

La música mestiza: sincretismo de ritmos y géneros

ROSÍO CÓRDOVA PLAZA
ALFREDO DELGADO CALDERÓN
OCTAVIO REBOLLEDO KLOQUES



Taller de laudería (detalle).

ROSÍO CÓRDOVA PLAZA

Doctora en ciencias antropológicas, investigadora del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana. Es docente de la Facultad de Sociología y del doctorado en Historia y Estudios Regionales de esa casa de estudios. Investigadora Nacional nivel II. Ha publicado cuatro libros (uno individual, uno en coautoría y dos compilaciones) y más de 50 artículos especializados. Trabaja temas sobre sexualidad y cuerpo, relaciones entre géneros, grupos domésticos y familia, migración internacional, trabajo sexual masculino y turismo sexual masculino. Recibió el premio de la LX Legislatura del Senado de la República al mejor ensayo histórico sobre la Independencia. Su libro *Migración internacional, crisis agrícola y transformaciones culturales en el centro de Veracruz*, escrito en coautoría con Cristina Núñez y David Skerritt, mereció la mención honorífica “Fray Bernardino de Sahagún” a la mejor investigación en antropología social del INAH 2009. También obtuvo el primer lugar del premio de género “Helen I. Safa” 2000 de la Latin American Studies Association y el primer lugar del premio 1996 de Investigación sobre las Familias y Fenómenos Emergentes en México.

ALFREDO DELGADO CALDERÓN

Antropólogo social y arqueólogo por la Universidad Veracruzana, con estudios de maestría y doctorado en historia en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Ha sido promotor cultural e investigador de la Dirección General de Culturas Populares. Autor de *Recetario indígena del sur de Veracruz* (Conaculta, 2003), *Historia, cultura e identidad en el Sotavento* (Conaculta, 2004), y *Acyucan, cuna de la Revolución* (Publicom, 2006). Es además coautor de *Las investigaciones arqueológicas en el cerro sagrado Manatí* (INAH, UV, 1997) y *Recetario Sotaventino del plátano macho* (Conaculta, 2004). Actualmente es investigador del Centro Regional Veracruz del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

OCTAVIO REBOLLEDO KLOQUES

Músico e investigador, ha desempeñado su labor académica en el campo de la docencia y la investigación en las áreas de la música tradicional, así como en la de estudios de población. Durante años se ha dedicado al estudio y difusión de los géneros musicales folklóricos de América Latina, impartiendo conferencias sobre el tema de la música tradicional mexicana en diversos foros nacionales y extranjeros. Goza de una larga experiencia en la investigación e interpretación de la música campesina del Sur de Veracruz. En los últimos años se ha dedicado al estudio, ejecución y enseñanza del marímbol, participando activamente en su recuperación e introducción en la dotación instrumental del son jarocho tradicional. En el año 2006 la Universidad Veracruzana publicó su libro *El marímbol. Orígenes y presencia en México y en el mundo*.

LA MÚSICA QUE CARACTERIZA A NUESTRO ESTADO, no sólo en el país sino ante el resto del mundo, posee una riqueza que amalgama elementos de las raíces culturales de los pueblos que lo han habitado a lo largo de varios siglos. Estos elementos se han incorporado de diversas maneras, mostrando rasgos particulares en cada región.

De la misma forma en que podemos trazar una división imaginaria entre las tres grandes regiones del estado, así es posible hablar de géneros musicales que de alguna manera se ajustan a estos complejos culturales relativamente diferenciados, donde confluyen elementos indígenas, afros y españoles. Festividades, gastronomía, sistema de creencias y demás rasgos asociados exhiben particularidades que brindan una gran diversidad, siendo la música tradicional/popular una de las expresiones más conspicuas de esa riqueza.

En este tenor, el género musical que identifica a Veracruz de manera emblemática en el mundo es el son jarocho, el cual es característico del sur del estado, y es el alma del fandango. El son huasteco o huapango, término éste último que se refiere tanto a la música como al baile y a la fiesta, corresponde a la zona norte; ambos géneros son compartidos por los estados vecinos. La región central, sin embargo, aunque participa del gusto por el son jarocho, es culturalmente más compleja y ofrece un conjunto abigarrado de ritmos y cadencias, sin que ello signifique que éstos no sean del gusto de las otras dos regiones y tengan en ellas también presencia importante.

Aunque tanto el son huasteco como el son jarocho se han folklorizado para resaltar sus rasgos más vistosos y atractivos, es importante señalar que música, cantos y bailes asociados a estos géneros son elementos culturales vivos

que se hayan presentes en las festividades populares, religiosas o profanas, en celebraciones y en funerales. La revitalización de ambos géneros durante las últimas décadas ha permitido su rescate, registro, creación y recreación, de manera que es posible encontrar en las casas de cultura de la entidad una variedad de cursos y talleres de aprendizaje de instrumentos, de danza o de laudería atendidos con gran entusiasmo por niños, jóvenes y adultos.

EL SON HUASTEMCO Rosío Córdova Plaza

El género de música tradicional que caracteriza al norte de la entidad es el son huasteco, que es compartido por diversas áreas de los estados de Tamaulipas, Hidalgo, San Luis Potosí, Querétaro y Puebla, que junto con Veracruz conforman la región conocida como Huasteca. La porción correspondiente a la Huasteca veracruzana extiende sus límites desde el Totonacapan, en el sur, hasta la ribera del río Pánuco y frontera con Tamaulipas, en el norte; este y oeste son marcados, respectivamente, por las aguas del Golfo de México y la división política con los otros estados que abarcan la región.

El son huasteco, también llamado en sentido laxo huapango, es propio de la cultura mestiza y su origen puede remontarse a la tradición musical prehispánica. Su estructura proviene principalmente de las seguidillas y fandangos españoles que se escuchaban desde la Colonia, aunque con fuertes influencias afroantillanas de negros y mulatos. En las tertulias populares de la época se conjuntaba la música, la danza y los cantos, que eran considerados por la iglesia católica como “deshonestos”, “obscenos” e inductores al pecado.



Foto 1. Presentación de un trío huasteco en Pánuco, Veracruz.



Foto 2. Huapanguero Dr. Chesani.

