

# Son de Madera

Son de Mi Tierra





# Son de Madera

Son de Mi Tierra

SFW CD 40550 © © 2009 SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDINGS

- 1. Las poblanas** (The Women from Puebla) 5:46
- 2. La totolita** (The Little Turkey) 3:42  
(Laura Reboloso Cuéllar, lyrics; Ramón Gutiérrez, composer)
- 3. Torito abajeño** (The Little Lowland Bull) 3:10
- 4. Los villanos** (The Villagers) 1:37
- 5. Cascabel** (Jingle Bell / Rattlesnake) 6:22
- 6. Jarabe loco** (Crazy Dance) 5:03
- 7. Pájaro carpintero** (Woodpecker) 2:55
- 8. Petenera** (Petenera) 3:52
- 9. Siquisirí** (Siquisirí) 3:59
- 10. La bamba** (The Bamba) 2:45
- 11. Buscapies** (Buscapies) 5:17
- 12. Toro zacamandú** (Zacamandú Bull) 4:01
- 13. Trompito** (Little Top) 3:33

# INTRODUCTION

Daniel E. Sheehy, with Rubí Oseguera

Who has not heard of “La Bamba”? This melody traveled from its origins among the farming, ranching, and fishing communities of the southern coastal plain of Mexico’s Veracruz state to all corners of the Mexican republic and far beyond. It mirrors the 20th-century story of when rural traditional music met a rising commercial music industry and the rise to national and international prominence of the *son jarocho*, traditional music of this region. One of more than a dozen distinctive Mexican traditions of *música regional*—music rooted in a distinctive regional culture—the *son jarocho* first caught the wave of electronic media surging in Mexico in the 1930s and 1940s, and later became the darling of the folk revitalization and revival movement that began in the 1970s and continued into the 21st century. The members of Son de Madera have long been at the forefront of this revival/revitalization, drawing from sounds, styles, and musicians that remained at the margins of the more commercialized *son jarocho* while incorporating new sounds and stylistic perspectives.

Localized *mestizo* (creole) musical tradition in Veracruz is very old. Spanish Inquisition documents from the late 1700s mention the common people and sailors making local music and dance such as the scandalous “Torito” (Little Bull), filled with sexual innuendo in its lyrics and choreography. People of the region came to be known as *jarochos*, a term derived, according to some accounts, from the clubs (*jaras*) carried by the local militia instead of rifles. In the 1800s, writers described unique *jarocho* traditions of socializing, merrymaking, music, and dance, such as José María Esteva’s narrative in *El Museo Mexicano*, published in 1844, which painted a picture of the customs, dress, music, and dance traditions of the *fandango*, the prime occasion for community celebration. In 1930, when XEW, Mexico’s first powerful radio station, was launched in Mexico City, the *son*

*jarocho* was one of a handful of regional traditions invited to be heard over the airwaves. Radio, the emerging recording industry, and cinema were enormously influential cultural filters that allowed a few forms of regional music into the public spotlight, to the exclusion of others. The commercial success of Veracruz musicians transplanted to the nation's political and media capital of Mexico City exploited the new notion of star power and catapulted a polished and standardized form of the *son jarocho* into this newly formulated canon of national cultural identity, which included some regional traditions and excluded others.

Andrés Huesca, a Veracruz harpist and group leader, repackaged the *son jarocho* in the late 1930s and 1940s to fit the new popular music, cinematic, and cabaret show settings. He substituted the large regional harp from western Mexico, which he played standing up so as to be more visually imposing, for the shorter Veracruz harp of the time that was played while seated. For film and stage presentations, he prescribed uniform clothing, marked by loose, white *guayabera* shirts, evocative of the tropical coast, favored fixed-lyrics songs and standard arrangements over improvised texts and an impromptu performance approach, and instituted three-minute arrangements to fit the 78-rpm and LP-album track length of time. Los Costeños, the group he created, made commercial recordings and appeared in movies, projecting its stereotypical image of Veracruz music and appearance to major audiences. Huesca himself appeared in seventy-seven films, including *Allá en el Rancho Grande* (1936), the seminal *comedia ranchera* (country comedy), and had enormous public influence. Lino Chávez, a member of Los Costeños from the coastal municipality of Alvarado, later formed his own group, Conjunto Medellín de Lino Chávez, and made many LP recordings in the 1950s and 1960s that had major distribution and were played constantly on radio stations in Veracruz and other parts of Mexico. His group toured internationally with the Ballet Folklórico de Amalia Hernández, considered the “national” dance group of Mexico, further raising his profile.

Eventually, in the 1950s, the “golden era” of Mexican cinema and its predilection

for regional music stereotypes faded, and the music industry's appetite for new sounds, artists, and repertoire that appealed to mass audiences left groups such as Chávez's at the margins. Despite some new compositions written for the standard commercial ensemble of large harp (with 32 to 36 strings tuned diatonically), *requinto jarocho* (four-stringed melody guitar), *jarana* (strummed guitar with eight strings grouped in five courses), and six-stringed guitar, the repertoire of such groups stagnated and was "folklorized" into a canon of perhaps twenty pieces. Most pieces were marked by a relatively fixed set of lyrics that found their way onto commercial recordings. In the space of four decades (mid 1930s to 1970s), the dynamics of this musical tradition—at least among professional musicians—changed from music with a local, improvisatory spirit to a more narrowly circumscribed style and repertoire, each piece with an eclipsed set of standard lyrics, filtered through the lens of the mass media. The Veracruz ensemble and its music imaged by the media became a niche professional music, found mainly in tourist-oriented seafood restaurants and staged *ballet folklórico* shows. With the exception of a few pieces that allowed for the improvisation of verses that commented on the occasion at hand, professional *son jarocho* musicians found themselves playing the same small number of *sones* (with the same lyrics) day in and day out, alongside nationally popular *canciones rancheras* (country songs) and *boleros* (romantic ballads), and international genres such as *cumbia*.

In 1977, a young man from the municipality of Tres Zapotes in southern Veracruz ranching country, Gilberto Gutiérrez, with his older brother, José Ángel Gutiérrez, formed a group called Mono Blanco (White Monkey), which redirected the spotlight of attention onto the rural roots of the *son jarocho*. Gilberto allied other young musicians who shared his vision with older musicians, such as the legendary Arcadio Hidalgo, who had remained ensconced in community life in style and practice. Mono Blanco brought renewed focus on traditional settings for *son jarocho* performance, traveling to small towns in the region and organizing *huapangos* (a regional term for *fandangos*), community parties with music

and dance. Gilberto's younger brother, Ramón Gutiérrez, now the leader of Son de Madera, joined Mono Blanco, and, with the many like-minded groups that followed, played a key role in spawning a reawakening of interest in a roots version of the *son jarocho* when the professional *son jarocho*'s star was in decline and folk-music revivals were on the rise in many regions and countries. *Jaraneros*, as the members of this movement called themselves, found an audience for their music, especially among their own growing numbers, who organized regular gatherings that attracted young people and brought them together with traditional masters such as *guitarra de son* player Andrés Vega, who became an idol of the younger enthusiasts. By the end of the 1980s, a full-fledged revival was under way.

