presentación: primer son, segundo son. Quién contesta, quién pregona, quién va a zapatear... Todo eso ya está predefinido y organizado. Y en un fandango, no. En un fandango llegas, es como de hey, qué onda, cómo estás. Y ahí en la fiesta es cuando sucede el pregón, y quién te va a contestar, ¿Quién sabe? Pero alguien te va a contestar. ¿Y quién va a zapatear? Pues no sé, pero mira, fórmate. O sea, hay que hacer la fila. Entonces en un fandango todo es muy espontáneo. Y en una presentación, pues no. A menos que sea un *jamming* y que digas, ah, pues así como salga, ¿no? Pero pues es diferente. Y sí, creo que esa es la diferencia. La espontaneidad. En las presentaciones también se puede ser espontáneo. Ah, pues, me voy a aventar este verso, ¿no? O ya en la *extra*, en la extra canción. O por ejemplo, o la espontaneidad es distinta, sucede de manera distinta. Por ejemplo, me ha pasado que, ¡chin! Se me olvidó el verso, o sea, había un verso que iba exactamente, y ni modo, tengo que cantar otro. O, hójole, se me olvidó mi responso, cantarí otra cosa. Sí, es ser espontáneo, pero sucede diferente (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

Ahora bien, si las estructuras del son jarocho sufren cambios cuando se adapta esta música para el escenario, ¿qué significado tiene el son jarocho como una música presentacional? Las respuestas son múltiples, pues precisamente los cambios de la estructura hacen que esta música se vuelva disponible para un rango más amplio de usos. Para Jorge Castillo, el concierto sirve una función educativa para difundir la música jarocho entre públicos que todavía no conocen el son jarocho:

Yo creo que el concierto sirve para que la gente conozca el género también, ¿no? Que en Tijuana, por ejemplo, ya hace 15 años que yo empecé... pues yo creo que unos 13 años, yo he tocado en un grupo o en público, en el escenario. No tanto, pues, pero sí hemos tocado, ¿no? No es como que vivimos de eso, ¿no? tocando en los escenarios, pero sirve para que ahí expliques. Tú te has fijado que siempre lo hacemos un poco didáctico, ¿no? Esta música viene de Veracruz, y el fandango, y los invitamos y tocamos un son y explicamos un poquito. Entonces, es para culturizar a la gente para que conozca el género, ¿no? Y pues esa para mí es una función clave del escenario (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

Por otro lado, el son jarocho posee una estructura poética que, en tanto la práctica participativa como la práctica presentacional, está abierta a la imaginación del poeta, que puede decir lo que sea mientras rime en el orden adecuado de cada son. Por lo mismo, muchos soneros con diferentes convicciones políticas han encontrado en el son jarocho un marco poético y armónico accesible que les permite transmitir un mensaje, como es el caso de las integrantes de

Quiquiriquí Coyotas, quienes cantan versos de su propia autoría acerca del medio ambiente, los migrantes, la frontera y las experiencias de las mujeres. Aunque las integrantes de este colectivo son participantes regulares y dinámicas en los fandangos de ambos lados de la frontera y también cantan sus versos en la fiesta, ciertas presentaciones ofrecen la oportunidad de articular su visión artística con un grupo más amplio de personas que simpatizan con sus convicciones políticas. Por otra parte, el son jarocho es una música que figura regularmente en exposiciones culturales patrocinadas por el gobierno, como fue el caso del concierto en que participé con el grupo Tequio en el CECUT.

En su tesis, Jessica Gottfried (2005) plantea que el fandango y el escenario son polos en un continuo, pues afirma que entre estos dos extremos existen puntos intermedios. Así, esta autora contrasta la naturaleza comunitaria, incluyente y pública del fandango con el escenario, que es más individualizado y exigente en términos de perfeccionismo, y aunque señala que los dos deben de ser complementarios, desde una lógica occidental se suele priorizar el escenario. Gottfried también sugiere que la presencia y función de la tarima es un indicador de la posición de un evento en el continuo.

El planteamiento de estos dos polos coincide muy cercanamente con los conceptos de *música participativa* y *música presentacional*, pues los valores que atribuye a cada uno concuerdan exactamente con varias de los elementos que Turino (2008) sugiere como rasgos de estas categorías. Sin embargo, es interesante notar que en Tijuana y San Diego, algunas reuniones de son jarocho tienden mucho más hacia la categoría de música participativa sin que se note la presencia de una tarima, pues aunque la inclusión que se da entre los participantes cuando está presente es más completa, no es de sorprenderse que puede desarrollarse una dinámica participativa con todos los demás elementos señalados en los apartados anteriores, ya que la tarima no toma parte en los ejemplos etnográficos en los que Turino (2008) basa esta categoría, como las fiestas religiosas de los aymara, las ceremonias de *bira* de los shona y las contradanzas en Estados Unidos. En este sentido, se plantea que en el contexto fronterizo, la tarima es un componente fundamental en detonar procesos rituales en el fandango por la concentración del espacio que se hace en torno a ella, así como por sus dimensiones temporales y de movimiento, pues la agitación física es una parte importante del ritual, y es innegable que el zapateo es la más

físicamente exigente de las diferentes actividades que se realizan en el fandango. Además, la secuencia de emoción festiva está muy ligada al baile en los fandangos de la frontera, ya que la transición de sones de montón a sones de pareja marca la separación entre las fases desglosadas arriba. No obstante, la tarima no parece ser indispensable para desarrollar una dinámica en una reunión de son jarocho que puede caracterizarse por ser mayormente participativa, como suelen ser las reuniones semanales en Tijuana y San Diego, o las ocasionales que se dan en las casas de diferentes soneros. Aunque estas no se consideran fandangos por los actores debido a la falta de una tarima y organización, se mantienen, durante un tiempo más breve, la intensidad de la comunicación musical y la ética de inclusividad, que se rigen por la implementación de estructuras musicales específicas.

En general, mientras que el fandango jarocho posee estructuras que orientan la práctica musical hacia el objetivo de la integración de todos los participantes, y así impone un significado comunitario, los cambios que experimenta el son jarocho al trasladarlo al escenario también desatan los sonidos de esta música de su significado comunitario. Así, el son jarocho puede ser utilizado desde el escenario para proyectar diferentes significados. En otros casos que ha documentado Thomas Turino (2006) de músicas participativas que han sido transformadas en prácticas presentacionales, es común que la música se utiliza para proyectar una idea de identidad étnica o nacional. En términos de Shelemay (2013), la música presentacional puede canalizar los tres tipos de procesos que describe, pero es especialmente adecuada a los procesos de ascendencia y disidencia, pues mientras que la música participativa opera a través del goce inconsciente y colectivo, la música presentacional hace posible la presentación de un mensaje más articulado, que bien puede ser de identidad o de resistencia. De cierta forma, una música participativa como el fandango jarocho también crea un sentido de identidad, pero funciona de una manera distinta, pues la identificación que se hace no es necesariamente con la idea de pertinencia a una causa o a la nación, sino al grupo de participantes que están en frente, a la experiencia de la que gozan juntos y a los valores e imaginarios que comparten, por lo que cuando estos se vinculan con una causa o con la identidad étnica, nacional, etcétera, estos sentidos se interiorizan en lugar de proyectarse. En este sentido, la práctica participativa enfatiza la acción musical como una actividad vital comunitaria, mientras que la práctica presentacional

entiende la acción musical como una proyección de la visión artística de un individuo o un grupo que busca transmitir algo a un público.

