

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

Las expresiones socio-culturales a través de la vida cotidiana de los actores, y su relación con la transmisión de información social. El caso del *Son Jarocho* en la zona de Tlacotalpan, Veracruz.

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

EMMANUEL ISAAC RAMOS VELÁZQUEZ

DIRECTOR DE TESIS: RAÚL ROJAS SORIANO

~ 1 ~



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, hermanos, Tita† y Tata†

Ama et quod vis fac - Ama y haz lo que quieras.

San Agustín

Hay dos posiciones disponibles para nosotros, ya sea el crimen que nos hace felices, o la soga, que impide ser feliz. Me pregunto ¿si no puede haber ninguna duda, Teresa encantadora, en donde tu pequeña mente encuentre un argumento capaz de luchar contra eso?

D. A. F. de Sade: Justine.

La oración es la mejor arma que tenemos; es la llave al corazón de Dios...

Padre Pió de Pietrelcina.

Así que yo les digo: pidan, y se les dará; busquen, y encontrarán; llamen, y se les abrirá la puerta. Porque todo aquel que pide, recibe; y el que busca, encuentra; y al que llama, se le abrirá.

Jesús de Nazaret

Agradecimientos

Agradezco a Dios por todas sus bendiciones; en especial, por mi familia que me ha acompañado durante estos años; y que gracias a ella he conocido el amor, apoyo fraternal, superación y gratitud a la vida. A la Virgen María que me ha cubierto con su amor infinito, manifestándose en cada etapa de mi vida, protegiéndome en mi caminar.

A mi Madre por enseñarme el amor infinito de Dios con su presencia; y mostrarme que con el amor, esfuerzo, dedicación y empeño se puede lograr el éxito en la vida: **ser feliz**. También por sus consejos que con ternura y amor me ha guiado para crecer, y ser un mejor ser humano en todo lo que emprendo en la vida.

A mi Padre por guiarme en el camino de la rectitud, disciplina y sensatez, y por la confianza en mis decisiones. Además que gracias a su fortaleza he afrontado las vicisitudes de la vida con valentía.

A mi hermana Gema que con su alegría y entusiasmo me ha demostrado que la felicidad parte de hacer lo que uno más desea en la vida, aceptando las dificultades para crecer con amor, alegría y responsabilidad. También por su júbilo de ser una madre de amor con tres grandes hombres Joaquín con su alegría, Poncho con su ternura y Buyi con su respeto; además de ser una gran esposa, entregada y comprometida con Fernando.

A mi hermana Ana, mi compañera de camino a la universidad y colega Química, que gracias a sus charlas me brindó elementos para dar nombre a las *interfases sociales*; y, que con su ejemplo de disciplina en el estudio, me enseñó que la perseverancia en la vida se encuentra a partir de la entrega que uno dispone en el camino que se ha trazado.

A mi hermano Moisés que me ha acompañado en este camino brindándome su cariño, consejos y apoyo, siendo mi ejemplo como hermano mayor, además de ser mi protector cuando más lo requería y de regalarme momentos de dicha con su alegría, trabajo y plena fe en Dios.

A mis abuelos Tita† y Tata† que en vida me cuidaron con amor y consejos que hoy guardo en mi mente y corazón, también por aquellas bellas pláticas sobre sus historias de vida regalándome experiencia y alegrías; a saber que siguen acompañándome y desde donde están me brindan sus bendiciones.

A mi amigo y compañero incondicional de vida Ivanhoe Ramírez Ortiz, que con su amor y consejos me ha mostrado el significado de la amistad; disfrutando a lo largo de estos años largar pláticas sobre la vida, la ciencia, la sociedad, el derecho, la sabiduría, la filosofía... para mostrarme el valor del conocimiento.

Al Dr. José Arellano Sánchez, que a pesar de no estar en la construcción de esta tesis de manera directa, me dotó de herramientas metodológicas; y me brindó la oportunidad académica de incorporarme a la investigación social de manera apasionada. Del mismo modo a la Dra. Margarita Santoyo por brindarme elementos de disciplina en el trabajo académico y en la vida personal.

A Jorge Gerardo Ortiz Arana el cual me oriento durante tres años para crecer humana y profesionalmente; especialmente, en visión de vida a partir de la construcción de la felicidad, responsabilidad en las decisiones y desarrollo de metas.

A mis amigos y compañeros en sociología, en especial a Victoria Vital, Melisa Sánchez, Carolina Prado, Gisela Morales, Kristina Velázquez, Tania Moreno, Dulce Alvarado, Christopher Munguía, Jonathan Velazco y Roberto Carlos, los cuales en los momentos más complicados de la carrera me brindaron su apoyo, y que hoy forman parte de mi vida. Así como a Maria Muradas, una gran amiga que me orientó para la primera construcción de este trabajo, y por sus consejos de vida que guardo con mucho cariño.

A mis amigos de la vida: Cesar García Cerón, Enrique Reyes, Juan Rodríguez y Yolanda Fernández por ser mis compañeros y compartir su vida; a los cuales estimo con todo mi corazón.