Después de la Independencia, los sones populares fueron diferenciándose al interactuar con las culturas locales, según la zona geográfica y las condiciones de vida de las comunidades. De tal manera, se inició un proceso que propició variedades musicales y dancísticas regionales que, en el caso de la zona norte, dieron origen al son huasteco. Según Hernández Azuara (2003:23), dicho son puede considerarse como homogéneo puesto que participa de rasgos musicales e identitarios comunes, no obstante que la conformación social de la región sea multiétnica y multicultural; sin embargo, cada zona le imprime rasgos particulares.

Salvador Flores Gastambide

Es posible distinguir dentro de este género musical al “huapango” del “son de costumbre”, no tanto por el origen y empleo de los instrumentos, sino por su procedencia como expresión de un grupo social y por la función que desempeña como rasgo cultural (Álvarez, 1990). El son de costumbre es de adscripción indígena, fuertemente influenciado por la música mestiza, y aunque puede llegar a tener una función festiva, su carácter es principalmente ceremonial y religioso, ya sea propiciatorio o de agradecimiento dentro del ciclo ritual agrícola o del santoral católico. Su forma y estructura es básicamente instrumental, más dirigida hacia la danza que hacia el canto, aunque llegue a cantarse. Adopta la forma clásica de la versada del son huasteco, sus títulos hacen alusión a elementos de la naturaleza o a objetos de uso indispensable para la culminación de un ritual (Álvarez, 1990:65-70).

Por su parte, tradicionalmente se llama huapango tanto a la fiesta como al baile y al género musical particular de la región Huasteca. No hay certezas en cuanto al origen del término, pero se ofrecen tres diferentes etimologías: 1) del náhuatl “coahuitl”, leño o madero, “ipan”, sobre él y “co”, lugar de, es decir sobre el tablado; 2) una síncopa que refiere a los pobladores, los huastecas del Pango o Pánuco (Baqueiro, s.f.), y 3) una derivación de la palabra fandango (Lira, 2003).

El huapango es propio de la población mestiza y tiene una intención festiva y profana, aunque también puede sumarse a las fiestas patronales. Asimismo, es conveniente hacer la diferencia entre el huapango huasteco y otros tipos de huapango, como el arribeño, el jarocho o el zonteco, los cuales se distinguen en cuanto a su estructura lírica y musical, así como en la cantidad de instrumentos y la forma que exhiben las festividades en las que se presentan (Lira, 2003).

El huapango tradicional se interpreta con violín, jarana y guitarra quinta, acompañando al canto y a la versada de los trovadores que entonan coplas de diversas temáticas y amplio repertorio. Dada su estructura abierta y sincopada, es un género proclive a la improvisación tanto en el uso de los instrumentos como en la voz y sus florituras. Según Álvarez (1990: 108), esta libertad en la interpretación permite enriquecerlo con cualquier elemento sonoro adicional, como el zapateado, el palmeo, o el golpe sobre la madera de la jarana o huapanguera. A diferencia del son de costumbre, el cual posee una estructura rítmica binaria, es decir, de dos tiempos, el ritmo del huapango es de tres cuartos y seis octavos o, a veces, de cinco octavos.



Foto 3. Viejos soneros.

Los instrumentos

El huapango tradicional se toca con tres instrumentos, la guitarra quinta o huapanguera, la jarana huasteca de cinco cuerdas sencillas –las cuales realizan el acompañamiento rítmico-armónico– y el violín, que lleva la melodía y exige un derroche de virtuosismo en la ejecución. Legadas a América desde una larga tradición española, las guitarras empleadas en el son huasteco son herederas de instrumentos del siglo XVI, como la vihuela, la guitarra barroca, el rabel y el laúd. Originalmente, el son huasteco se tocaba con dos instrumentos, la huapanguera y el violín. La huapanguera propor-

ciona los registros graves de la armonía o el pespunteo de bajos, además de que sigue y acompaña a la melodía ejecutada por el violín (Hernández Azuara, 2003: 68).

La guitarra quinta consiste en una gran caja con cinco cuerdas, que a veces se aumentan a ocho cuando se usan tres dobles, se rasguea y puntea de acuerdo con las necesidades de la pieza que está siendo ejecutada. Asimismo, la forma peculiar en la que se realice el rasgueo o azote son esenciales para distinguir la ubicación geográfica y el estilo particular de cada estado e, incluso, de cada localidad. De igual forma varían el repertorio y la forma de ejecución.

Alrededor de la década de 1930 la incorporación de la jarana revolucionó al género, aunque su uso no se generalizó hasta la década de los cincuenta (Hernández Azuara, 2003). Esto

contribuyó a enriquecer la armonización y a dotar de mayor riqueza musical al ahora trío huasteco, ya que proporcionó los tonos medios entre el bajo de la guitarra y la melodía del violín (Lira, 2003).

En el caso del son de costumbre, además del dúo tradicional, se añadió una jaranita llamada a veces cartonal, y suele acompañarse de otros cordófonos, como el arpa y el rabel de tres cuerdas (Hernández Azuara, 2003: 96-7), así como por instrumentos de origen prehispánicos, como teponaztles, caracolas, chirimías y flautas, tambores, y otros de origen africano, como la marimba (Álvarez, 1990:69).

Por último, el violín huasteco es el instrumento rector del trío, ya que es el que lleva la melodía. Aunque los ejemplares pueden ser traídos de otros lugares, también son elaborados en la región, principalmente en la comunidad de Texquitote, donde se fabrican con materias primas nativas la mayoría de los instrumentos que se emplean en la región.

El canto y el baile

En el son huasteco, el canto suele ser a una sola voz y de carácter responsorial, y tiene la peculiaridad, típica de esta zona, de añadir con frecuencia agudos falsetes. Esto significa que cada copla de una serie es cantada por dos voces que se alternan (llamadas cante-discante o pregón-contestación) a partir de series compuestas por quintillas y sextillas con versos octosílabos (Sánchez García, 2002), además de que son frecuentes los versos de pie forzado, donde cada estrofa termina de manera idéntica, y los versos encadenados, en los que cada copla empieza por el verso final de la anterior. Posee además la peculiaridad de que generalmente no se encuentran estribillos que se repitan entre las diferentes estrofas. Las estrofas o coplas pueden rimar de forma asonante o consonante, ya sea entre versos pares o versos impares.

La estructura no narrativa del canto permite que el trovador pueda componer los versos y cantarlos, o bien puede ser improvisador o repentista, es decir, que crea los versos en el momento adaptándolos a las circunstancias y al entorno sociales. Las temáticas son tan variadas como las emociones humanas: tristeza, alegría, amor, pasión, elogios a la tierra o a algún personaje de la región, pero se caracterizan por contener un tono más melancólico que otros tipos de sonos.