#### *4.2. Comunidad sonera en la frontera*

Si bien se puede afirmar que la práctica del son jarocho es compartida entre diferentes individuos en Tijuana y San Diego, ¿también se puede decir que existe una comunidad de son jarocho en la frontera? ¿Existe una o varias? ¿Cómo se estructura?

El mismo uso del término comunidad puede ser cuestionable tratándose de los practicantes de son en la frontera, pues los soneros no viven cercanamente en una misma zona geográficamente delimitada, ni se encuentran atravesados por las mismas condiciones de vida: es justamente su heterogeneidad en muchos aspectos, descrito en el Capítulo III, que llama la atención. Sin embargo, su uso como significado colectivo en este proyecto se sustenta en dos causas: primero y principalmente, los mismos practicantes consideran que conforman una comunidad. Por otro lado, el concepto de *comunidad musical* es útil para entender las formaciones colectivas que se dan alrededor del son jarocho en las dos ciudades y los valores que profesan.

##### *4.2.1. El fandango: cómo no estar solos en la frontera*

A la vez que las estructuras y códigos del fandango imponen una organización comunitaria durante la fiesta que muchas veces impacta en otras partes de las vidas de los participantes, algunos soneros ven en el fandango jarocho una herramienta para construir una comunidad en un contexto que ellos perciben como sumamente alienante. Uno de estos individuos es Eduardo García:

Pues es algo muy básico, ¿no? Muy básico y a la vez muy difícil y muy inservible, ¿no? Porque, digamos, así de entrada, tú piensas, bueno, ¿pues para qué sirve eso, ¿no? No sirve para nada. Y eso es que es una manera de no estar solos. Acá, sobre todo, se ve, pero también en México se ve mucho usar la música, no solamente esta música, sino usar la música como una parte de todo un arsenal de herramientas en contextos progresistas, ¿no? para llevar adelante un programa de ideas políticas e ideas de avance, etcétera, etcétera, ¿no? En recientes años, vemos como ya hay, por ejemplo, ahora Encuentros de Jaraneras, donde ya el feminismo es una parte ya que toma el son

jarocho y dicen bueno, ahora es nuestro turno, ahora vamos a hacer esto: da da da. Bueno, eso... Para mí es una cosa mucho más sencilla que eso, ¿no? Es no estar solos. ¿No? Y eso, desde la perspectiva de un programa político ideológico, qué sé yo, pues es nada, ¿no? Porque, pues, ¿y eso? ¿Qué haces con eso? Pues no, nada. Pues puedes no estar solo con un club de lectura, vamos a leer a Paulo Coelho o lo que sea y pues no, no tienes que... No, o sea, no es nada, ¿no? Porque tampoco tiene un objetivo específico, o sea, no hay ninguna especificidad. Pero, sin embargo, para mí, el punto clave de cualquier cosa que queramos hacer en conjunto, pues es recobrar los lazos entre las personas, porque de otra manera es poner a la carreta enfrente del burro. De otra manera, vamos a tener, como se ha dado en muchos casos, ¿verdad? acá con grupos que hacen trabajo de solidaridad en los 1980 con las luchas en América Central y, qué sé yo, y encuentras individuos que, en vez de aprender a tratarse bien entre sí mismos, pues la primacía de un objetivo político hace que sean personas abusivas, ¿no? O sea, porque ya quieren la revolución ayer y si no estás con el programa, pues te van a insultar y te van a regañar y qué sé yo. Entonces, bueno, pues tú dices, no, es que lo principal no es eso, sino que ¿cómo puedes reconstituir un lazo donde no lo había? O sea, porque... y en ese sentido, pues yo me percaté que es una cuestión muy difícil y a final de cuentas es nada porque, ¿cómo vas a hacer una comunidad con personas que no vienen de la misma ciudad o personas que no vienen de la misma cultura a través del son jarocho? Pues es una imposibilidad y es una utopía que nunca se va a dar. Pero, pues, para eso la naturaleza nos hizo tercicos (E. García, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

La visión comunitaria de Eduardo asume dos hechos: uno, que el contexto urbano de San Diego y Tijuana ejerce violencia a los lazos comunitarios y dos, que el son jarocho posee ciertas características que lo hacen especialmente apto para construir comunidad. En este sentido, para Eduardo, hacer el fandango jarocho significa ofrecer una forma de convivencia a través de la participación en la música que representa un remedio vital a la soledad y atomización que él interpreta como endémica en la sociedad urbana y globalizada. Así, lo que ofrece el fandango que no tienen los otros ejemplos que propone Eduardo, como un club de lectura, es el disfrute profundo de la comunicación musical con los otros. Esta comunicación musical especialmente participativa es el mecanismo del fandango, es decir, son dinámicas que están inseparablemente inscritas en esta forma de llevar a cabo una fiesta musical al nivel de sus estructuras musicales, como se presentó en el primer apartado del capítulo. Aunque el fandango fue fraguado en un contexto temporal y geográfico muy distinto al de la frontera Tijuana-San Diego, mientras contenga ciertos elementos básicos, no deja de funcionar como un ritual que facilita la sincronidad y conexión entre personas. En este sentido, el fandango jarocho sirve para conectar a personas de una forma profunda en un contexto que carece de este tipo de conexión.

La afirmación de Eduardo de que es necesario que la conexión interpersonal venga antes de otros cambios políticos, sociales y económicos tiene su paralelo en la relación entre la música y la palabra. Como señala Lévi-Strauss (1993), ambos medios son lenguajes, pero de diferentes

tipos. Mientras que es posible expresar tanto ideas abstractas como concretas de una forma precisa en la palabra, la música, sonidos organizados por seres humanos, dependen de sus marcos de sentido y de su colocación en algún contexto cultural. Sin embargo, *hacer* música juntos siempre implica una organización social particular que involucra directamente a la organización de sonidos, mientras que esto no es necesariamente el caso de las diferentes formas en que se organizan palabras en poesía. Así, mientras que Lévi-Strauss tiene razón al señalar la música como un arte más primitivo, producirla con otros presenta la oportunidad de experimentar una cercanía social que no suele suceder a través del habla. Eduardo también afirma que sus esfuerzos enfrentan fuertes retos. Para él, la heterogeneidad cultural de los soneros fronterizos y su vida cotidiana, la cual está inmersa en la dinámica del mundo globalizado, representa un obstáculo a su objetivo de construir una comunidad mediante el fandango. Sin embargo, esto refleja no la ineptitud de la herramienta, sino el grado de alienación que se vive en la frontera Tijuana-San Diego y en las sociedades urbanas y globalizadas más en general. Esta dimensión forma parte de un discurso más grande entre varios soneros, el cual se explora más en profundidad en el tercer apartado.

En general, la idea de comunidad de Eduardo está sustentada principalmente en la creencia de que la forma de hacer música juntos que brinda el fandango jarocho tiene una potencial tremenda de integración. Aunque algunas partes de su testimonio tocan temas de resistencia o su identidad, la comunidad que ha formado Eduardo está abierta a quien quiera compartir en esta forma particular de acción musical colectiva. Así, es posible caracterizar la visión comunitaria de Eduardo como una *comunidad de afinidad* (Kaufman Shelemay, 2011). En primer lugar, se considera como una *comunidad musical* porque, para Eduardo, los vínculos que se crean entre personas en el fandango son posibles porque la música del son jarocho es una fuerza capaz de generar procesos sociales en sí. Por otra parte, se puede caracterizar como una *comunidad de afinidad* porque la misión de Eduardo derivó, en un primer momento, de lo que Kaufman Shelemay llama una “experiencia de conversión”, pues de acuerdo con su propio testimonio, el primer contacto con el son jarocho tradicional y el fandango en los Tuxtlas “definió el sendero” que ha tomado su vida hasta hasta la fecha. Desde antes de su regreso, Eduardo cuenta que ya estaba decidido a compartir esta manera especialmente participativa de

hacer música con otros. Su misión tiene un gran parecido con la definición de Kaufman Shelemay de los procesos de afinidad:

La afinidad normalmente une un individuo a otros que están involucrados con un estilo o tradición musical, y de esta forma el individuo se vuelve parte de “círculos encantados de creadores de música afines que se sienten magnéticamente atraídos por un género que crea lazos fuertes y expresivos” (Kaufman Shelemay, 2011, p. 373).