Ramón Gutiérrez grew up playing *son jarocho* with his brothers in Tres Zapotes. Musicians on both sides of his family played *son jarocho*, *boleros*, and *rancheras*, and passed on their musical enthusiasm to Ramón. Ramón eventually relocated to Xalapa, the capital city of Veracruz, where he and his wife, Laura Reboloso Cuéllar, performed and taught *son jarocho*, and where he set up an instrument-making workshop. He credits *jarocho* linguist and musician Antonio García de León with the origin of the group's name. García de León had given the name to a group he had organized for a trip to Cuba, and when Ramón asked his permission to use it for his own group, he agreed. Son de Madera (Sound of Wood) plays off the word "son," meaning both "sound" and the *son* genre, and the fact that their instruments were fashioned from wood (*madera*). For Ramón, the group is more than a musical group: "It's music, it's dance, it's teaching, it's instrument making, and it's a bit of research and recovery," he says.

Like Mono Blanco, Son de Madera has strongly affected the development and vitality of the *son jarocho*, though with its own stamp of combining innovation with tradition. Rubí Oseguera—an anthropologist, a Son de Madera member, and a

traditional dancer from Minatitlán in southern Veracruz—offers her personal perspective on Son de Madera’s place in relation to the evolution of the *son jarocho* since its transformation in the popular media and public spectacles:

The first stage is the “folklorization” stage of the folk ballets [and] what we now know as the commercial *son jarocho* of the forties. Like all other Mexicans and Veracruzans, we thought the *son jarocho* was what we saw on TV, the pretty women dressed in white, with their pretty dresses. I even had a dress; we all had to have that white dress, a cheap version, but we had it. I took a class because my parents said: “If you’re a Veracruzana, then you have to learn to dance ‘La bamba.’” So they sent me one time to one of those classes, but I didn’t like it; I didn’t like them telling me what I had to do. At that point, I didn’t even connect folk ballet with fandangos; but at the beginning of that second stage, when they started to socialize and intellectualize the *son jarocho*, they started the thing of revaluing the fandango, the fiesta.

Oseguera’s second stage was one of revisiting roots and the role of the *son jarocho* in community life: “The second stage is when all this change came, this social revolution of awareness of what tradition was. This occurred in the eighties, when Mono Blanco, Arcadio Hidalgo, and a group of intellectuals started to take up those ingredients of tradition and go back to the small towns to see what was left and who was still there keeping their communities going.” This stage brought a measure of enmity between the “Lino Chávez” professionals and the “Mono Blanco” disciples, eventually yielding to a deeper understanding of the origins and the value of both approaches to the *son jarocho*. Oseguera continues: “The third stage is a combination, a more conscious stage, about what the music was, about what tradition was. We have no issue with that, which was





the case with the second stage of the *sonero* [son player] movement, in which we found ourselves looking into whether this is authentic or traditional [and] that's not traditional, and separating ourselves into our own trenches of traditional or folkloric or commercial. I think we've gone beyond this stage and we no longer have problems with this because we know quite well what we learned on the ranch, and we have a clearly defined base, a structure, of what tradition is, and we're creating new things from that point of departure. We've opened our ears, our eyes, and our hearts to other sounds."

In sum, in the 1930s and 1940s, government-supported public displays of regionalism and nationalism coincided with the media portrayal of regional music, dance, and dress as fixed commodities to drive a "folklorization" of the *son jarocho*—its standardization into a canon of music and dance forms and symbols. Documentation of the origins of the *son* in the late 1960s by scholar-musicians such as Antonio García de León and the folk revival sparked in the late 1970s by Mono Blanco and its successors pushed back, rediscovering the local ingredients that they felt contributed to the traditional essence of the *son*, and rebuilding self-confidence in homegrown traditions. This pushback often led the camps—each ensconced firmly in its own trench, each claiming ownership of the notion of "tradition"—to exchange bitter, often self-righteous rhetoric. Lino Chávez served as an emblem of the professionalized *son jarocho*, as did Arcadio Hidalgo for the revivalists. Rubí Oseguera feels that a deeper understanding of this history and the social forces at work has softened the rhetoric and has led to a better appreciation of each musical vein for what it is.

Rubí looks forward to the next stage in the evolution of the *son jarocho*, in which artists firmly rooted in traditional creative processes experiment and incorporate new ingredients:

With all this dimension of globalization that we have, we cannot remain in the rural and traditional stage. There are people creating many new things, not to innovate, nor just to be in the vanguard of cultural development, but rather because those same local processes, those same traditional processes, lead you to that. We need to see how we're going to project our music, how we're going to encourage those traditional, communal processes that continue to be the base. We need to get to the point of being more open to other things, to another type of interchange, in order to continue developing. [At the same time], we're gaining an awareness of the few old people remaining. [Their] wisdom updates you, renews you.

The core members of Son de Madera are Ramón Gutiérrez, Tereso Vega, Rubí Oseguera, and Juan Pérez. Ramón Gutiérrez, based in Xalapa, Veracruz, leads the group, plays the *guitarra de son* (also called *requinto jarocho*), and sings. Tereso Vega, son of elder master-musician Andrés Vega, lives in the Municipality of Tlacotalpan, plays the *jarana*, sings, and plays harmonica on “Buscapies” (track 11). Rubí Oseguera, who relocated to Mexico City from Minatitlán, is widely admired among *jaranero* revivalists as the consummate model of traditional *jarocho* dance style, and her *zapateado* footwork adds a percussive cadence to several tracks. Los Angeles-based Mexican American Juan Pérez plays electric bass, adding a contemporary touch to the group's sound.

Several guest artists, all long-time associates of Son de Madera, add sounds and sensibilities of both the avant-garde and the “rear guard” of *son jarocho* performance. *Guitarra de son* player Andrés Vega (b. 1932), Tereso's father, is widely revered as a fountainhead of rural *son* tradition. Patricio Hidalgo, grandson of Arcadio Hidalgo, plies his deeply ingrained talents for singing improvised poetry.





Rubén Vásquez Domínguez



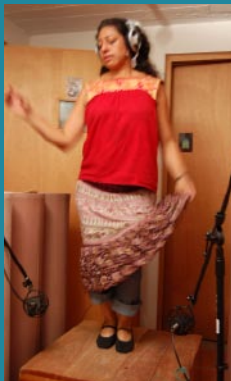
Aleph Castañeda



Delio Morales Vidal



Aarón Cruz Bravo



Rubí Oseguera Rueda



Patricio Hidalgo



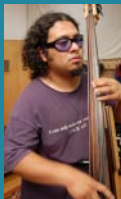
Leonardo Rascón



Andrés Vega Delfín



Tereso Vega Hernández



Juan Pérez



Ramón Gutiérrez Hernández

Elder musician Leonardo Rascón (b. 1922) adds the charm-filled sound of the harmonica, now nearly gone from *son jarocho* tradition, to “Jarabe loco” (track 6). Delio Morales, from Chacalapa in southern Veracruz, graces “Cascabel” (track 5), “Siquisirí” (track 9), and “Toro zacamandú” (track 12) with the bass melodies of the *leona* (“lioness”), a large version of the *guitarra de son*. Harpist Rubén Vásquez (b. 1944) (“Cascabel,” track 5, and “La bamba,” track 10) hails from Tierra Blanca, Veracruz, a municipality known for many fine harpists, including Vásquez’s mentor, Mario Barradas, who for many years performed with Lino Chávez in Conjunto Medellín. The sound of a harpsichord, added to “Los villanos” (track 4) and “Buscapies” (track 11) for its resonance with the ensemble, is supplied by Miguel Sisero. Contrabassists Aarón Cruz and Aleph Castañeda are semiregulars with the group, bringing elements of jazz and contemporary style to the recording.