La primera voz inicia las coplas y va a cantar la trova completa, repitiendo la primera parte como si fuera una cuarteta. Sin seguir una estructura rígida, la segunda voz contesta o bien repite esa parte de la trova en igual forma. Al terminar la segunda voz, el trovador finaliza el verso. Una vez acabada la copla, se pasa a un interludio instrumental donde se exhiben las habilidades del violinista, y posteriormente se canta otra copla, ahora con la salvedad de que se invierten las voces del que inicia y el que contesta. A veces, la contestación no se canta en cuartetos sino en versos pares. Pueden existir versos de reto o contrapunto, en los que se entabla un combate versificado entre los trovadores, que son conocidos como topadas. Las posibilidades de combinaciones armónicas y líricas, de versada y baile son tan extensas como permita la imaginación y habilidad de los participantes.

Según algunos autores, las mujeres no participan en el canto, pero de acuerdo con la investigación de Hernández Azuara (2003: 101), las mujeres, particularmente de la región de Pánuco, suelen cantar en algún trío y a veces tocan algún instrumento, por lo general la jarana.

El son de costumbre es generalmente instrumental, pues casi no se canta y cuando tiene letra, sigue las mismas normas que el huapango.

El huapango es un género lírico-coreográfico en el que el baile constituye una de las partes de mayor importancia (Sánchez García, 2002). Se suele bailar bajo una enramada o “entelonado” para proteger a los danzantes y sobre un entarimado, aunque éste no es indispensable pues en algunos lugares se baila a suelo raso (Hernández Azuara, 2003:139).

El baile se lleva a cabo en parejas y consiste de un taconeo y un paso de descanso, llamado paseado o alisado, que se realiza cuando los músicos se encuentran trovando. Los cambios o remates, a los que se denomina adornos, dependen de la habilidad de los ejecutantes y de su dominio de la técnica. Los varones llevan el sombrero en la mano y sólo lo utilizan para invitar a bailar a su compañera, quien levanta su falda a una altura entre la cintura y los hombros. Se forman las filas de hombres y mujeres frente a frente y, siempre erguidos, esperan la introducción del violín para comenzar el zapateado.

Al igual que otros géneros tradicionales, el huapango se recordaba con nostalgia, como una expresión cultural en vías



Foto 4. El arpa ocupa un lugar destacado en la música del son jarocho.

de desaparecer, ya sólo presente en los ballets folclóricos. Unos cuantos grupos porfiaban en conservar la tradición. Por eso el festival de las Huastecas de Amatlán-Naranjos es emblemático, pues marcó el inicio de un trabajo deliberado que buscaba recuperar el huapango. El primer festival de Amatlán tuvo lugar en 1990, y desde entonces se ha celebrado ininterrumpidamente y los encuentros y concursos huapangueros se han multiplicado, reapropiados por numerosas ciudades y comunidades, tanto en Veracruz como en los otros estados que conforman la Huasteca. Este género musical también tiene una presencia importante en las ciudades de Xalapa y México.

AMALGAMAS EN LA MÚSICA TRADICIONAL Y POPULAR

Alfredo Delgado Calderón

El centro del estado es un espacio que observa una mayor complejidad cultural, producto de varios factores: por cinco siglos ha sido puerta de entrada de toda clase de objetos materiales y simbólicos que circulaban por el puerto, también fue paso de un vasto número de inmigrantes procedentes de diversas naciones, quienes contribuyeron con sus tradiciones culturales particulares a enriquecer el acervo musical veracruzano.

El resultado es que la música mestiza del centro Veracruz es sin duda uno de los elementos más conocidos y fácilmente



Foto 5. Danzoneros en la Plaza de Armas en el puerto de Veracruz.

aprehensibles por la población. Agustín Lara y la orquesta de Moscovita y sus Guajiros, no sólo llenaron toda una época, sino que sus canciones se convirtieron en un referente, en un símbolo de la cultura e identidad veracruzanas. Artistas como Mario Ruiz Armengol, Claudio Estrada, Carmela Rey y Toña la Negra, son esenciales para comprender la música veracruzana contemporánea.

Otro elemento de identidad que es fundamental para el estado de Veracruz es el danzón. Este género musical nació en Cuba en 1879 y en poco tiempo llegó al puerto de Veracruz, donde pronto se lo apropiaron los jarochos. Originalmente los danzones eran tocados por las orquestas típicas, que incluían una instrumentación a base de piano, violín, timbal, percusiones e instrumentos de viento, como clarinete, saxofón, trombón, trompeta y bombardino, pero dada la dificultad de conseguir piano, en las pequeñas ciudades costeras pronto se incorporó la marimba. A estas agrupaciones musicales especiales se les empezó a llamar charangas, marimba-orquesta o danzoneras. De hecho en cada ciudad se adaptaron los instrumentos a los sonidos locales, de manera que más al sur los instrumentos de cuerda prevalecían sobre los de aliento, e incluso en algunas regiones se incluyó al marímbol.

Las orquestas danzoneras se extendieron por todo el territorio veracruzano, enriqueciendo rápidamente el repertorio musical con composiciones regionales propias, muchas de las cuales no fueron grabadas o registradas en partituras. Entre las ciudades donde el danzón se convirtió en una expresión de identidad podemos mencionar al puerto de Veracruz, Boca del Río, Córdoba, Orizaba, Mendoza, Tlacotalpan, Coatzacoalcos y Minatitlán.

Se considera que el primer danzón fue *Las alturas de Simpson*, llamado así en referencia a un barrio de Matanzas, Cuba, de donde era originario su autor, Miguel Failde. Otros famosos danzones cubanos son *El bombín de Barreto*, *Tres lindas cubanas*, *El barbero de Sevilla* y *Almendra*. Entre los danzones mexicanos conocidos están *Teléfono a larga distancia*, *Juárez*, *Nereidas*, *Mocambo*, *Mandinga*, *Acayucan*, *Zacatlán*, *Minatitlán*, *La Negra*, *Playa Suave*, *Blanca Estela* y *El arete de Mariles*, entre cientos de composiciones.