Esta definición no niega la posibilidad de que en esta visión el son jarocho también pueda servir como un vehículo para integrar ciertos procesos identitarios (lo que Kaufman Shelemay llama *ascendencia*) o para dar voz a convicciones políticas o reclamos de justicia (*disidencia*), sino que el disfrute de la música (*el goce*) y las posibilidades que ofrece (*comunidad*) son los significados primarios en esta formación.

Otro individuo que tiene una visión similar es Jorge Castillo. Mientras este sonero organiza el Fandango Fronterizo, un evento cuyo significado político es innegable, el sentido principal de sus esfuerzos organizativos a escala local en torno al son jarocho es el de construir una comunidad de afinidad:

El fandango es... ¿Cómo te diré? la columna vertebral de todo esto. Porque cuando... Tú me puedes ir a oír a mí tocar en el CECUT o en un teatro, aquí en la Casa de la Cultura, y vas a pasar y vas a decir ay, pues qué bonito se oye, pero pues es un grupo. Pero llegas a un fandango y dices, ¡ah caray! Aquí todos tocan. Aquí todos son bienvenidos. Aquí todos participan. Yo quiero ser parte de eso. Así es como entramos todos. Yo entré ahí al primer fandango y dije, ¡ah, caray! Pues aquí todos tocan. Pues yo puedo tocar. Entonces me acerco. Y mucha gente que no ha tocado un instrumento en su vida oyen eso y los atrae. Entonces, por eso yo pienso que el fandango es el lugar donde puedes atraer gente, ¿no? Y conocer gente nueva que quiera participar [...] Hay que tener cuidado con eso, de no ser cerrados o hacerse más abiertos. Nunca sabes qué puede apartar a quien. Mira, yo entré al fandango y yo jamás sabía que yo iba a andar organizando un fandango. Pero desde niño, puedo decir que desde la secundaria, a mí me ha gustado organizar cosas (J. Castillo, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

Por otro lado, hay varias secciones de la comunidad sonera en la frontera en que lo que empieza como un *proceso de afinidad* termina por asumir cualidades poderosas de *ascendencia*. Tal es el caso de Leticia Córdova, quien afirma que tocar el son jarocho significa un compromiso con preservar una parte de su cultura que, aunque ella no sea originaria de Veracruz, tiene elementos importantes en común con la cultura veracruzana que se logra expresar mediante la práctica del son jarocho:

Entonces yo creo que por mi parte, por ejemplo, es esa parte, llenar esa parte de traer parte de mi identidad. Prestada, prestada, pero que a fin de cuentas, es algo que conocí desde chica y que me gusta. Entonces hacerla mía ha sido muy fácil (L. Córdova, 1 de marzo de 2022).

Para Cynthia Hernández, el disfrute de tocar son jarocho tiene una dimensión similar:

Yo creo darnos cuenta que las raíces pueden estar en otro lugar, pero luego puede que no estén en tu lugar. Puede que tú te identifiques con otra cultura, que no necesariamente porque seas de ese país o de esa región o que tienes que ser de ahí. Si eres de ahí, agárrate de eso. Pero si no tienes de donde agarrarte y encuentras algo que te da pertenencia, que te dice aquí estoy para ti, hazlo. Porque es lo que creo que es lo que veo en muchas personas aquí que han nacido aquí y que quieren agarrarse de algo. Porque no quiero ni demeritar ni ofender ni nada. Pero creo que la cultura americana no tiene sustancia. Y creo que la gente de aquí que está buscando de donde agarrarse, es porque necesitan una cosa de pertenencia (C. Hernández, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

Para algunos soneros fronterizos que son originarios de Veracruz, los *procesos de ascendencia* son dominantes en la composición de la *comunidad musical*, por lo que se apartan de aquellos soneros que conciben la práctica de una forma más abierta:

Sí, he sabido de personas que sienten, no sé, no, por decir, "no, pues yo soy de Veracruz y me preocupa ver que personas que no sean de Veracruz estén distribuyendo la información de cómo es esta tradición, porque no son de ahí y no lo entienden de la misma manera, ¿no?" Entonces entiendo de alguna manera esa preocupación, casi lo entiendo un poco como si se preocuparan porque otros se apropiaron culturalmente de ese fenómeno. Digo, entiendo la preocupación y también es una preocupación que yo tengo a veces cuando veo mal representada la música o la intención, ¿no? Pero no, en este contexto, no creo que vaya por ahí la intención (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Por último, hay importantes precedentes del uso del son jarocho en *procesos de disidencia* en contextos como marchas para el 8 de marzo y en centros culturales chicanos en Los Ángeles. Esta dimensión surgió de forma orgánica en algunas soneras que inicialmente accedieron a la práctica del son jarocho mediante una experiencia de conversión característica de un *proceso de afinidad*, pero luego han podido resignificar y apropiarse del son para dar voz a sus convicciones políticas y construir comunidad en torno a estas:

Ay sí: mis convicciones políticas, si no estoy, si a mí no me gusta algo de lo que sucede, el son y la poesía me ha dado la posibilidad de canalizarlo de una manera positiva y no quedarme triste o no tan triste por esa situación, ¿no? Al menos he podido transformarlo en versos, transformarlo en

canto y sentirme acompañada. Creo que también eso ha sido importante. El son me ha hecho sentirme acompañada de otras mujeres, de más personas en los fandangos. O sea, al final estamos ahí tocando música y me da la oportunidad de cantar lo que yo quiero cantar, de expresar a través de la voz y de la palabra de este instrumento tan bonito percutivo de cuerdas. De la tarima también (C. Cruz, comunicación personal, 18 de marzo de 2022).

Los participantes de son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego conforman lo que conceptualmente se puede definir como *comunidades musicales*, es decir, en la que la práctica musical es el núcleo de la formación social y en la que una forma particular de hacer música le da un sentido comunitario. Como se identificó en el Capítulo III, la gran mayoría de los participantes tuvieron un acercamiento inicial que se puede describir como una experiencia de conversión, lo que indica *proceso de afinidad*. Sin embargo, con el tiempo, algunos grupos dentro de la comunidad han enfatizado dimensiones de ascendencia o disidencia en la práctica compartida por todos. En ciertos eventos, como el Fandango Fronterizo, estos significados comunitarios pasan al frente y son motivo común para una protesta y celebración muy conmovedora. En otros momentos, las diferencias entre estos matices de formas de entender la comunidad son causa de rupturas y conflictos entre soneros dentro de las comunidades.