## TRACK NOTES

Daniel E. Sheehy, with Ramón Gutiérrez Hernández

### 1. Las poblanas (The Women from Puebla)

Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son* and vocals; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera* and vocals; Patricio Hidalgo Belli, vocals; Juan Antonio Pérez, upright electric bass; Rubí Oseguera Rueda, *zapateado* dance

This *son*, mentioned in writing in the early 1800s, was on the path to oblivion until recent revivals. Ramón Gutiérrez heard versions by Arcadio Hidalgo, Antonio García de León, and a Popoluca Indian community and created the Son de Madera version, remaining faithful to the basic instrumental melody and rhythmic-harmonic cycle.

*This son “Las poblanas” / I will gladly sing / tomorrow morning / next to the ocean waves.*

## **2. La totolita** (The Little Turkey)

Ramón Gutiérrez Hernández, metal-stringed *guitarra* and vocals; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera* and vocals; Juan Antonio Pérez, upright electric bass; Rubí Oseguera Rueda, *zapateado* dance

“La totolita” is an original composition by Ramón Gutiérrez, with lyrics by Laura Reboloso, his wife. Ramón explains that he was inspired by the Caribbean *música tropical*, heard constantly live and on radio in the port of Veracruz, though the meter is the classic 6/8 feel of the *son jarocho*.

*I had a little turkey hen, / dark like honey. / I was enamored / by her taste and her skin.*

## **3. Torito abajeño** (The Little Lowland Bull)

Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son* and vocals; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera* and vocals; Aleph Castañeda Fentanes, contrabass; Patricio Hidalgo Belli, vocals.

For many years, the members of Son de Madera avoided this piece, feeling that its decades of favored placement in the repertoire of *jarocho* professionals distracted from the true breadth of *jarocho* traditional repertoire. Over time, they took it up, pointing to the fact that, though credited to professional songwriter Víctor Huesca and titled “Torito jarocho,” it has the classic structure of the *son jarocho*. Here, they breathe new life into it, with fresh lyrics and their own arrangement.

*This little bull of mine / I bring from San Miguel, / and I keep it fed / with a squirt of honey.  
/ Rope it, rope it! / Rope it, for it's getting away from you. / Throw your arms around me,  
dear, / if you are willing. / Rope it, rope it! / Rope it, for it's gotten away from you. / Throw  
your arms around me, dear, / and I'll never forget you.*

#### 4. Los villanos (The Villagers)

Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*; Juan Antonio Pérez, electric upright bass; Miguel Sisero Olivares, harpsichord.

Music historians point to the similarities between the *son jarocho* and music from the Renaissance and Baroque periods in Europe, including the instruments, ensembles, harmonic language, and meter. Miguel Sisero, a harpsichordist and *jaranero*, who studied music for several years in the Netherlands, introduced this Baroque-style piece into the group's repertoire, applying the *guitarra de son* and electric bass to the musical framework.

#### 5. Cascabel (Jingle Bell / Rattlesnake)

Rubén Vázquez Domínguez, *arpa jarocho*; Ramón Gutiérrez Hernández, *leona*; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera* and vocals; Patricio Hidalgo Belli, vocals

The harp, ultrapopular in the era of Andrés Huesca and Lino Chávez, has been neglected by the new wave of *jaranero* musicians, who favor the *guitarra de son* as the lead melody instrument. However, the sound and eminence of the harp, and its place as a vivid symbol of Veracruz state and regional identity, are undeniable. Here, veteran harpist Rubén Vázquez reasserts its role in the musical scene of the region, taking the lead melody role. He remembers as a child in Tierra Blanca hearing his maternal grandfather play the “Marcha Zacatecas” on his harp. “That stayed in my mind,” he recalls. “I was really excited. I started dancing *sones*; then I got a *jarana*. Later, we recovered my grandfather’s harp, after he passed away.” In the lyrics, double entendre often surrounds the word *cascabel*, meaning both a small, metal jingle bell and a rattlesnake.

*To cure a tough man / of the treachery of an unfaithful woman, / in a receptacle you put / a few drops of honey, / the venom / of the rattlesnake. / It resounds in the framboyán*



*tree, / it resounds in the corridor, / it resounds in the tulips, / the jingle bell of love. / Oh, loneliness, loneliness, / loneliness, take me to see / the queen of the heavens, / for I want to meet her. / If she, too, one day, / I would love her once again.*

## **6. Jarabe loco** (Crazy Dance)

Leonardo Rascón, harmonica; Ramón Gutiérrez Hernández, *mandolina*; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera*; Juan Antonio Pérez, upright electric bass; Patricio Hidalgo Belli, vocals

Elder harmonica player Leonardo Rascón worked the farmlands with Ramón’s father and is a longtime family friend. He says his life is “fishing, planting yucca, sugarcane. I am mainly a sugarcane farmer.” Ramón Gutiérrez fondly remembers Rascón’s visits with his father, making *torito de limón*—a regional drink prepared with cane alcohol and lime juice—and playing music for recreation. This track is a tribute to him and to *jarocho* harmonica playing, of which little remains.

*The countryside awakens / flowers and doves / and dark swans / that do not fly alone, / because in memory / they carry poppies, / also lilies / and assorted roses; / and the carpenters / dream of shotguns / in the old hills / of cedar and mohagany, / so that life / might be filled with aromas.*

## **7. Pájaro carpintero** (Woodpecker)

Andrés Vega Delfín, *guitarra de son* and vocals; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera* and vocals; Juan Antonio Pérez, upright electric bass.

In Ramón’s view, the Vega family plays the most beautiful renditions of “Pájaro carpintero” that he has ever heard. This track features the father–son duo of Andrés and Tereso Vega, accompanied by Juan Pérez on bass. “This comes by way of the family,” says Don Andrés. His sons, including Tereso, “were my *jarana* players in that era when there were lots of

fandangos everywhere. The people liked to kill a hog, make tamales, buy a bag of flour. . . . There were parties with twenty-five or thirty women and men who went to the fandangos—and clear brandy that the hosts bought by the gallon, sugarcane brandy.” The woodpecker (literally, “carpenter bird”) is often personified as a carpenter.