Tanto en la ciudad de México como en el puerto jarocho fueron varias las orquestas de origen cubano que dieron fama y sostuvieron al danzón cuando ya en Cuba era cosa del pasado. Entre las más destacadas podemos nombrar a

la Orquesta Aragón, a Beny Moré y a Dámaso Pérez Prado. Entre las orquestas locales podemos mencionar a Acerina y su danzonera, Danzonera Dimas, Danzonera Veracruz, Danzonera Mandinga, Alma de Veracruz, Juan Carreto y Manzanita. Entre las danzoneras contemporáneas destacan La Playa y Tres Generaciones.

En la ciudad de Veracruz aún se conservan varios espacios danzoneros, como el famoso barrio de La Huaca, el tradicional salón de fiestas del Sindicato de Estibadores, la Plaza de Armas y el Parque Zamora, entre otros. Además, en general, las casas de cultura del estado tienen talleres de danzón y hacen demostraciones de este baile en fechas especiales.

El danzón se convirtió en un fenómeno eminentemente urbano en toda la costa del Golfo y en los estados del Altiplano. Además de Cuba y México, también se asentó en Puerto Rico y República Dominicana. Pero a fines de los años sesenta del siglo XX poco a poco fue siendo desplazado por la música tropical, que se convirtió en un fenómeno de masas, penetrando en ciudades, pueblos y rancherías de los estados del sureste.

Los bailes populares se convirtieron en una amalgama de música tropical, chachachá, cumbia, mambo, rumba, salsa y otros géneros bailables. Las llamadas orquestas chunchaqueras proliferaron en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, y sus grabaciones saturaron las estaciones de radio regionales y estatales. Prácticamente cada pueblo veracruzano llegó a contar con su propio conjunto de música tropical, situación que fue viniendo a menos a mediados de la década de los ochenta, ante el empuje de la música nortea y otros géneros musicales comerciales.

Esos mismos años ochenta marcaron también el inicio de un esfuerzo sistemático para recuperar y revalorar la música mestiza tradicional, especialmente el son jarocho, que había pasado por un periodo de olvido. Los encuentros de jaraneros, que se celebraban en Tlacotalpan a partir de 1978 en el marco de las fiestas de la Candelaria crecieron y alcanzaron públicos muy amplios, tanto en el evento en sí como a través de su difusión en la radio. Pronto el son jarocho desbordó Tlacotalpan y los encuentros de jaraneros se multiplicaron por los pueblos y ciudades del sur, arraigándose en Minatitlán, Coatzacoalcos, Las Choapas, Acayucan, Cosoleacaque, Sotepapan, Hueyapan de Ocampo, Playa Vicente, San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla. Los



Foto 6. La tarima no es un escenario para el lucimiento de los bailarines, sino un auténtico instrumento de percusión.



Foto 7. Cantante en la región de Tlacotalpan.

encuentros de jaraneros y los fandangos tomaron carta de naturalización inclusive en ciudades donde el son había sido poco significativo o donde nunca tuvo presencia, como la ciudad de Veracruz, Córdoba, Xalapa, Coatepec, Misantla y Martínez de la Torre.

Bandas de viento, marimbas y corridos

Pero en la música tradicional veracruzana también tienen un lugar especial las bandas de viento, las marimbas y el corrido. Estas instrumentaciones y expresiones musicales se encuentran distribuidas en todo el estado. En el caso de las bandas de viento, las encontramos tanto en pueblos indígenas como mestizos, y es frecuente que acompañen a algunas danzas tradicionales y que sean importantes para las fiestas comunitarias. En las fiestas mestizas las bandas de viento son indispensables en los jaripeos y en las peregrinaciones. Es común que los músicos de las bandas lean y escriban partituras y que tengan composiciones propias. Las bandas no tocan un género musical específico, sino que en su repertorio incluyen sones, jarabes, pasodobles, danzones, cumbias, valsos, marchas, e inclusive géneros más contemporáneos como quebradita o bolero.

La marimba es más común entre los pueblos mestizos. Tuvo su auge en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, cuando se incorporó a las orquestas danzoneras, pero ha tenido una vida independiente del danzón. Las primeras marimbas llegaron a las plantaciones de la cuenca del Coatzacoalcos y a la zona fabril de Orizaba a fines del siglo XIX. Aunque inicialmente los instrumentos se compraban en los estados de Chiapas y Oaxaca, pronto se empezaron a hacer también en Veracruz, usando las maderas locales, como el cocuite y el oate. Las marimbas son más comunes en el centro y sur de Veracruz, y al igual que las bandas de viento se usan para tocar diversos géneros musicales. En la actualidad el encuentro de marimbas de Ciudad Mendoza ha logrado consolidarse como uno de los espacios de expresión más importantes de los marimbistas del estado.

Por su parte, el corrido es sobre todo una expresión mestiza. Es un género musical esencialmente narrativo que algunos creen que deriva del romance español, mientras que otros opinan que descende de la poesía narrativa prehispánica. Como quiera que sea, en el estado de Veracruz el corrido ha sido importante para tomar el pulso del sentir y la opinión de las comunidades ante los sucesos que tienen un impacto

colectivo. Algunos de los primeros corridos registrados en Veracruz hacen mofa del emperador Maximiliano, de su esposa Carlota y del general conservador Tomás Marín, alias *Papachín*. Durante el porfiriato sobresalen los corridos que dan cuenta de la matanza del 25 de junio de 1879, cuando el gobernador Luis Terán cumplió la infame orden del presidente Díaz de “mátalos en caliente”. Otros más versan sobre célebres bandidos de aquellos tiempos, como los diferentes corridos dedicados a Santanón. Hay numerosos corridos que dan cuenta de sucesos y personajes de la Revolución Mexicana, como la toma de Papantla en junio de 1913, la invasión norteamericana al puerto de Veracruz en abril de 1914, la rebelión delahuertista de 1924 o la rebelión del general Jesús M. Aguirre en 1929, por poner sólo algunos ejemplos. Sin embargo, son especialmente abundantes los corridos agraristas del centro del estado, donde tanto campesinos como terratenientes dan sus versiones de los hechos que enlutaron aquella región. Los versos de los corridos veracruzanos generalmente son octosílabos y se conforman por cuartetos, quintas o décimas, aunque en el centro del estado la estructura es más libre. Los corridos se cantan con guitarra, a una o dos voces. Los migrantes de los estados de Morelos, Guerrero y Puebla han influido la forma de cantar y construir los corridos en Veracruz, y en el sur el corrido se ha fusionado en parte con el son jarocho y ha adoptado sus maneras de versar.