¿Cuántas comunidades musicales de son jarocho existen en la frontera Tijuana-San Diego? En la práctica, la comunidad no siempre se manifiesta de una forma unificada por tres motivos: en primer lugar, la frontera binacional representa un obstáculo real a la convivencia en el fandango, lo que solo se supera una vez al año. En segundo lugar, varias rupturas entre soneros claves en la organización de fandangos y otros eventos vitales para la práctica han resultado definitivas. Esto ha repercutido en dos dimensiones: primero, hay grupos grandes de soneros en Tijuana y San Diego que en la práctica no se juntan. Por otro lado, una práctica que inicialmente involucró una interacción binacional entre personas que constantemente cruzaban la frontera, a pesar de su diseño asimétrico, para participar en fandangos en el otro lado ha dejado, en parte, de tener esta característica, aunque existen algunas excepciones notables: las Quiquiriquí Coyotas y Carmen Castro y Jorge Chausse regularmente cruzan para tocar con soneros que viven del otro lado de la frontera. Por último, un tercer motivo es que una *comunidad musical* que está mayormente fundamentada en *procesos de afinidad* es por naturaleza efímera y susceptible a la inercia de un contexto urbano y fronterizo que se opone en muchos sentidos a la organización comunitaria que define el fandango jarocho. Así, actualmente existen por lo menos dos

comunidades grandes de afinidad de cada lado de la frontera, aunque algunos de los integrantes de estos tienen una dinámica de cruce constante para poder participar, y en Tijuana, existe una pequeña comunidad de ascendencia y una comunidad de disidencia que tiene una naturaleza binacional.

A la par que existen diferentes factores como el internet, la circulación de discos y métodos para tocar instrumentos jarochos y la movilidad de diferentes soneros que facilitan un aprendizaje virtual y deslocalizada de la práctica, el son jarocho de la frontera se reproduce y se aprende principalmente en la calidez y emoción de un fandango o en la constancia de los talleres semanales. Esto significa un contacto real, si no universal, entre los diferentes practicantes del son jarocho en la región.

Sí hay comunidad, claro que sí. Estamos dispersos, pero sí hay comunidad. Es gente que quizá no podemos ver por tanto tiempo, pero cuando nos vemos, pues ahí estamos, ¿no? Porque nos juntamos en el fandango. [Eso se ve] cuando comentan algo en el grupo que necesitan un apoyo o algo, están ahí. No sé, hubo mucha gente que se enfermó en la pandemia y que tratamos de hablarle, de comunicarnos para saber cómo estaban. Pues ya marca un poco más ese acercamiento, ¿no? Es el hecho de querer que tus compañeros de fandango, de son, estén bien (M. López, comunicación personal, 10 de marzo de 2022).

Sin embargo, para varios soneros, las comunidades locales de son jarocho no existen en aislamiento, pues estas mantienen un contacto importante con otros centros urbanos en California y Baja California—la parte de la *comunidad imaginada* de son jarocho más inmediata:

para mí, la comunidad se rige por todos los músicos de una zona y ya dentro de esa zona va a haber bandos. Pero eso es otro pedo. Ese es otro pedo que no tendría por qué repercutir a la hora del huapango. Sin embargo, también repercute [...] Para mí la zona abarca, si tú quieres, hasta la bahía, hasta San Francisco, que es donde yo sé que hay jaraneros. San Felipe. Para mí la comunidad es eso. Para mí la comunidad es gente que esté a dos o tres horas de aquí, o como yo, que estoy a dos o tres horas de San Felipe o de la Bahía y vaya yo al huapango a cumplir, a servir el papel que debo de servir en el huapango. Hay una comunidad—chueca, tal vez, pero la hay (P. Chávez, comunicación personal, 24 de febrero de 2022).

En general, los testimonios, con algunas excepciones, apoyan la noción de una comunidad regional que en Baja California también incluye a soneros en Mexicali, San Felipe y Ensenada, y del lado estadounidense incluye Santa Ana, Los Ángeles y posiblemente las ciudades de la Bahía. Coinciden en que su núcleo local de la práctica son las ciudades de Tijuana y San Diego.

Así, la práctica local se manifiesta como un conjunto de comunidades musicales urbanas, y se nutre del contacto frecuente con una parte regional de la *comunidad imaginada* de son jarocho.

#### 4.3. *Imaginario afines*

En la frontera Tijuana-San Diego, el son jarocho genera varios niveles de significación a partir del contacto con sus practicantes en la región. El principal significado de esta práctica en este contexto es el goce de una forma especialmente participativa de hacer música juntos. En este nivel, mientras que se replica el equilibrio particular entre estructuras y códigos fijos y elementos que permiten una libertad de expresión musical siempre orientada hacia la comunicación con otros, el fandango jarocho, inclusive en este contexto, actúa como una *música participativa*. En este sentido, crea lazos comunitarios entre los practicantes durante el momento de su participación. Esto lleva a un segundo nivel de significación: la comunidad. Muchos soneros en estas ciudades participan en fandangos y otros eventos de son jarocho con la intención explícita de crear o ser parte de una comunidad. Dado que esta comunidad se genera a partir de la práctica musical compartida, se puede concebir como una *comunidad musical*. Sin embargo, los practicantes manifiestan diferentes maneras de entender la comunidad, y a pesar de que la mayoría de los soneros fronterizos conforman *comunidades de afinidad*, es decir, tienen una fuerte experiencia de conversión que define su involucramiento con el son jarocho, muchos individuos dentro de la comunidad dan testimonios que evidencian matices de procesos de *ascendencia* o de *disidencia*. Se puede empezar a entender esta transición en el significado comunitario analizando más detenidamente los discursos de los soneros.

Los discursos de los soneros en cuanto al significado de la comunidad no están separados de la música; el son jarocho no es un conjunto vacío de sonidos que arbitrariamente están conectados con elementos identitarios, disponibles para la apropiación. La organización de los sonidos y la forma en que estos se producen también tiene un impacto directo en la manera en que diferentes grupos se relacionan o no y en que se identifican, entre sí y con diferentes aspectos de su personalidad, valores y entorno. Sin embargo, como afirma Lévi-Strauss (1994), la música y el habla emplean formas de lenguaje muy diferentes entre sí, pues el de la música depende de la contigüidad entre sus estructuras y la cultura para su interpretación, dado que la

música en sí no posee un vocabulario capaz de describir el mundo sensible sin un marco cultural más amplio. Por otra parte, exhibe estructuras que pueden cobrar nuevos significados cuando son trasladados a un contexto nuevo. Como se pudo apreciar en el Capítulo III, con una excepción importante, el acercamiento de la mayoría de los entrevistados a la práctica del son jarocho se dio no desde una temprana socialización en esta forma de hacer y pensar la música, sino como un encuentro inicial que culmina en la decisión muy consciente de involucrarse en la práctica. En este sentido, parece afirmarse la cita de Pedro Chávez que encabeza este capítulo: los soneros de Tijuana y San Diego tienen motivos conscientes para participar en esta práctica. Por un lado, se sostiene que las estructuras participativas del fandango jarocho proveen una forma de *estar* juntos musicalmente que genera una conexión cercana entre los practicantes y que esto en sí es lo que principalmente motiva la participación para la mayoría, pues de acuerdo con Carmen, el son jarocho, y especialmente el fandango, ofrece una forma alternativa de relacionarse que no encuentra en otras prácticas. Así, a pesar de los diferentes factores de heterogeneidad entre los soneros fronterizos que ya se ha destacado anteriormente, es posible concluir que la decisión de participar en el son jarocho refleja un conjunto más amplio de valores e imaginarios culturales. Las evidencias que se presentan a continuación no están planteadas como una formación cultural en común, sino como los contenidos particulares de una comunidad de afinidad que articula aspectos específicos de ascendencia y disidencia mediante una interacción musical profunda.