*A woodpecker went to Mass, / and did not have to pray. / Oh, he took of his shirt / and put it on the altar. / He asked the saints / for wood to saw.*

### **8. Petenera** (Petenera)

Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera*; Aarón Cruz Bravo, contrabass; Rubí Oseguera Rueda, *zapateado* dance; Patricio Hidalgo Belli, vocals

According to Ramón Gutiérrez, simpler and catchier *sones* have been favored over the more harmonically complex, minor-key “La petenera” in *fandango* settings, and in the broader music world, “La petenera” has been overshadowed by the popular variation of the piece from the neighboring Huasteca region. Son de Madera added it to this album to reaffirm “La petenera” as part of the *jarochos* musical heritage. As with the Huastecan version, the *petenera* is portrayed as a mermaid, a siren of the sea.

*The petenera was born / of the first Mary, / but the sea took her / with the rushing water, / and she ended up enchanted.*

### **9. Siquisirí** (Siquisirí)

Delio Morales Vidal, *leona*; Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera*; Aarón Cruz Bravo, contrabass; Patricio Hidalgo Belli, vocals

Many *sones jarochos* are found only in one or another region of Veracruz, but “Siquisirí” is universal. Every player of *son jarochos* knows it, and it consequently links everyone

together in the tradition. Musicians customarily use it to launch a performance or *fandango*. Here, Delio Morales shines with his *leona* playing bass melodies, and Patricio Hidalgo offers fresh lyrics for the occasion. “Each *leona* player has his own way of playing (*golpe*),” says Morales.

*To sing, I have brought / songs from the tradition / and others of new creation / that have come into this world. / I wrap myself in the commitment / to the countryside that surrounds me, / that strengthens in my chest, / and that protects me with song, / in order to be able to express / the sounds of the land.*

## **10. La bamba** (The Bamba)

Rubén Vásquez Domínguez, *arpa jarocho* and vocals; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera*, *pandero jarocho*, and vocals

For many people around the world, “La bamba” is the main musical point of reference for Veracruz, but the version they likely know is that of Mexican-American rock-and-roller Ritchie Valens, recorded in Los Angeles in 1958. When on tour, Son de Madera often takes the opportunity to point out that their version is the roots version of the song. Rubén Vásquez opens the piece, matching two of the tradition’s greatest icons: “La bamba” and the harp.

*If my eyes cried, / they were justified, / because they fell in love / with the ones that they saw. / So up and up / and up I will go. / I am not a sailor; / I shall be for you.*

## **11. Buscapies** (Buscapies)

Andrés Vega Delfín, vocals; Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*; Miguel Sisero Olivares, harpsichord; José Tereso Vega Hernández, harmonica; Juan Antonio Pérez, upright electric bass; Patricio Hidalgo Belli, vocals

This ancient *son jarocho* combines the rustic instrumentation of *guitarra de son*, harmonica, and *jarana* with the Baroque-sounding harpsichord and electric bass to create a rich texture. The rustic vocal styles of Patricio Hidalgo and Andrés Vega add a classic touch.

*We went sketching stars / in nights of fierce love, / and between the cry and the perspiration, / we interwove our footsteps. / Those beautiful nights, / between shyness and rapture! / If I came into the world for this, / it doesn't matter that for falling in love with you, / they are condemning me to death / in the tribunal of a kiss.*

## **12. Toro zacamandú** (Zacamandú Bull)

Delio Morales Vidal, *leona*; Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*; José Tereso Vega Hernández, *jarana tercera*; Patricio Hidalgo Belli, vocals

Ramón Gutiérrez considers the ability to play “Toro zacamandú” to be the “postgraduate degree” of the *son jarocho*. It is challenging to sing and to play, mainly because it has an asymmetrical sequence of chords and rhythms. To master the tradition, he says, “Toro zacamandú” is a rite of passage.

*Cuatotolopan Station / saw a brave bull die, / and they say at Mazumiapan / the young bulls and the cow / arrived twisting their tails.*

## **13. Trompito** (Little Top)

Ramón Gutiérrez Hernández, *guitarra de son*

Ramón Gutiérrez offers his solo interpretation of this beautiful old *son* with strong markings of traditional *jarocho* style in its melody. He learned it from Andrés Vega and explains that it was traditionally played on the occasion of a child's death.



## INTRODUCCIÓN

Daniel E. Sheehy, con Rubí Oseguera

¿Quién no ha oído de “La Bamba”? Esta melodía ha viajado desde sus orígenes en las comunidades agrarias, ganaderas y de pescadores de la planicie de la costa sur del estado mexicano de Veracruz hasta todos los rincones de la República y más allá. Refleja el momento histórico cuando la música tradicional del campo se unió a la emergente industria musical durante el siglo XX y llevó a la fama nacional e internacional al son jarocho, la música tradicional de la región. Una tradición mexicana entre más de una docena de bien definidos tipos de música regional—músicas que provienen de una cultura regional precisa—el son jarocho se subió a la ola de los medios electrónicos por primera vez en México durante las décadas de 1930 y 1940. Más tarde se convertiría en el preferido entre los movimientos de rescate y restablecimiento del folklore que comenzaron en la década del 1970 y continuaron durante el siglo veintiuno. Los miembros de Son de Madera han estado por mucho tiempo al frente de este movimiento de rescate y restablecimiento, dejándose influir por sonoridades, estilos e intérpretes que se habían mantenido al margen del son jarocho más comercial, e incorporando al mismo tiempo un nuevo sonido y estilo.

La tradición musical mestiza (criolla) de Veracruz es muy antigua. Algunos documentos de la Inquisición Española mencionan que la gente común y los marineros tocaban música y bailaban danzas tales como el escandaloso “Torito”, lleno de connotaciones sexuales en sus letras y coreografía. La gente de la región finalmente fue conocida como jarochos, un término derivado, según algunos, de los garrotes (jaras) que llevaban las milicias locales en lugar de fusiles. En el siglo XIX, algunos autores describen

tradiciones jarochoas particulares en cuanto a socialización, diversion, música y baile, tal como sucede en la narración de José María Esteva en *El Museo Mexicano*, publicado en 1844, que pinta un cuadro de costumbres, vestimenta, música y tradiciones danzables del fandango, la ocasión más importante de celebración comunitaria. En 1930, cuando XEW, la estación de radio más poderosa del país, fue inaugurada en la Ciudad de México, el son jarocho fue una de las pocas tradiciones regionales invitadas a ser emitidas a través de las ondas etéreas. La radio, la industria emergente de grabación y el cine fueron filtros culturales extremadamente influyentes que permitieron a unas pocas formas de música regional el acceso al conocimiento del público, excluyendo a otras. El éxito comercial de los músicos veracruzanos transplantados a la capital política y mediática de México explotó la nueva idea del poder de las estrellas mediáticas y catapultó una forma pulida y estandarizada del son a este nuevo código de identidad cultural nacional instituido recientemente, el cual incluía a algunas tradiciones regionales pero excluía a otras.