Los tres, marimba, bandas de viento y corrido, tienen hoy una presencia sin crecimiento en la vida tradicional veracruzana.

LA MÚSICA TRADICIONAL DEL SUR DE VERACRUZ EL SON JAROCHO Octavio Rebolledo Kloques

El son jarocho es una de las variantes regionales del son mexicano que combina música, danza y poesía y que es expresión de identidad en una vasta zona que abarca la región centro-sur del estado de Veracruz. Sus orígenes se pueden rastrear en las múltiples influencias provenientes del temperamento musical de españoles, indígenas y negros, las tres fuentes fundamentales de las que abrevó la música que emergía en México durante el siglo XVIII y principios del XIX.

Esta cultura musical fue creación colectiva de campesinos, marineros, soldados, arrieros y vaqueros —frecuentemente asociados a población de rasgos afro-mestizos— los cuales le



Foto 8. Soneros preparándose para tocar en Tlacotalpan.

imprimieron un sello local a tonadas, melodías y estructuras dancísticas y literarias de muy variada procedencia. Tales raíces la vinculan a fuentes europeas provenientes principalmente de España, del continente africano, así como a influjos culturales que la hermanan con otros géneros campiranos de América continental y del Caribe —como es el caso de la música guajira de Cuba, la jíbara de Puerto Rico, la llanera de Colombia y Venezuela, y hasta con expresiones musicales y dancísticas rurales de Santo Domingo—. El Caribe representó durante siglos una extensa región geográfica, económica y cultural a la cual Veracruz estuvo estrechamente vinculada a través del comercio marítimo, dado que su puerto principal

conformaba la vía de entrada y salida de la Nueva España al resto del mundo.

Este intenso trasiego de mercancías y personas se prolongó a través de los siglos que abarcó la Colonia y generó un importante intercambio de bienes musicales —aires, tonadas, instrumentos, estilos líricos, así como cadencias y formas de tocar, danzar y cantar—, configurando un vasto espacio en la mitad meridional del territorio veracruzano, que se carac-

terizó por prácticas comunitarias centradas en la música, la danza y la poesía, que congregaban a blancos, negros e indios y que más tarde conoceríamos como son jarocho. Se tienen antecedentes de que tales espacios de reunión —los llamados “fandangos de tarima”— ya se habían establecido como expresión de ese mundo jarocho emergente en la segunda mitad del siglo XVIII en zonas del sur veracruzano modeladas por aquel tráfico comercial y una producción fundada en la agricultura y la ganadería. Terminadas las luchas de independencia, el fandango de tarima se esparció rápidamente por toda la región y, con él, se consolidó un repertorio de sones, ciertas formas de interpretación y determinadas rutinas coreográficas que ya mostraban un sello local.

El son jarocho es considerado como la variante musical de México con mayor influencia negra, la cual se manifiesta en el uso de conceptos rítmicos y cadencias melódicas que forman parte del legado africano musical mestizado en tierras de Veracruz. Este aporte étnico reaparece principalmente en el uso del contratiempo, la polirritmia y los ritmos cruzados que se generan durante la interpretación, rasgos que, sorprendentemente, están a cargo de los instrumentos de cuerdas, los cuales no sólo actúan como soportes melódicos y armónicos sino también rítmicos, al desempeñarse como elementos percusivos en reemplazo del tambor.

A diferencia de otras formas del son en México, la utilización de tambores dentro de la dotación instrumental jarocho es accesoria. En la práctica el empleo del pandero —el único membranófono que suele aparecer en la dotación instrumental jarocho— ha estado restringido a la región de Tlacotalpan, aunque últimamente su uso ha sido adoptado por algunas agrupaciones tradicionales de otras áreas del estado. Sin embargo, la tarima —un tablado de madera expresamente fabricado para bailar sobre él— no es un proscenio para la danza, sino un instrumento de percusión y un elemento capital de la tradición con connotaciones casi sagradas.

El son jarocho se localiza en el espacio geográfico al que históricamente se le denominó el Sotavento, el cual corresponde a una amplia región que abarca desde el área al sur del puerto de Veracruz hasta la cuenca del Coatzacoalcos, y más allá de los límites estatales: los municipios tabasqueños de Huimanguillo y Cárdenas. Comprende, por ello, la región montañosa de Los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta, las comunidades de la cuenca del río Papaloapan y la región de Playa Vicente, así como la zona llanera desde donde desciende ese cauce fluvial

en los límites del estado de Oaxaca, incluyendo Tuxtepec, Loma Bonita, Isla y otras comunidades cercanas al estado de Veracruz, como El Mirador, Mixtán y San Pedro Ixcatlán.

Corresponde a un territorio emplazado entre la zona serrana y la costa que no sólo incluye un cancionero de sones con estilos musicales variados y de distinta significación, sino que además integra un sustrato material e inmaterial constituido por otros múltiples elementos culturales que conforman la base sobre la que se erigen tales expresiones: un catálogo de comidas y bebidas ligado a una cultura gastronómica, un calendario de fiestas seculares y religiosas, un conjunto de valores y formas de proceder, técnicas agrícolas y artesanales, prácticas medicinales, un repertorio de códigos, lenguas, mitos, creencias, costumbres y tradiciones.

El Sotavento no sólo continúa integrando sus tradicionales ámbitos de influencia en el sur de Veracruz y las áreas colindantes de Tabasco y Oaxaca, sino que ha crecido inusitadamente hasta hacerse presente en la propia capital del estado de Oaxaca, los estados de Chiapas y Morelos, la Ciudad de México, así como en algunas ciudades fronterizas del norte de la República y en varias de los Estados Unidos, creando enclaves de cultura jarocho dentro y fuera del país y posibilitando el surgimiento de una región cultural transfronteriza, una red de identidades y vínculos afectivos, a pesar de la distancia física y la diversidad.

Sus influencias con predominancia indígena se pueden apreciar en las comunidades campesinas de Playa Vicente, el valle del Uxpanapa, y, principalmente, en la región montañosa de Los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta, que es en donde se concentra gran parte de esa población cuyo asentamiento es muy antiguo. La presencia no sólo de grupos nahuas y popolucas, sino de una variedad mucho más amplia, que es expresión de la pluralidad étnica y lingüística de la que goza el estado de Veracruz —mixes, mazatecos, mixtecos, chinantecos, zapotecos y totonacas—, imprimen a su interpretación un ritmo más pausado en la música y hasta ritual en la danza, manteniendo la costumbre de cantar algunos de los sones en sus propios idiomas, así como en español. Es en estas comunidades indígenas donde aún se conservan formas muy antiguas de danzas ejecutadas con jarana, violín y arpa, de una belleza extraordinaria y de un gran valor histórico y cultural.