En un primer momento, muchos de estos imaginarios en común se vuelven explícitas en la versada. Un tema muy presente en la versada de los soneros fronterizos es una realidad que atraviesa la vida cotidiana en la región en todos los aspectos: la frontera. La frontera como temática en la versada para algunos soneros, especialmente del lado mexicano, a veces es meramente un nombre que define la región y sirve como sinónimo de Tijuana. Sin embargo, para la mayoría, la frontera se impone como un límite, una herida, un monumento a la injusticia y la violencia y muerte que enfrentan los migrantes. En el mismo sentido, son comunes los versos que condenan a la migra y a la separación impuestas por las políticas migratorias de Estados Unidos.

Otra causa común a muchos soneros en la frontera es la degradación del medio ambiente, pues de acuerdo con Cris Cruz, esta problemática aparece con frecuencia en los versos de su

grupo, pero también es a veces el motivo para la participación de soneros de ambos lados en eventos de protesta o acción ciudadana. Así, varios soneros de Tijuana y San Diego participaron el 30 de abril de 2022 en una jornada de limpieza anual del Arroyo Alamar en Tijuana—una sección de la cuenca del Río Tijuana que todavía no ha sido cubierto por cemento. Para la ocasión, Jorge Castillo cantó un cuarteto y estribillo propio de la Guacamaya, un son que temáticamente puede tratar sobre la belleza del mundo natural:

*Quisiera ser guacamaya  
para poder volar,  
para poder volar  
quisiera ser guacamaya*

*Y limpiar todas las playas  
y el Arroyo Alamar  
quisiera ser guacamaya  
para poder volar.*

*Vuela vuela vuela  
ave de colores,  
con tu presencia llenas  
el mundo de amores.*





Imágen 4.2. El Arroyo Alamar después de la jornada de limpieza, 2022 (arriba). Captura: Madison Ree Koen.

Imágen 4.3. Caro le canta un verso al arroyo, 2022 (abajo). Captura: Madison Ree Koen.

Citlali, Cynthia y Cris, Carmen hablan en sus trayectorias de la representación del mundo natural como uno de los principales atractivos de la versada del son jarocho. En la narrativa de Samantha, se vuelve evidente la asociación entre esta representación y la vida rural o lugares tradicionales, lo que simbólicamente se opone en su discurso a la vida urbana. Así, en la representación que discute Samantha, este mundo encantado y tradicional establece conexiones sociales de una forma orgánica que contrasta con la atomización de la sociedad que refiere Eduardo García que se experimenta en las urbes fronterizas:

Como que siento que a veces en la ciudad perdemos un poco la magia de las cosas, como si fuéramos como una réplica quizás de la... Digo, No para restarle nada, todavía existe la magia y todo, pero sí quisiera ver eso, ¿no? Es como donde nace el agua, como un ojo de agua donde ¡fu! puedes ver eso, como un brote de algo y una historia todavía más antigua. Y aquí ya somos como ya el río nomás pasando, ¿no? que no tiene, o sea, no le merece nada, pero lo otro sí tiene una cosa muy especial, de ser la fuente de la sabiduría. Sí, yo creo que la ciudad en general, como que puede... Pues no sé, simplemente por el ritmo que llevamos, ¿no? es como que ok, vamos a tocar dos horas porque todos tenemos cosas que hacer, ¿no? Entonces es como... O al menos, no sé, como que siento que en un lugar tradicional es como que, bueno, estamos sentados aquí esperando que esté listo el fuego para la comida y todo eso mientras tocamos, ¿no? Y es como que, puede ser media hora o dos horas o tres horas, no sé, me lo estoy imaginando porque nunca lo he vivido tampoco, pero siento que la estructura citadina sí nos corta de mucha magia, en todos los aspectos. [...] creo que en todas las ciudades grandes he visto un resurgimiento de grupos de son. Y eso es... Pues es una forma de crear comunidad, también. Y pues en estas partes están tan desoladas, ¿no? porque un tiempo, a lo mejor, estás de un lado y el otro tiempo estás del otro. Entonces pues esta es una manera de integrarse a algo, que a lo mejor eso es lo que es atractivo. Por lo menos así lo veo yo (S. De Los Cobos, comunicación personal, 11 de marzo de 2022).

Citlali concibe de esta oposición rural-urbano y la ausencia de conexión humana en la ciudad de una forma que se relaciona especialmente con la dinámica constante de cruce que tienen muchos residentes del lado tijuanaense de la frontera:

El hecho de tener esta dinámica transfronteriza, digo, pues ¿para qué más se va a quedar energía? No vas a querer ir a visitar a tu vecino cuando llegues de estar trabajando en Chula Vista. No, o sea, vas a llegar a tu casa y a lo que vas, ¿no? Pero siento que eso pasa mucho en las ciudades en general. Aquí digo, es muy particular esa cuestión de la vida transfronteriza, pero en las ciudades en general o en espacios más, más habitados y con esa dinámica más citadina, sí siento que pasa mucho más que en espacios rurales (C. Canales, comunicación personal, 8 de marzo de 2022).

Carmen también entiende el son jarocho en oposición a la vida urbana de Tijuana, donde afirma que existen pocas alternativas comunitarias:

Yo como trabajadora social, lo veo así como el impacto que tiene, yo así lo veo. Los muchachos que están bien emocionados tocando y bailando. Es una opción, es una alternativa, definitivamente. Hay tan pocas alternativas, lugares de expresión aquí en Tijuana que realmente... y que no hacen daño, que por el contrario, elevan tu espíritu, te emocionas, gritas, bailas y aparte te acoges con esa comunidad, ¿no? (C. Castro, 9 de abril de 2022)

Para Carmen, como se vio en el Capítulo III, la idea de una alternativa comunitaria que permite a las personas sentir una pertinencia social está estrechamente ligada a la identidad nacional o étnica. En la narrativa de Leticia en el Capítulo III, este sentido identitario se expresaba no solamente como “mexicanidad” sino como “lo tradicional”, lo que esta sonera coloca en oposición a la “multiculturalidad” que se halla en Tijuana y en la frontera. Este elemento que Leticia afirma en negativo remite fuertemente a la soledad y aislamiento que Eduardo identifica como característica del contexto globalizado de la vida urbana, así como la superficialidad que Cynthia asocia con la cultura estadounidense.

Como evidencian varios discursos, para los practicantes de son jarocho en Tijuana y San Diego, la práctica del son en sí implica una formación comunitaria que ofrece un remedio a la soledad y a la separación doble que se vive por la ciudad y la frontera. Tanto en su versada como en sus discursos, se observa un continuo de valores e imaginarios culturales que se alinean con diferentes formas de resistir la violencia que vivir en una ciudad fronteriza inflige en sus residentes. Así, es posible hacer un boceto de los imaginarios culturales que definen esta comunidad de afinidad en términos binarios:

Son jarocho	Vivir en la frontera
Fandango Comunidad Conexión Mundo natural Tiempo del fandango Raíz Rural Lo bello Mexicanidad Acústico Profundo Orgánico Fraternidad Amistad Cálido Energía vital Poesía romántica Identidad	Muro Soledad, alienación Atomización de la sociedad Ciudad Tiempo productivo Multiculturalidad Urbano Violencia, drogas Estados Unidos Eléctrico Superficial Artificial Dinero Consumismo Frio Dinámica de cruce Perreo <sup>32</sup> Perdese

Figura 4.8. Oposiciones en el discurso simbólico de los soneros fronterizos.