Andrés Huesca, arpista veracruzano y director de un grupo musical, reformuló el son jarocho en la última parte de las décadas de 1930 y 1940 para que encajare dentro de los nuevos estándares de la música popular, para cine y para espectáculos de cabaret. Sustituyó al arpa típica veracruzana, más pequeña, que en ese tiempo se tocaba desde la posición sentada, por el arpa grande regional del occidente de México, la cual él tocaba de pie, para que fuera visualmente más impresionante. Para las presentaciones en películas o en el escenario impuso una vestimenta uniformada, que incluía como su elemento más importante las amplias camisas guayaberas blancas, evocativas de la costa tropical, favoreciendo también el uso de letras fijas para las canciones y de arreglos musicales estandarizados, en vez de la improvisación de los textos y versiones. También estableció el uso de arreglos musicales de tres minutos para que se adaptaran a las duraciones de las pistas de los discos de 78 revoluciones y de los álbumes LP de larga duración de la época. El grupo Los Costeños que él creó realizó grabaciones comerciales y apareció en películas, proyectando al público masivo una imagen estereotipada de la música y la apariencia

veracruzanas. El mismo Huesca actuó en setenta y siete películas, incluyendo a *Allá en el Rancho Grande* (1936), la comedia ranchera pionera, y tuvo una influencia enorme en el público. Lino Chávez, miembro de Los Costeños proveniente del municipio costeño de Alvarado, más tarde formó su propio grupo, el Conjunto Medellín de Lino Chávez, y grabó numerosos discos de larga duración durante las décadas de 1950 y 1960, las cuales tuvieron amplia distribución y sonaron constantemente en las estaciones de radio de Veracruz y otras partes de México. Su grupo realizó giras internacionales con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, considerado el grupo de danza “nacional” de México, incrementando aún más el peso de su presencia.

Eventualmente, en la década del 1950, la “época de oro” del cine mexicano con su preferencia por los estereotipos de música regional, se desvaneció, y el apetito de la industria musical por nuevos sonidos, artistas y repertorios que gustaran a las audiencias masivas dejó al margen a los grupos como el de Chávez. A pesar de la existencia de algunas nuevas composiciones escritas para el ensamble comercial estándar de arpa grande (con 32 a 36 cuerdas afinadas diatónicamente), requinto jarocho (guitarra de cuatro cuerdas usada para la melodía), jarana (guitarra rasgueada, con ocho cuerdas agrupadas en cinco órdenes), y guitarra de seis cuerdas, el repertorio de tales grupos se estancó y fue “folklorizado” y reducido a unas veinte piezas. La mayoría de las piezas estaban marcadas por un grupo relativamente fijo de letras que se integró a las grabaciones comerciales. En el transcurso de cuatro decenios (desde mediados de la década del 1930 hasta mediados de la del 1970), la dinámica de esta tradición musical—al menos entre los músicos profesionales—se transformó de una música improvisativa de espíritu local, en un estilo y un repertorio más estrechamente circunscritos, cada pieza con un juego reducido de letras estandarizadas, todo filtrado por el lente de los medios masivos. La agrupación de Veracruz y su música fabricada por los medios se transformaron en una música profesional de nicho, que se podía encontrar principalmente en restaurantes para turistas, donde se servían mariscos y pescado y se presentaban



espectáculos de ballet folklórico. Con la excepción de unas pocas piezas que permitían la improvisación de versos que comentaban la ocasión, los músicos profesionales del son jarocho se encontraban tocando siempre el mismo número reducido de sones con las mismas letras todos los días, junto a las nacionalmente populares canciones rancheras y boleros (baladas románticas), así como canciones de géneros internacionales como la cumbia.

En 1977, un joven de la municipalidad de Tres Zapotes al sur del área ranchera de Veracruz, Gilberto Gutiérrez, con su hermano mayor José Ángel Gutiérrez, formaron un grupo llamado Mono Blanco, que volvió a dirigir la atención a las raíces rurales del son jarocho. Gilberto se alió con otros jóvenes músicos que compartían su visión con algunos músicos mayores, tales como el legendario Arcadio Hidalgo, quien se había mantenido firmemente establecido en la vida de la comunidad tanto en estilo como en la práctica. Mono Blanco trajo un renovado interés en los establecimientos tradicionales de son jarocho, realizando giras a pequeños pueblos de la región y organizando huapangos (el nombre regional de los fandangos), que eran fiestas comunitarias con música y baile. El hermano menor de Gilberto, Ramón Gutiérrez, quien actualmente es el líder de Son de Madera, se unió a Mono Blanco, y, junto a otras numerosas agrupaciones que siguieron la misma línea, jugó un papel decisivo engendrando el despertar de un renovado interés en la versión original del son jarocho, en momentos en que la estrella del son jarocho profesional estaba declinando y en muchas regiones y países se estaba iniciando el rescate de la música folklórica. Los jaraneros, como se hacen llamar los miembros de este movimiento, encontraron un público para su música especialmente entre sus propios adeptos cuyo número iba en aumento. Estos organizaban reuniones periódicas que atraían a la juventud, acercándola a maestros tradicionales como Andrés Vega, un intérprete de guitarra de son que se convirtió en ídolo de los más jóvenes. Hacia finales del decenio del 1980 se estaba desarrollando un verdadero renacimiento.

Ramón Gutiérrez creció tocando son jarocho con sus hermanos en Tres Zapotes.

En ambos lados de su familia habían músicos que interpretaban son jarocho, boleros y rancheras, transmitiéndole su entusiasmo musical. Ramón eventualmente se mudó a Xalapa, capital del Estado de Veracruz, donde junto a su esposa, Laura Reboloso Cuéllar, interpretaba y enseñaba son jarocho, y donde estableció un taller de lutería. Él atribuye al lingüista y músico jarocho Antonio García de León el origen del nombre del grupo. García de León le había dado ese nombre a un grupo que había organizado para viajar a Cuba, y cuando Ramón le pidió permiso para usarlo para su propia agrupación, éste estuvo de acuerdo. Son de Madera es un juego de palabras con los significados de “son,” como sonido y como el género del son, y con que los instrumentos están hechos de madera. Para Ramón, el grupo es más que un grupo musical: “Es música, es baile, es enseñanza, es laudería, es un poco de recopilación”, dice.

Así como Mono Blanco, Son de Madera ha tenido un fuerte efecto en el desarrollo y la vitalidad del son jarocho, aunque con su propio sello al combinar la innovación con la tradición. Rubí Oseguera—antropóloga, miembro de Son de Madera, y bailarina tradicional de Minatitlán en el sur de Veracruz—ofrece su perspectiva personal acerca de la posición de Son de Madera en relación a la evolución del son jarocho a partir de su transformación en los medios populares y los espectáculos públicos:

La primera etapa es la etapa de la folclorización, de los ballets folclóricos. Es lo que conocemos ahora como el son jarocho comercial de los años cuarenta. Esa etapa me tocó a mí como al final, donde yo aprendí. Como todos los demás mexicanos y veracruzanos, pensábamos que el son jarocho [era] lo que veíamos en la tele a las señoras todas bonitas vestidas de blanco, con sus vestidos bonitos. Incluso yo llegué a tener mi vestido; todos teníamos que tener ese vestido de blanco, en versión económica, pero lo teníamos. Asistí a alguna clase, porque mis papás decían: “Sí eres veracruzana, pues

tienes que aprender a bailar ‘La bamba’”. Entonces me mandaron una vez a una clase de esas, pero no me gustó, no me gustó que me dijeran lo que tenía que hacer. Yo ni siquiera relacionaba en ese momento el ballet folclórico con los fandangos, sino, que ya a partir de esta segunda etapa, de cuando se empieza a socializar y a academizar el son jarocho, que empiezan a hacer toda esta cuestión de reivindicación del fandango, de la fiesta. Es cuando empiezo yo a informarme y hacer comparaciones, y ver hasta feo a los de los ballets folclóricos.