En las zonas llaneras de Veracruz, en donde antiguamente hubo haciendas con población trabajadora afrodescendiente, el



Foto 9. La mayoría de músicos y grupos de son jarocho no son profesionales, no viven de su actividad musical, lo que salvaguarda su carácter libre y espontáneo.

son ha heredado rasgos distintivos que se expresan en el carácter más rítmico, percutido y brioso que asume la música y el baile de tales regiones, en tanto que en la zona de Tlacoatlpan hallamos un tipo de son más rápido y lucido y donde la presencia del pandero, antiguamente asociado sólo con las fiestas navideñas, es casi un distintivo local.

La inmensa mayoría de los músicos y grupos existentes no son profesionales, es decir, no viven de su actividad musical, sino que ella representa un complemento lúdico central de su actividad cotidiana, posibilitando un control efectivo sobre el resguardo

de este patrimonio, manteniéndolo apegado a sus raíces comunitarias, preservando valores centrales y salvaguardando el carácter libre y espontáneo de su actividad musical.

La mayor parte del repertorio corresponde a sones antiguos de autores anónimos y, a pesar de la presencia de magníficos creadores, es más bien infrecuente que un son

nuevo llegue a formar parte del repertorio tradicional dado que el mecanismo de selección está dado por el simple gusto de tocarlo en los fandangos, espacios sobre los cuales no existe control o imposición alguna por parte de ningún personaje o grupo.

El fandango

El elemento esencial que define al son jarocho tradicional es el fandango, la fiesta comunitaria que congrega a músicos, bailadores, poetas populares, familias, hombres y mujeres, adultos y niños, amigos y vecinos de diversos orígenes y condiciones, alrededor de una tarima. Al fandango también se le suele llamar “huapango”, aludiendo a las raíces del náhuatl que encierra este término referido al baile sobre una tarima: *cuauppanco* significa “sobre la tarima de madera”.

Se realiza tanto por motivos de celebración secular como por razones religiosas, e incluye el prolongado periodo de celebraciones que comprenden las fiestas de fin de año. Con un fandango se conmemoran los bautizos, cumpleaños y bodas, así como las fiestas patronales, la velación de una virgen o el fallecimiento de una persona, por lo que es inexacto afirmar que la música jarocho es exclusivamente profana o sólo tiene propósitos de diversión. Basta echar una somera mirada al calendario de fiestas religiosas del Sotavento para percatarse de cómo el fandango está íntimamente vinculado a la celebración de estos festejos en muchas comunidades. Está muy lejos de la verdad suponer que el carácter y la música jarochos son sinónimo de sempiterno jolgorio y frivolidad.

Sin lugar a dudas, el fandango es el espacio comunitario que da sentido a la música jarocho. Y esto ha sido así desde hace casi tres siglos, según lo testimonian los documentos históricos que hablan de la existencia del fandango de tarima en territorio veracruzano, realizado de manera muy parecida a la que hoy conocemos.

No es una exageración decir que el fandango es una “fiesta seria”, un evento social con un importante contenido ritualista, si consideramos que se ha mantenido vivo por tanto tiempo gracias precisamente a la existencia de estrictas normas, jerarquías y principios que lo regulan y determinan. El ambiente festivo se produce dentro de un reverente aunque tácito protocolo que lo mantiene bajo una espontánea, pero respetuosa regulación. Sin este elemento central de la fiesta jarocho, el fandango ya no existiría. En



Foto 10. La dotación tradicional básica está compuesta por instrumentos de cuerda encargados de hacer la melodía y realizar el acompañamiento.



Foto 11. Un elemento esencial de la tradición musical jarocho es la fabricación artesanal de los instrumentos a la manera antigua: de una sola pieza de madera, escarbados y con sobria ornamentación.

ella, el carácter ceremonial, la magia, el misticismo y la alegría que produce el hecho de reunirse conviven de una manera estrecha y natural.

Si hoy tenemos la fortuna de contar con esta tradición musical en Veracruz ha sido gracias a la convicción de los músicos y las comunidades por mantener vivo el fandango, conservándolo como un ámbito central de catártica sociabilidad.



Foro 12. Un auténtico instrumento del África negra, la “quijada de burro”, es otro de los instrumentos usados en algunas de las comunidades del sur veracruzano.

Los instrumentos

La dotación tradicional básica está compuesta por instrumentos de cuerda encargados de hacer la melodía y realizar el acompañamiento.

La “guitarra de son” está emparentada directamente con la bandola del siglo XVI y su encordadura consta de cuatro, a veces, cinco, cuerdas que se puntean con un plectro —llamado “espiga” o “pluma”— hecho de cuerno de res. Se fabrica en diversos diseños y, al menos, en cuatro tamaños distintos; éstos son, de grave a agudo: “guitarra cuarta”, “requinto jarocho”, “medio requinto” y “requinto primero”. La guitarra



Foro 13. En la región de Los Tuxtlas sobrevive la utilización del violín para ejecutar el son jarocho.

de son es el elemento instrumental que lo distingue de las otras variantes que el son asume en el resto de México y, sin embargo, lo hermana con sus pares caribeños, variantes de un género campirano colonial con el cual también comparte historia, coreografías, ritmos y lírica: el laúd cubano, el cuatro puertorriqueño, la bandola venezolana.

Tiene a su cargo la parte melódica y la función central de guiar al resto de los músicos y bailarines estableciendo la pieza musical particular que se tocará, su inicio, la secuencia de los sones, la velocidad de ejecución, la cadencia, así como la tonalidad escogida por el guitarrero.

Acompaña a las melodías de este instrumento un concierto de rasgueos a cargo de un gran número de jaranas de diversos tamaños y timbres, con una encordadura que puede contener cuatro o cinco órdenes que combinan los dobles y los sencillos y con un total de cuerdas que puede ir desde seis hasta diez. Los tamaños incluyen desde la llamada “tercerola” —la mayor de todas, casi del tamaño de una guitarra española—, pasando por la “tercera”, “segunda” y la “primera”, hasta el “mosquito” y el conocido como “chaquiste”, tan pequeño que puede ser confundido con un instrumento de juguete. Los formatos intermedios de estos instrumentos y la diversidad de diseños son infinitos.