Este boceto no pretende ser definitivo, pues a diferencia de las estructuras musicales que se pueden observar que funcionan de una forma específica en el contexto de Tijuana y San Diego, y en el caso de la práctica participativa del fandango, promueven un sentido comunitario, las categorías opuestas que aparecen en los discursos de los soneros entrevistados se presentan aquí para comprender cómo los aspectos de disidencia y ascendencia se conjugan al nivel colectivo para orientar las ideas y acciones de las comunidades fronterizas de soneros. Así, este apartado representa un intento de revelar con más detalle los contenidos simbólicos de una comunidad de afinidad en particular sin perder de vista los procesos particulares que posibilita la práctica del son jarocho. En resumen, esta práctica tiene estructuras específicas que permite a sus practicantes apaciguar la soledad que experimentan en la frontera. La intensa conexión que sienten con los demás en el momento de su participación representa un anhelo para una experiencia comunitaria más estable. De esta forma, en la práctica del son jarocho, los soneros de

<sup>32</sup> Aunque esta oposición al reggaetón apareció en varias narrativas, no refleja la perspectiva de la mayor parte de los soneros más jóvenes.

Tijuana y San Diego articulan una serie de representaciones acerca de este contexto comunitario deseado e imaginado, que se expresa en oposición al contexto fronterizo que realmente viven. En este sentido, Eduardo explica que el fandango jarocho en la frontera permite vivir una parte de lo imaginado:

Es la promesa de una conexión humana en un contexto en que no lo hay. Yo creo que eso es bastante universal. Eso es lo que yo creo, porque hay otras músicas, ¿no? Hay otros géneros musicales. Lo que lo que tiene de extra el son jarocho es el evento performativo llamado fandango. Yo creo que eso es un elemento muy, muy importante. Es una promesa de unión. Y luego, a quienes hemos tenido experiencias bonitas en el fandango, pues es un anhelo de repetir tales experiencias, ¿no? Y repetir las en contextos... Es una maravilla pensar que tú puedes ir, sabiendo un lenguaje musical básico, que tú puedes ir a participar en un fandango en diferentes latitudes, ¿no? (E. García, 15 de marzo de 2022).

Al final de su libro, Turino (2008) afirma que el acto de involucrarse y cultivar una práctica participativa en un contexto capitalista y cosmopolita es poderoso porque permite transformar un sentido comunitario imaginado a un sentido posible: el acto de participación como se ha discutido en este capítulo es la realización temporal de la conexión comunitaria anhelada, lo que demuestra a los soneros que esta es posible y alcanzable parcialmente—vale la pena intentar repetirla una y otra vez.

## CONCLUSIONES

El presente trabajo partió de una pregunta inicial: ¿Cuáles son los significados de la práctica del son jarocho en la frontera Tijuana-San Diego para sus practicantes? Se planteó desde un principio que, dado que el son jarocho es una práctica musical, sería necesario armar un marco teórico capaz de explicar el vínculo entre una práctica musical y procesos socioculturales. En este sentido, se exploró el concepto del arte y de la música en términos amplios para entender la forma en que comunica y significa. Así, se propuso entender la práctica musical como diferentes esferas de práctica artística de acuerdo a las ideas de Thomas Turino (2006). Además, se hizo uso de las categorías de Kay Kauffman Shelemay (2011) para definir el sentido comunitario de los soneros fronterizos, pues en el contexto del son jarocho en Tijuana y San Diego, la práctica musical es claramente lo que une a los diferentes practicantes. Se hipotetizó que al nivel colectivo, el son jarocho tiene un significado comunitario para sus practicantes, debido a que el fandango jarocho es una *práctica participativa* (2006) por lo que comprende estructuras musicales que están especialmente orientadas hacia la participación simultánea de todos.

Algunos de los descubrimientos de la investigación son los siguientes:

- Los soneros de Tijuana y San Diego llevan a cabo diversas actividades relacionadas al son jarocho. A nivel colectivo, las más importantes de estas son el fandango y las reuniones semanales de los espacios educativos que existen de ambos lados de la frontera. Aunque algunos practicantes realizan proyectos profesionales relacionados al son jarocho, la mayoría de los soneros coinciden en que la fiesta del fandango es la parte más importante de la práctica.
- Los eventos de son jarocho en la frontera no tienen un significado monetario como han planteado algunos autores, pues en especial los fandangos suelen organizarse por parte de los mismos practicantes sin el apoyo de instituciones. No están ligados a otros eventos y no se cobra la entrada a estos, pues el son jarocho es una práctica altamente significativa para todos los soneros con quienes interactúe.
- Los talleres, círculos y otros espacios educativos sirven como espacios para ensayar diferentes habilidades necesarias para la participación en los fandangos. En un primer

momento, estos parecen necesarios porque la mayoría de los soneros en ambas ciudades tuvieron su primer acercamiento al son jarocho ya como adultos, por lo que aprender a tocar, cantar y bailar directamente en el fandango representaría un obstáculo intimidante para algunos principiantes. En este sentido, en ambas ciudades se nota cierta escolarización de la práctica y el uso de herramientas no tradicionales para facilitar el aprendizaje, como compendios de versos y panfletos que explican el orden de participación en el fandango, así como la afinación y posiciones de acordes en la jarana. Sin embargo, dado que la mayoría de los practicantes no poseen una formación musical formal, se preserva el método de enseñanza a oído de los sones—no se nota mayor uso de partituras para aprender ni rasgueos ni figuras melódicas. Otro motivo por la constancia de estos espacios educativos es que son el espacio más regular en el que los soneros pueden tener una interacción mediante el son jarocho, dado que los fandangos se organizan de una forma más esporádica. En un contexto en el que la mayoría de los soneros no tendrían una interacción entre sí fuera de la práctica, la regularidad de estos espacios es clave para la continuación de la práctica.

- Los soneros de Tijuana y San Diego conforman un grupo verdaderamente diverso: entre sí, se encuentran representadas personas de diferentes clases sociales, edades, lugares de origen, una representación igual de los géneros y trayectorias de vida muy variadas. En este sentido lo que los une en la práctica del son jarocho es principalmente el gusto por esta forma de hacer música.
- El goce de tocar, cantar y bailar son jarocho es el motivador principal compartido entre todos los practicantes. De lo que se goza en un primer momento es la dinámica particular de comunicación musical que se da entre los participantes durante el fandango. En este sentido, se identificó que el fandango jarocho es una *práctica participativa* como describe Turino (2006) porque opera como un marco en que ciertos elementos, como la secuencia armónica, patrón rítmico, temática, contorno melódico, forma de cantar y bailar de cada son, así como ciertos códigos de participación, son fijos, lo que permite un alto grado de libertad en otras partes, como en el desarrollo melódico, variaciones sobre el patrón rítmico, contenido de los versos, espontaneidad en la dinámica entre versadores y en la participación en general. El equilibrio específico entre estructuras fijas y la posibilidad de espontaneidad posibilita el desarrollo de un lenguaje musical en común

que se puede emplear de una forma dinámica, disfrutable y significativa para la comunicación entre participantes.