La segunda etapa de Oseguera fue de regreso a las raíces y búsqueda del papel del son jarocho en la vida comunitaria: “La segunda etapa es cuando viene todo este cambio, como esta revolución social consciente de lo que es la tradición. Esto se da en los años ochenta, como Mono Blanco, Arcadio Hidalgo y un grupo de intelectuales empiezan a retomar esos elementos de la tradición y de regresar al pueblo y ver qué es lo que queda, y la gente que queda ahí manteniendo sus comunidades.” Esta etapa trajo alguna rivalidad entre los profesionales de parte de “Lino Chávez” y los discípulos de “Mono Blanco”, la cual eventualmente resultó en un conocimiento más profundo de los orígenes y del valor de ambas visiones del son jarocho. Oseguera continúa: “La tercera etapa es una combinación, una etapa más consciente de lo que es la música, de lo que es la cuestión tradicional. De dónde venimos, ya sabemos. Con eso ya no tenemos ningún problema, que era lo de la segunda etapa del movimiento sonero, que nos encontrábamos divagando sí esto es auténtico o tradicional, esto no es tradicional, y como separándonos siempre desde tu trinchera de lo tradicional a lo folclórico o a lo comercial. Pienso que esta etapa ya está superada y ya no tenemos problemas con eso porque sabemos perfectamente que aprendimos en el rancho y tenemos una base, una estructura, bien cimentada de lo que es la tradición, y estamos haciendo otras cosas a partir de esto. Muchos venimos de la tradición directamente, de los abuelos, de los tíos, de los primos, y nos hemos enriquecido

y hemos abierto nuestros oídos, nuestros ojos y nuestro corazón a otros sonidos.”

En resumen, durante las décadas de 1930 y 1940, las muestras públicas de regionalismo y nacionalismo impulsadas por el gobierno coincidieron con la imagen de la música, la danza y el vestido regionales que presentaban los medios como mercancías fijas para llegar a una “folklorización” del son jarocho—y su uniformización en un código de formas y símbolos musicales y danzarias. La documentación de los orígenes del son en los tardíos años sesenta que realizaron músicos investigadores como Antonio García de León, así como el resurgimiento folklórico que despertaron Mono Blanco y sus sucesores durante los últimos años de la década de los setenta, hicieron regresar a la fuente, redescubriendo los ingredientes locales que se pensaba que contribuían a la esencia tradicional del son, y reconstruyendo la confianza en las tradiciones originales. Este regreso frecuentemente llevó a ambas partes—cada una firmemente asegurada en su propia trinchera, cada una reclamando la propiedad de la noción de “tradición”—a intercambiar retórica a veces amarga, cada quien justo en su propia estimación. Lino Chávez servía de emblema del son jarocho profesional, y Arcadio Hidalgo lo era para los rescatistas. Rubí Oseguera opina que el conocimiento más profundo de esta historia y de las fuerzas sociales que jugaron un papel en esto ha suavizado la retórica y ha llevado a una mejor apreciación de cada uno de los estilos por sí mismo.

Rubí espera con optimismo la próxima etapa en la evolución del son jarocho, en la cual los artistas que se encuentran arraigados firmemente en los procesos creativos tradicionales experimenten e incorporen nuevos ingredientes:

Con toda esta parte global que tenemos, no podemos quedarnos en la etapa rural y tradicional. Hay que hacer muchas cosas, hay gente que está haciendo muchas cosas nuevas, no por innovar, ni por estar en la vanguardia de la promoción cultural sino porque los mismo procesos locales, los mismos procesos tradicionales te llevan a eso. Tenemos

que ver cómo vamos a proyectar nuestra música, cómo vamos a hacer fomentar esos procesos tradicionales, comunitarios, que sigue siendo la base. Puede llegar un momento en que se desbarate—aunque tengas todos los arreglos y los intercambios internacionales, de nada te va a servir si tú no tienes una base sólida y no sigues fortaleciendo eso. Tenemos que llegar a ser más abiertos a otras cosas, a otro tipo de intercambio para poder seguir desarrollando. Yo creo que vamos bien. Nos hace falta mucho, pero creo que estamos siendo muy inteligentes. Estamos agarrando una conciencia de los pocos viejos que quedan, viejos por la cuestión de la sabiduría. Estamos valorando todo esto, a los que nos quedan. Esta misma sabiduría de los viejos, te actualiza, te va renovando.

Los miembros centrales de Son de Madera son Ramón Gutiérrez, Tereso Vega, Rubí Oseguera, y Juan Pérez. Ramón Gutiérrez, basado en Xalapa, Veracruz, encabeza el grupo, toca la guitarra de son (también llamada requinto jarocho), y canta. Tereso Vega, hijo del maestro músico mayor Andrés Vega, vive en la Municipalidad de Tlacotalpan, toca la jarana, canta, y toca la armónica en “Buscapies” (pista 11). Rubí Oseguera, quien se mudó a la Ciudad de México desde Minatitlán, es muy admirada entre los dedicados al rescate jaranero como el máximo modelo del estilo de baile tradicional jarocho, y su trabajo de zapateado añade una cadencia percutiva a varios de los cortes. El músico mexicanoamericano de Los Ángeles Juan Pérez interpreta el bajo eléctrico, aportando un toque contemporáneo al sonido de este grupo.

Algunos artistas invitados, todos ellos asociados a Son de Madera desde hace tiempo, aportan sonidos y sensibilidades tanto de la vanguardia como de la “retaguardia” de la interpretación de son jarocho. El intérprete de guitarra de son Andrés Vega (n. 1932), padre de Tereso, es reverenciado ampliamente como la fuente principal de la tradición

rural del son. Patricio Hidalgo, nieto de Arcadio Hidalgo, ejerce sus profundos talentos para cantar poesía improvisada. El músico mayor Leonardo Rascón (n. 1922) añade el sonido encantador de la armónica, actualmente casi desaparecida de la tradición de son jarocho, a “Jarabe loco” (pista 6). Delio Morales, de Chacalapa al sur de Veracruz, adorna “Cascabel” (pista 5), “Siquisirí” (pista 9), y “Toro zacamandú” (pista 12) con las melodías graves de la leona, una versión más grande de la guitarra de son. El arpista Rubén Vásquez (n. 1944) (“Cascabel,” pista 5, y “La bamba,” pista 10) saluda desde Tierra Blanca, Veracruz, un municipio conocido por sus muchos buenos arpistas, incluyendo al maestro de Vásquez, Mario Barradas, quien tocara por muchos años con Lino Chávez en el Conjunto Medellín. El sonido de un clavicémbalo, añadido a “Los villanos” (pista 4) y “Buscapies” (pista 11) por su resonancia con el ensamble, es aportado por Miguel Sisero. Los contrabajistas Aarón Cruz y Aleph Castañeda son miembros ocasionales del grupo, y contribuyen elementos del jazz y un estilo contemporáneo a la grabación.