Tanto la guitarra de son como la amplia gama de jaranas que existen en Veracruz derivan directamente de las guitarras,



Foro 14. Gracias a la labor apasionada de músicos y grupos jarocho esta música se ha revitalizado y tiene gran aceptación entre las nuevas generaciones.



Foto 15. En la región de Los Tuxtlas y la sierra de Santa Martha sobrevive la utilización de güiro y el violín en la interpretación del son jarocho.

guitarrillas, bandolas y vihuelas que los españoles trajeron a América a principios del siglo XVI, dotación emparentada directamente con la familia de los instrumentos renacentistas y barrocos europeos, periodos con los que el son jarocho guarda cercanos vínculos musicales.

La variedad de tamaños y diseños que presentan las jaranas, así como la multiplicidad de timbres y maneras de encordar estos instrumentos se corresponde con el de la diversidad de afinaciones que podemos encontrar en Veracruz, las cuales se remontan a la época del barroco y aún antes. Éstas pueden sumar una docena y los músicos más ancianos suelen emplearlas buscando atmósferas sonoras particulares.

Dependiendo de la zona de que se trate, la dotación instrumental puede ser ampliada con el uso del llamado “león”, “leona”, “vozarrona” o “bumburona”, de cuatro cuerdas, el integrante más voluminoso de la familia de las guitarras de son. Este instrumento hace las voces graves en la agrupación y es, en realidad, un bajo punteado con una espiga y un timbre altamente percutido, encargado de realizar asombrosos giros rítmicos que lo vinculan más con el sonido de un tambor que de un cordófono. Su presencia en las zonas del sur del estado (Hueyapan de Ocampo, Acayucan, Chinameca, Chacalapa y otras poblaciones) coincide significativamente con áreas de antiguo poblamiento negro de esa región.

Un auténtico instrumento del África negra, la “quijada de burro”, es otro de los instrumentos usados en algunas de las comunidades del sur veracruzano, cuya función musical es la de improvisar complicados juegos rítmicos en los que se combina el golpe sobre la mandíbula del animal con la fricción sobre la dentadura.

En la zona de Tlacotalpan el uso del pandero hexagonal es característico y su ejecución demanda un talento rítmico y de improvisación notables, en tanto que el temperamento indígena de la región de Los Tuxtlas y la Sierra de Santa Marta ha permitido que allí sobreviva tanto la utilización del violín —fabricado escarbando un tablón de madera— como la del güiro.

Sorprendentemente, el arpa —instrumento asociado emblemáticamente al son jarocho de hoy en día y mencionado de manera reiterada en las crónicas de los siglos XVIII y XIX— rara vez se deja ver en las agrupaciones tradicionales mestizas, en cambio continúa utilizándose en algunos grupos musicales indígenas. Se ha vuelto, por el contrario, un elemento infaltable de los ballets folclóricos y emblema de los grupos jarochos del puerto de Veracruz y sus alrededores costeros que acostumbran tocar para los turistas que allí se congregan. Sin embargo ha de puntualizarse que el arpa que estos músicos utilizan no corresponde a la tradicional jarocha —de menor tamaño y voces más agudas, que el ejecutante tañía sentado—, sino al arpa grande usada en el son michoacano, instrumento que el cine y la radio de mediados del siglo XX terminó imponiendo por razones estéticas y comerciales.

El marimbol —otro instrumento de origen africano que consiste en una caja de madera con lengüetas metálicas que se pulsan con los dedos y que también hace las veces de bajo— fue introducido en la música jarocho de Veracruz a mediados de los años noventa del siglo pasado con una inesperada aceptación, al grado de que actualmente una veintena de grupos musicales lo han adoptado como parte de una dotación tradicional que había permanecido prácticamente inalterada por siglos.

Un elemento esencial de la tradición musical jarocho es la fabricación artesanal de los instrumentos a la manera antigua: de una sola pieza de madera, escarbados y con sobria ornamentación, de la forma que se acostumbraba elaborar las guitarras barrocas entre los músicos populares durante los primeros tiempos de la Colonia. Estos instrumentos pueden alcanzar niveles de gran calidad y presentan,

además, ventajas adicionales muy valoradas por los músicos: su bajo costo y durabilidad, la posibilidad de aprender la técnica con relativa facilidad, así como la de estar perfectamente adaptados al entorno natural en el que se utilizan.

El baile y el canto

La danza de pareja suelta y enfrentada es el complemento natural de la música jarocho. Baile y sones se han desarrollado juntos al grado de conformar una unidad indisoluble en la que ambas expresiones artísticas se retroalimentan mutuamente y descubren su significación y sentido. Y esto es así no por razones coreográficas, sino por la imprescindible base rítmica que brinda el zapateado a los instrumentos del son. La tarima no es un escenario para el lucimiento de los bailarines, sino un auténtico instrumento de percusión que se ejecuta con los pies, fabricado deliberadamente para servir de caja de resonancia al zapateado.

La mayoría del repertorio de esta tradición danzaria corresponde a piezas musicales destinadas a ser bailadas sólo por mujeres. Son los llamados “sones de a montón”, tales como “La indita”, “El cascabel”, “El siquisiri”, “El balajú”, “El cupido”, “La candela”, “La manta”, entre otros muchos de larga data. Se distinguen de los denominados “sones de pareja”, es decir, aquellos que son bailados por un hombre y una mujer, como sucede, por ejemplo, con “El zapateado”, “El palomo”, “El toro zacamandú”, “La bamba”, “El ahualulco”, “El aguanieves”, entre otros.

Los “sones de a montón” son bailados por parejas de mujeres, generalmente tres o cuatro, que son las que puede permitir el tamaño de la tarima. Por el contrario, los “sones de pareja” sólo aceptan una por vez sobre la tarima, precepto que está vinculado al enorme peso que la tradición brinda a la danza en tanto elemento rítmico más que coreográfico.

Los bailarines y bailarinas combinan formas diferenciadas de zapateo durante el desarrollo de una pieza musical. En las secciones cantadas, el movimiento de los pies sobre la tarima corresponde a la llamada “mudanza”, caracterizado por ser realizado de manera suave y acompañada con el fin de permitir que el cantador pueda ser escuchado con claridad. Por el contrario, en las partes instrumentales de la pieza, el zapateado se torna enérgico y sonoro y es el momento de los bailarines para realizar complejas rutinas rítmicas e improvisaciones.