- Estas mismas estructuras están orientadas hacia la inclusión. El son jarocho, especialmente en el fandango, tiene papeles de diferentes grados de dificultad, lo que permite la participación simultánea de todos sin exigir demasiado de las personas que están participando por primera vez, ni aburrir a los soneros veteranos. En general, el fandango se concibe como una fiesta y no una presentación, lo que significa que hay tolerancia a lo que en un contexto de escenario se interpretaría como “errores”. En la práctica fronteriza, se han simplificado ciertas estructuras, como la afinación de los instrumentos, para dar prioridad a la apertura hacia personas que están aprendiendo y participando en esta música por primera vez. Mediante estas dinámicas, el fandango es un espacio abierto a nuevos participantes. Sin embargo, este tipo de simplificaciones pueden romper el equilibrio entre las dinámicas que favorecen la integración y las que representan un rango gradual de papeles que implican mayores retos—esenciales para mantener el interés de los practicantes más experimentados.
- El fandango en la frontera, y especialmente en Tijuana, tiene una secuencia ritual y acomodo del espacio que funcionan para dirigir los estados de emoción de los participantes que culmina en un estado de catarsis colectiva ordenada y la integración de todos. Las emociones experimentadas juntos durante la participación musical generan lazos comunitarios.
- El segundo significado colectivo es el de comunidad. Aunque en la práctica existen obstáculos reales a la convivencia de todos en un mismo espacio, se da en una dimensión imaginaria. Así, las comunidades soneras más grandes en Tijuana y San Diego son *comunidades musicales de afinidad* dado que la práctica musical en estas es el motor principal de los procesos sociales entre los practicantes y que lo que los caracteriza es un acercamiento inicial al son jarocho debido meramente a la dinámica de participación e integración que permite. Así, varios participantes intencionalmente aprovechan el fandango como una herramienta para construir comunidad para combatir una sensación de aislamiento social que se experimenta en las ciudades fronterizas. Por otro lado, algunas partes de la comunidad priorizan matices de *ascendencia* y *disidencia*. También existen comunidades más reducidas de disidencia y ascendencia en las que estos procesos

representan los motivos mismos de cohesión entre los practicantes. Aunque hay algunas personas que tienen una dinámica binacional, la práctica en sí no parece reflejar la idea de que existe una comunidad transfronteriza grande.

- El traslado de la práctica de son jarocho a la frontera mantiene intactas las estructuras que definen una dinámica mayormente participativa y facilitan la generación de lazos comunitarios. A su vez, el hecho de que la mayoría de los practicantes se han acercado a esta práctica mediante procesos de afinidad hace disponible los significados más discursivos en torno a esta a la apropiación y cambio. En este sentido, a través de un análisis de las narrativas de los soneros de ambas ciudades, es posible trazar un boceto de las asociaciones opuestas que conforman un imaginario compartido en torno al son jarocho. La oposición básica es el son jarocho y la vida urbana en la frontera.
- Las *comunidades musicales* soneras en la frontera Tijuana-San Diego por naturaleza se basan en la práctica musical y parecen ser sujetas a cambio, desacuerdos y la entropía que genera el hecho de definirse en oposición a la vida cotidiana en una ciudad fronteriza. Por lo mismo, los vínculos generados sin duda son mucho menos fuertes y menos duraderos que lo que muchas veces implica el concepto de comunidad. Sin embargo, los testimonios y la misma observación en campo sugieren que el son jarocho en cuanto al fandango y otras prácticas participativas sí funciona para generar lazos comunitarios que en muchos casos van más allá de la conexión musical que se vive durante un evento de son jarocho: a través de la práctica, muchos soneros dicen haber iniciado amistades con personas quienes no necesariamente comparten su condición de clase, origen, rango de edad, entre otros factores. En general, la participación en el son jarocho en la frontera parece promover empatía con otras personas, dentro y fuera de los eventos.
- Un obstáculo importante al trabajo de campo de la investigación fue la Pandemia del Covid-19. En este sentido, no impidió mayormente en la posibilidad de asistir presencialmente eventos de son en Tijuana, pero sí incidió en las posibilidades de acceder a estos espacios en San Diego, pues los soneros del lado estadounidense dejaron de reunirse durante varios meses. Asimismo, cuando durante un tiempo se reanudaron sus actividades, no todos los miembros de la comunidad empezaron a asistir nuevamente, por lo que solo fue posible conocer a una pequeña parte de la comunidad sonera en Estados Unidos. Por otro lado, realizar esta investigación durante la pandemia presentó una

oportunidad para observar la perdurabilidad de los lazos comunitarios generados por la cercanía, integración y conexión experimentados en la práctica del son jarocho.

La primera parte de la hipótesis en la que se plantea que las estructuras musicales y códigos del fandango están orientados al objetivo máximo de inclusión, mientras que las presentaciones en el escenario implican estructuras musicales que imponen una dinámica social que rompe con la estructura comunitaria que posibilita el fandango, se comprueba, pues estas dos prácticas del son jarocho en Tijuana y San Diego funcionan de acuerdo a las categorías de *música participative* y *música presentacional* que plantea Thomas Turino (2008). Además, existen otros tipos de reuniones regulares en las que la dinámica es mayormente participativa y también juegan un papel en la generación de lazos comunitarios.

La segunda parte de la hipótesis, en la que se plantea que ciertos aspectos de la comunicación musical se diluyen o se distorsionan debido parece comprobarse, aunque esta distorsión no siempre parece perjudicar a la dinámica participativa, pues de hecho, aspectos como la estandarización de las afinaciones, códigos y declaraciones melódicas podría, potencialmente, favorecerla a corto plazo, aunque a futuro corre el riesgo de empobrecer los recursos comunicativos del son jarocho.

La tercera parte de la hipótesis, que en la práctica del son jarocho en Tijuana se hallan significados compartidos entre los soneros fronterizos que son propios del contexto fronterizo, parece comprobarse de una forma interesante. En el análisis de las narrativas de los soneros entrevistados, se descubrió aspectos de ascendencia y afinidad que parecen articularse a un imaginario en torno al son jarocho que se ha tratado de empezar a definir en una serie de oposiciones, las cuales también se encuentran en las narrativas. Así, se propone que un trabajo futuro interesante sería mapear los procesos y imaginarios incrustados en los discursos de diversas comunidades musicales de afinidad, pues a pesar de que cada vez existen más de este tipo de comunidades, la definición de Shelemay (2013) de esta categoría no posee la especificidad que aplica a las categorías de disidencia y ascendencia.

Por último, la hipótesis de que el son jarocho sirve como el núcleo de una comunidad en la que se reúnen individuos que no tendrían contacto de otra forma se confirma parcialmente, pues aunque se pudo observar que varias de las prácticas de los soneros de Tijuana y San Diego son altamente participativas y funcionan para generar lazos, y a pesar de que estos en muchos casos cumplen con las características del concepto de *comunidad musical* de Shelemay (2013), los testimonios y trabajo de campo no apoyan la idea de que existe una comunidad en su sentido más clásico. No obstante, la práctica del son jarocho en Tijuana y San Diego logra articular un conjunto de comunidades urbanas que, aunque no del todo duraderas ni estables, en muchos casos trascienden la misma práctica, pues a través de ella muchos practicantes han forjado amistades y sienten empatía hacia los otros soneros con quienes han compartido en la práctica.

Así, como me contó Eduardo en su entrevista sobre la idea de crear comunidad en la frontera a través del son jarocho: “Pues es una imposibilidad y es una utopía que nunca se va a dar. Pero, pues, para eso la naturaleza nos hizo tercos”. Mientras que hayan personas en estas dos ciudades fronterizas que gozan de la comunicación musical y la conexión que se experimenta a través de la participación en el son jarocho, es probable que seguirán intentado, una y otra vez.