## NOTAS SOBRE LAS PISTAS

Daniel E. Sheehy, con Ramón Gutiérrez Hernández

### 1. Las poblanas

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son y canto; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera y canto; Patricio Hidalgo Belli, canto; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical; Rubí Oseguera Rueda, danza de zapateado.

Este son, ya mencionado en escritos a principios del siglo XIX, iba camino del olvido hasta su reciente rescate. Ramón Gutiérrez escuchó versiones de Arcadio Hidalgo, Antonio García de León, y de una comunidad de indígenas Popoluca y creó la versión de Son de

Madera, manteniéndose fiel a la melodía instrumental básica y al ciclo rítmico-armónico.

*Este son de las poblanas / con gusto voy a cantar / mañana por la mañana / junto a las olas del mar.*

## **2. La totalita**

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de cuerdas de metal y canto; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera y canto; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical; Rubí Oseguera Rueda, danza de zapateado.

“La totalita” es una composición original de Ramón Gutiérrez, con letra de Laura Reboloso, su esposa. Ramón explica que se inspiró en la música tropical del Caribe, que se escucha constantemente en vivo y a través de la radio en el puerto de Veracruz, aunque la métrica se siente como el clásico 6/8 del son jarocho.

*Una totalita tuve, / morena como la piel. / Enamorado estuve / de su sabor y su piel.*

## **3. Torito abajeño**

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son y canto; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera y canto; Aleph Castañeda Fentanes, contrabajo; Patricio Hidalgo Belli, canto.

Durante muchos años, los miembros de Son de Madera evitaron esta pieza, ya que sentían que por el hecho de haber sido una de las favoritas del repertorio de los profesionales del son jarocho durante varias décadas, esta distraía de la amplitud real del repertorio tradicional jarocho. Con el tiempo, la adoptaron, recalcando el hecho que, aunque atribuida al compositor profesional Víctor Huesca y titulada “Torito jarocho,” tiene la estructura clásica del son jarocho. Aquí, le dan nueva vida, con letras frescas y un arreglo propio.

*Este torito que traigo, / lo traigo de San Miguel, / y lo vengo manteniendo / con un chorrito de miel. / ¡Lázalo, lázalo! / Lázalo, que se te va. / Échame los brazos, mi alma, / si me tienes voluntad. / ¡Lázalo, lázalo! / Lázalo, que se te fue. / Échame los brazos, mi alma, / y nunca te olvidaré.*

#### **4. Los villanos**

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical; Miguel Sisero Olivares, clavicémbalo.

Los historiadores de la música apuntan a las similitudes entre el son jarocho y la música de los períodos del Renacimiento y el Barroco en Europa, incluyendo a los instrumentos, agrupaciones, lenguaje armónico y métrica. Miguel Sisero, clavecinista y jaranero, quien estudió música durante varios años en los Países Bajos, introdujo esta obra de estilo Barroco en el repertorio del grupo, añadiendo la guitarra de son y el bajo eléctrico al marco musical.

#### **5. Cascabel**

Rubén Vásquez Domínguez, arpa jarocho; Ramón Gutiérrez Hernández, leona; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera y canto; Patricio Hidalgo Belli, canto

El arpa, muy popular en la época de Andrés Huesca y Lino Chávez, ha sido abandonada por la nueva ola de músicos jaraneros, quienes prefieren la guitarra de son como instrumento melódico. Sin embargo, el sonido y la distinción del arpa, y su sitio como símbolo vivo del Estado de Veracruz y su identidad regional, son innegables. Aquí, el veterano arpista Rubén Vásquez reafirma su papel en la escena musical de la región, llevando el papel melódico principal. Él recuerda que cuando era niño en Tierra Blanca escuchaba a su abuelo materno tocar la “Marcha Zacatecas” en su arpa. “Eso se me quedó muy grabado,” recuerda. “A mí me emocionaba mucho. Yo empecé bailando sones;



luego agarré una jarana. Después rescatamos el arpa que fue de mi abuelo, cuando él falleció.” En la letra, el doble sentido frecuentemente se centra en la palabra cascabel, que significa tanto un pequeño cencerro de metal y una víbora de cascabel.

*Para curar a un valiente / de la traición de una infiel, / pones en un recipiente / unas gotitas de miel, / el veneno de serpiente / de víbora de cascabel. / Rezumba en los framboyanes, / rezumba en el corredor, / rezumba en los tulipanes, / el cascabel del amor. / Ay, soledad, soledad, / soledad, llévame a ver / a la reina de los cielos, / que la quiero conocer. / Si ella también un día, / yo la volviera a querer.*

## **6. Jarabe loco**

Leonardo Rascón, armónica; Ramón Gutiérrez Hernández, mandolina; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical; Patricio Hidalgo Belli, canto

El anciano intérprete de la armónica Leonardo Rascón trabajaba en la agricultura con el padre de Ramón y es amigo de la familia desde siempre. Él dice que su vida es “pescar, sembrar yuca, caña de azúcar. Soy más bien cañero.” Ramón Gutiérrez recuerda con afecto las visitas de Rascón a su padre, la preparación de torito de limón—una bebida regional que se elabora con alcohol de caña y jugo de limón—y el hacer música por divertirse. Esta pista es un tributo a él y al estilo jarocho de tocar la armónica, del cual ha sobrevivido poco.

*El campo despierta / flores y palomas / y garzas morenas / que no vuelan solas, / porque en el recuerdo / llevan amapolas, / también lirios / y surtidas rosas; / y los carpinteros / sueñan tercerolas / por el monte viejo / de cedro y caoba, / para que la vida / se cuaje de aromas.*

## 7. Pájaro carpintero

Andrés Vega Delfín, guitarra de son y canto; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera y canto; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical.

En opinión de Ramón, la familia O Vega interpreta la versión más hermosa de “Pájaro carpintero” que él haya escuchado. Esta pista presenta al dúo de Andrés y Tereso Vega, padre e hijo, acompañados por Juan Pérez en el bajo. “Esto viene por familia”, dice Don Andrés. Sus hijos, incluyendo a Tereso, “eran mis jaraneros en aquella época que habían muchos fandangos por dondequiera. El gusto de la gente era matar un marrano, hacer tamales, comprar un saco de harina, . . . Eran parrandas con veinticinco o treinta gentes de mujeres y hombres que iban a los fandangos—y aguardiente que los caseros conseguían en galones, aguardiente de caña”. El pájaro carpintero a menudo es personificado como un artesano de ese oficio.