El baile jarocho se caracteriza por una austeridad extrema de los movimientos corporales, al grado de poder afirmar que lo que baila al compás de la música es la parte inferior del cuerpo, quedando el torso, las caderas y la cabeza, así como brazos y manos en una posición de desconcertante reposo en comparación con el exuberante despliegue rítmico que produce el repiqueteo de los pies sobre la tarima. Las coreografías son más bien infrecuentes y los desplazamientos son en extremo discretos.

El son no es un género que pueda ser interpretado por músicos solistas; es por definición, una actividad musical colectiva. La mayor parte del repertorio está compuesto por piezas musicales en compases de 3/4, 6/8, aunque también los hay en compases de 2/4 o 4/4, estructuradas para ser entonadas por dos cantadores (hombres y/o mujeres), uno después del otro, a manera de contestación: uno de ellos comienza con una copla de su repertorio personal y —al terminar— otro cantador le responde repitiéndola. A modo de final, se acostumbra cantar una estrofa de remate —el “estribillo”— a cargo de cada uno de los cantadores que han intervenido.

El son jarocho tradicional se distingue por una enorme dosis de flexibilidad y tolerancia frente a la interpretación. No hay patrones rígidos que constriñan la versada que se utiliza: ni en el empleo de una melodía precisa, ni en el uso de determinadas coplas, ni en su número, ni en el orden en que se cantan, ni, por consecuencia, en la duración del son. Los cantadores sólo están obligados a respetar la temática particular del son que se interpreta, la cual puede estar relacionada con asuntos vinculados al amor, las faenas vaqueras o de pesquería, hechos relacionados con la marinería, con características o virtudes de determinados animales, etcétera.

Su carácter social es una particularidad que distingue a la música jarocho y que explica por qué el repertorio de los sones, así como el de la versada —cuyos antecedentes remiten a los entremeses españoles del Siglo de Oro y a las tonadillas escénicas de las compañías de teatro ligero venidos de Europa—, son considerados un patrimonio colectivo y no propiedad de tal o cual autor.

Las formas de versificación en octosílabos utilizadas son muy comunes y se las puede encontrar aplicadas a estructuras poéticas con diferentes rimas y metros, tal como sucede, por ejemplo, con la cuarteta y la sextilla. La seguidilla —muy común en el teatro picaresco español del siglo XVII— también

es empleada en algunos de los sones. La quintilla —característica en el son huasteco— es una estructura de versificación menos frecuente dentro de esta tradición. Un lugar especial ocupa la versificación en “décima espinela” —una forma española surgida a finales del siglo XVI—, que en la cultura jarocho suele estar asociada al canto, aunque la manera más frecuente de hallarla es declamada.

ACTUALIDAD DEL SON JAROCHO

El son jarocho representa mucho más que la expresión musical de origen campesino del sur de Veracruz. Es una cultura, una manera de ver y entender el mundo, cuya expresión más conocida es su música, pero que no se reduce a ella. Es el resultado de la fusión étnica, histórica y cultural de múltiples aportes que han enriquecido la vida de esta región de México y que ha dado identidad a sus pobladores.

Gracias a la labor apasionada de algunos músicos y grupos jarocho, la expresión tradicional de esta manifestación cultural pudo ser revitalizada de manera sorprendente hace menos de una treintena de años, lo que posibilitó la recuperación de la fabricación y ejecución de los instrumentos originales, la promoción del gusto por esta música entre las nuevas generaciones y, principalmente, la revaloración de la tradición del fandango de tarima.

Hoy en día, este patrimonio musical del sur de Veracruz ostenta una vitalidad extraordinaria y mágica, al grado de haber diseminado la semilla de la cultura de Sotavento fuera de sus fronteras originales y, aún, en el extranjero.

Sus portadores —de aquí y de allá, de adentro y de afuera de Veracruz, por nacimiento o por adopción— no sólo muestran orgullo por estas raíces culturales, sino que se han comprometido con su custodia y difusión, con el cuidado del medio ambiente —la flora, la fauna, los bosques y los ríos que forman su sustrato material—, con el estudio y valoración de sus raíces históricas, étnicas y culturales, así como la certera dignificación de sus orígenes sociales vinculados a la modesta condición material de sus portadores centenarios: la gente sencilla de esta región de Veracruz que, a contracorriente, lucha por preservar una forma de vida comunitaria basada en el ejercicio de la alegría compartida, el respeto, la tolerancia y la pluralidad, inapreciables valores que se manifiestan cada vez que asistimos a un fandango.

GLOSARIO

Copla. Poema corto que encierra una idea completa en sí mismo.

Cordófono. Instrumento de cuerdas.

Coreografía. Formas, esquemas y movimientos propios de una determinada danza y que son ejecutados por los bailarines.

Décima espinela. Composición poética creada por el español Vicente Espinel a finales del siglo XVI y que consiste en una estrofa de diez versos (líneas) octosílabos con una estructura de rima específica.

Encuentro de jaraneros. Reunión de músicos y bailarines de son jarocho en los cuales se presentan las distintas agrupaciones musicales del género con el propósito de mostrar el trabajo colectivo que realizan.

Estrofa. Grupo de versos según el número de éstos. En la lírica popular podemos encontrar estrofas de cuatro versos (cuartetos), de cinco (quintillas), de seis (sextillas), de siete (seguidillas), de ocho, de diez (décimas), con distintas combinaciones de rima.

Género musical. Categoría que agrupa piezas musicales que comparten determinados rasgos de afinidad, como pueden ser: la rítmica usada, la dotación instrumental que emplean, las estructuras armónicas o de versificación que presentan, las líneas melódicas, las maneras de cantar o bailar, el repertorio utilizado, etcétera.

Lírica. Poesía destinada al canto.

Métrica. Número de sílabas de un verso.

Mudanza. Paso atenuado que los bailarines ejecutan al momento de entrar un cantador.

Parejas sueltas y enfrentadas. Parejas de bailarines que no se abrazan al bailar y que se sitúan uno enfrente del otro.

Timbre. Sonido que caracteriza a un determinado instrumento musical.

Versada. Colección de coplas usados en el canto.

Versificar. Arte de componer versos.

Verso octosílabo. Frase poética construida con palabras cuyas sílabas suman ocho.