## Bibliografía

### Referencias:

- Ameigeiras A. (2007). "El abordaje etnográfico en la investigación social." En Vasilachis, I. (Coord.) *Estrategias de Investigación Cualitativa* (pp. 107-152), Buenos Aires: Gedisa.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Baqueiro Foster, G. (1942). "El huapango". En *Revista Musical Mexicana*, (8), México
- Boas, F. (1927). *Primitive Art*. Dover Publications.
- Blacking, J. (1974). *¿Hay música en el hombre?* Seattle: University of Washington Press.
- Brown, P. (2016). *Sharing Music Across the U.S.-Mexico Border's Metal Fence*. <https://www.nytimes.com/2016/05/30/arts/music/sharing-music-across-the-us-mexico-borders-metal-fence.html>
- Chávez, A. E. (2007). *Fandango: Searching for the White Monkey* (Buscando el Mono Blanco).
- Chatterjee, P. (1993). *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton University Press.
- Cruz Zuleta, M. (2016). "El son jarocho de Estanzuela. Estudio de caso del grupo Estanzuela de Tlacotalpan, Veracruz." Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara.
- Dewey, J. (1927). *El arte como experiencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Figueroa Hernández, R. (2007). *Son jarocho: guía histórico-social*. Xapala, Veracruz: Conaculta Fonca.
- (2018). "El fandango jarocho en los albores del siglo xxi: comunidades imaginadas reinventando tradiciones." *Fuentes Humanísticas*, 30(56)
- Foley, D. (2002). "Critical Ethnography: The Reflexive Turn." *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 15(4), (pp. 469-490).
- Goffman, E. (1989). "On Fieldwork." En *Journal of Contemporary Fieldwork*, 18 (pp. 123-132).
- García de León, A. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*. México: Siglo XXI.
- (2006). *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México D.F.: Conaculta y Sotavento programa de Desarrollo Cultural.
- (2015). La primera globalización de la música en el caribe. En B. Solares (coord.) *Imaginario musicales. Mito y música, 2*. Ciudad de México: UNAM.
- García Díaz, B. (2016). *Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento*. Xalapa: Universidad Veracruzana,
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Gottfried, J. (2005). El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz. Tesis de maestría en Ciencias de la Música. Universidad de Guadalajara.
- (2014) "Los sonidos que hacen un fandango." En B. Muratalla (coord.), *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*, (pp. 37-8). México DF: INAH/Conaculta.
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires, Legasa.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía*. Barcelona, Paidós.
- Hernández-León, R. (2019). "How did son jarocho become a music for the immigrant rights movement?" En *Ethnic and Racial Studies* 42:6, 975-993.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza Torres, C.P. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Ed. Mc Graw. Hill, (pp. 388-438).
- Huidobro Goya, J. A. (1995). "Los fandangos y los sones: la experiencia del son jarocho. Tesis de licenciatura." Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Kearney, M. (2008). "La doble misión de las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor", en Laura Velasco Ortiz, coord., *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*. México: El Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa (pp. 79-116).
- Kohl, R. (2007). *Ecos de "La bamba": una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. Veracruz, Mexico: Instituto Veracruzano de Cultura.
- (2010). *Escritos de un naufrago habitual: ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos*. Universidad Veracruzana.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Oxford de la música*. México DF: FCE..
- Leach, E. (1989). *Cultura y comunicación*. Madrid: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. Siglo XXI.
- (1968b). *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Ediciones Siruela.
- Loza, S. (1992). "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the "Son Jarocho." En *Latin American Music Review*. 13(2), (pp. 179-194).
- Marcus, G. E. (1995). "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography". *Annual Review of Anthropology*, 24(1), (pp. 95-117).
- Meléndez, J. (2016). "Dos actas de defunción... y todavía se mueve." En *La manta y la raya*, 1, (pp. 12-16).
- Millán, O. (2013). *Surge movimiento sonero-jaranero en la frontera*. <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-son-jarocho-tijuana-2013may22-story.html>
- Miranda Nieto, A. (2017). *Musical Mobilities: Son Jarocho and the Circulation of Tradition Across Mexico and the United States*. New York: Routledge.
- Moreno Nájera, A. (2009). *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*. CONACULTA.
- Olmos Aguilera, M. Olmos Aguilera, M. (2011). "Música, trance y curación: el caso del noroeste de México", En, C. Bonfiglioli, A. Gutiérrez, Marie-Areti Hers, D. Levin (Coords) *Las vías del noroeste III: Genealogías, transversalidades y convergencias*. México D.F.: IIA Universidad Autónoma de México.
- (2013). (Coord). *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- (2020). *Etnomusicología y globalización: dinámicas cosmopolitas de la música popular*. Tijuana: Colef.
- Pascoe, J. (2003). *La Mona*. Santa Rosa: Taller Martín Pescador.
- Pérez Montfort, R. (2000). *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (pp. 39-56).
- Pérez Fernando, R. (1999). "El son jarocho como expresión musical afroestiza" en Loza,

- S. (coord.) *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*.
- Quevedo, C. (2013). "Recursos Fandangeros/Fandango Resources". Tesis de Maestría, University of Washington.
- Ramírez, S. (2021). *Productores veracruzanos traen a Los Pinos su arte y creatividad*.  
<https://www.razon.com.mx/mexico/productores-veracruzanos-traen-pinos-arte-creatividad-445132>
- Rebolledo Kloques, O. (2005). *El marimbol, orígenes y presencia en México y el mundo*. México: Universidad Veracruzana.
- Reforma (2018). *Realizan evento musical por primer año de AMLO*  
[https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?\\_\\_rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/realizan-evento-musical-por-primer-ano-de-amlo/](https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/realizan-evento-musical-por-primer-ano-de-amlo/)
- Reuter, J. (1968). "El son jarocho". En *Revista de Artes, Letras, Ciencias Humanas* Vol. 4, No. 5 (sep-oct), México DF, UNAM, (pp. 33-34).
- Rodríguez, E. (2017). *Los Cenzontles y el proyecto de fandango*.  
<https://www.loscenzontles.com/los-cenzontles-y-el-proyecto-de-fandango>
- Ruiz Rodríguez, C. (2014). "El crisol fandanguero: consideraciones acerca de una ocasión celebratoria colectiva". En B. Muratalla (coord.), *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*, (pp. 37-8). México DF: INAH/Conaculta.
- Sehgal, K. (2018). *Fandango at the Wall: Creating Harmony Between the United States and Mexico*. Grand Central Publishing.
- Sheehy, D. (1979). "The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of Changing Mexican Musical Tradition." Tesis de Doctorado, University of California, Los Angeles.
- Shelemay, K. K. (2011). Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 349-390.
- SET Noticias (2020). El grupo La Pura Pulpa difunde la música tradicional mexicana en el norte del país.  
<http://www.setnoticias.mx/el-grupo-la-pura-pulpa-difunde-la-musica-tradicional-mexicana-en-el-norte-del-pais/>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, V. (1969). *El Proceso Ritual. Estructura y anti-estructura*, New York, Aldine de Gruyter.
- Valles, Miguel (1999). "Técnicas de observación y participación: de la observación participante a la investigación-acción-participativa", en *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis (pp. 141-170)
- Varis, P. (2015). *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication*, New York: Routledge.
- Vela, F. (2001). "Un acto metodológico básico de la investigación social: La entrevista cualitativa", en María Luisa Tarrés (coord.). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México, Porrúa/COLMEX/FLACSO, (pp. 63-91).
- Vela, S. (2009). *Soneros de Baja California*. Mexicali.

- (2019) *Investigación El Fandango Fronterizo*. Mexicali.
- Williamson, E. (2018). "The Son Jarocho Revival: Reinvention and Community Building in a Mexican Music Scene in New York City." Tesis de Doctorado, City University of New York.
- Zamudio Serrano, C. M. (2014) "Dos tarimas, un fandango. Dinámicas y relaciones transfronterizas entre los jaraneros de Tijuana, México-San Diego, EUA: Un análisis desde el lado sur de la frontera." Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana.
- Zarina Palafox, A. (2014). "Fandango en oposición a escenario." En B. Muratalla (coord.) *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*, (pp. 37-8). México DF: INAH/Conaculta.