*Un carpintero fue a misa / y no tenía que rezar. / Ay, se sacó la camisa, / y la puso en el altar. / A los santos les pedía / madera para serrar.*

## 8. Petenera

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera; Aarón Cruz Bravo, contrabajo; Rubí Oseguera Rueda, danza de zapateado; Patricio Hidalgo Belli, canto

De acuerdo a lo expresado por Ramón Gutiérrez, los sones más simples y pegajosos han sido preferidos a la armónicamente más compleja “La petenera”, que está en modo menor, para tocarse en los fandangos, y en el mundo musical más amplio “La petenera” ha permanecido a la sombra de la variante popular originaria de la región vecina huasteca. Son de Madera la incluyó en este álbum para reafirmar “La petenera” como parte de la herencia musical jarocho. Tal como sucede en la versión huasteca, la petenera es presentada como una sirena del mar.

*La petenera nació / de la primera María, / pero el mar se la llevó / con el agua que corría, / y encantado se quedó.*

## **9. Siquisirí**

Delio Morales Vidal, leona; Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera; Aarón Cruz Bravo, contrabajo; Patricio Hidalgo Belli, canto

Muchos sonos jarochos se encuentran únicamente en una u otra región de Veracruz, pero “Siquisirí” es universal. Todos los intérpretes de son jarocho lo conocen, y por lo tanto enlaza a todos a la tradición. Generalmente los músicos lo utilizan para comenzar una presentación o un fandango. Aquí, Delio Morales se luce con sus melodías graves en su leona, y Patricio Hidalgo ofrece una nueva letra para la ocasión. “Cada tocador de leona tiene su propio golpe,” dice Morales.

*Para cantar, he traído / sonos de la tradición / y otros de nueva creación / que a este mundo han venido. / Yo me arropo en el cumplido / del paisaje que me encierra, / el que en mi pecho se aferra, / y me abriga el cantar, / para poder expresar / los sonidos de la tierra.*

## **10. La bamba**

Rubén Vásquez Domínguez, arpa jarocho y canto; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera, pandero jarocho, y canto.

Para muchas personas en todo el mundo, “La bamba” es el principal punto musical de referencia para Veracruz, pero la versión que probablemente conocen es la del rockero mexicanoamericano Ritchie Valens, quien la grabara en Los Angeles en 1958. Cuando salen de gira, Son de Madera frecuentemente aprovecha para destacar que su versión es la original. Rubén Vásquez abre la pieza, uniendo dos de los íconos

más grandes de la tradición: “La bamba” y el arpa.

*Si mis ojos lloraron, / razón tuvieron, / porque se enamoraron / de los que vieron. / Pues arriba y arriba / y arriba iré. / Yo no soy marinero; / por tí seré.*

### **11. Buscapies**

Andrés Vega Delfín, canto; Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son; Miguel Sisero Olivares, clavicémbalo; José Tereso Vega Hernández, armónica; Juan Antonio Pérez, bajo eléctrico vertical; Patricio Hidalgo Belli, canto.

Este antiguo son jarocho combina la instrumentación rústica de guitarra de son, armónica, y jarana con el sonido barroco del clavicémbalo y el bajo eléctrico para crear una rica textura. El estilo rústico de canto de Patricio Hidalgo y Andrés Vega añade un toque clásico.

*Fuimos dibujando estrellas / en noches de fiero amor, / y entre el llanto y el sudor, / entrelazábamos huellas. / ¡Hermosas noches aquellas, / entre pudor y embeleso! / Si al mundo yo vine a eso, / no me importa que al quererte / me estén condenando a muerte / en el tribunal de un beso.*

### **12. Toro zacamandú**

Delio Morales Vidal, leona; Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son; José Tereso Vega Hernández, jarana tercera; Patricio Hidalgo Belli, canto.

Ramón Gutiérrez considera que la habilidad de tocar “Toro zacamandú” es el “posgrado” del son jarocho. Es un desafío para cantar y tocar, principalmente porque lleva una secuencia asimétrica de acordes y ritmos. Para hacerse un maestro de la tradición, dice, “Toro zacamandú” es la prueba de fuego.

*La Estación Cuatutolopan / vio morir a un toro bravo, / y dicen que a Mazumiapan / llegaron torciendo el rabo / los becerros y la vaca.*

### **13. Trompito**

Ramón Gutiérrez Hernández, guitarra de son

Ramón Gutiérrez ofrece su interpretación a solo de este antiguo y bello son con fuertes marcas del estilo tradicional jarocho en su melodía. Él lo aprendió de Andrés Vega y explica que tradicionalmente se tocaba en ocasión de la muerte de un niño.



## Further Listening and Reading / Lecturas y grabaciones recomendadas

Grupo Mono Blanco. 2006. *Soneros Jarochos*. Arhoolie CD530.

José Gutiérrez and Los Hermanos Ochoa. 2003. *La Bamba: Sones Jarochos from Veracruz*. Smithsonian Folkways SF 40505. Notes by Daniel E. Sheehy.

*Los Pregoneros del Puerto*. 1989. Rounder Records. Notes by Daniel E. Sheehy.

Sheehy, Daniel E.. 1999. "Popular Mexican Music Traditions: The Mariachi of West Mexico and the Conjunto Jarocho of Veracruz." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. Edited by John Schechter, 34–79. New York: Schirmer Books.

### Credits

Produced by Ramón Gutiérrez Hernández and Daniel E. Sheehy

Annotated by Daniel E. Sheehy, with Rubí Oseguera and Ramón Gutiérrez Hernández

Translation from English to Spanish by Cristina Altamira

Cover photo and page 10 by Alex Solca

Interior booklet photos by Daniel E. Sheehy

Recorded and mixed by Pete Reiniger at Pitaya Estudios, Coatepec, Mexico

Assistant engineer Gibrán Cervantes

"Trompito" recorded by Quetzal Flores

Mastered by Charlie Pilzer, AirShow Mastering, Springfield, VA

Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn

Production manager: Mary Monseur

Editorial assistance by Jacob Love

Design and layout by Cooley Design Lab, [www.cooleydesignlab.com](http://www.cooleydesignlab.com)

**Additional Smithsonian Folkways staff:** Richard James Burgess, director of marketing and sales; Betty Derbyshire, financial operations manager; Laura Dion, sales; Toby Dodds, technology manager; Spencer Ford, fulfillment; Henri Goodson, financial assistant; Mark Gustafson, marketing; David Horgan, e-marketing specialist; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Margot Nassau, licensing and royalties; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist.

**Special thanks to** Francisco García Ranz; María de los Ángeles Hernández; Antonio Deal; Russell Rodríguez.

### **About Smithsonian Folkways**

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

Smithsonian Folkways recordings are available at record stores. Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Monitor, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order  
Washington, DC 20560-0520  
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)  
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings, go to: [www.folkways.si.edu](http://www.folkways.si.edu). Please send comments, questions, and catalogue requests to [mailorder@si.edu](mailto:mailorder@si.edu).