A mis sinodales:

Elsa Ortega por su apoyo durante los primeros semestres de la carrera ayudándome a mi desarrollo profesional y artífice de una vida académica, además de introducirme a los estudios de la Etnometodología.

Silvia Guadalupe Cabrera la cual con su rigor y apoyo en la evaluación de la tesis, me brindó elementos para contar con un trabajo universitario, e impulsó a trabajar con responsabilidad, tenacidad y profesionalismo como sociólogo.

Luis Gómez el cual con su perspectiva, experiencia y análisis profundo me ayudó a dotar de mayor riqueza a mi trabajo; así como a ampliar mi visión en relación a los estudios sociales.

José Arellano Sánchez, por su apoyo incondicional para la revisión de este trabajo y sus oportunos comentarios.

A mi asesor Raúl Rojas por su paciencia y dedicación en este proyecto de tesis, en especial por la revisión de redacción y estilo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, la Máxima casa de estudios del país, que me brindó la oportunidad de ser parte de esta gran institución.

Finalmente a Selene Rocío Tapia Alcázar, mi novia, amiga y compañera que con su amor, entrega y confianza me apoyó para cerrar este proyecto tan importante en mi desarrollo profesional y vida; y, por su tiempo dedicado a la revisión de este trabajo y sus valiosos comentarios.

ÍNDICE

	Página
Introducción	8
Metodología	13
Objetivos	20
Hipótesis	21
Capítulo I. Las expresiones socio-culturales	22
1. Nociones de Cultura	22
1.1. Expresiones Socio-culturales	26
1.2. La etnografía en el estudio de las expresiones socio-culturales	27
1.3. El Capital Cultural	29
2. La Etnometodología	31
2.1. Antecedentes	31
2.2. Desarrollo teórico de la Etnometodología	35
2.2.1. Concepto de Indexicalidad	41
2.2.2. Concepto de Reflexividad	42
2.2.3. Concepto de Descripción	43
2.2.4. Concepto de <i>Actor</i>	43
2.3. Concepto de Etnometodología	44
2.4. Descripción e interpretación de los <i>actores</i>	45
Capítulo II. La trasmisión de la información social	48
3. Hacia una teoría de la información sociológica	48
3.1. Nociones de comunicación	49
3.2. Teoría de la Información Sociológica	52
3.2.1. Condiciones para la búsqueda del concepto de Información	54
3.2.2. El objeto en general	54
3.2.3. La posibilidad oculta de la experiencia	55
3.2.4. Términos preliminares	58
3.3. Definición de Información	59

3.3.1.	Tipos de Información	59
3.3.1.1.	Información perfecta e imperfecta	60
3.3.1.2.	Igualdad relativa de información distribuida	60
3.3.1.3.	Información completa e incompleta	61
3.3.1.4.	La característica probable de la incertidumbre a la certeza	61
3.3.1.5.	Información primaria, secundaria e inferencial	62
3.3.1.6.	Información intuitiva y material	62
3.3.2.	Factores que condicionan la información	62
3.3.2.1.	Factores de <i>las posibilidades del orden</i>	62
3.3.2.2.	Factores del <i>rol</i>	65
3.3.2.3.	Factores del <i>trabajo comunicativo</i>	66
3.3.2.4.	Factores del <i>trabajo en redes</i>	67
Capítulo III.	La vida cotidiana de los <i>actores</i>	71
4.	Vida cotidiana	71
4.1.	La vida cotidiana de los <i>actores</i> sociales	72
5.	Historia de vida	77
5.1.	Concepto de historia de vida	77
5.2.	Construcción metodológica para la historia de vida	78
5.3.	Estudio de Caso. Historia de vida	82
6.	La trasmisión de la información	110
6.1.	La información sociológica y su trasmisión por <i>interfases sociales</i>	111
	Conclusiones	113
	Sugerencias	118
	Bibliografía	120
	Anexos	128
	Anexo I Historia de vida	129
	Anexo II Guía de investigación	162

Introducción

Consideremos a la sociedad como el conjunto de *actores* que se asocian bajo distintas características y generan mecanismos de identificación para reproducirse. En donde el *actor* es el resultado de la síntesis entre *individuo* y *persona*, siendo el primero la parte psicológica-emocional-fisiológica, y el segundo la base histórico-cultural-social-física (ambiental) en el que se encuentra. Esto le permite tomar parte o la totalidad de los principios básicos de sobrevivencia hasta los factores de desarrollo y cambio dentro de su contexto.

Cuando incorporamos conceptos como el de expresiones socioculturales, vida cotidiana del *actor*¹, información social, comunicación e historia de vida dentro de la investigación social, se convierten en marcos de referencia para el acercamiento y comprensión de procesos sociales más complejos en los que se sumerge el *actor* en su continuo de vida dentro de su sociedad contextual. En este sentido, estamos interesados en conocer la relación que guardan las expresiones socio-culturales a través de la vida cotidiana de los *actores* con la transmisión de la *información social*; de tal manera, que permitan un acercamiento más preciso a la sociedad que deseamos observar; partiendo de que la *información* sólo tiene sentido cuando conocemos el proceso social que dio lugar a la misma.

La construcción de esta relación se configura con base en la metodología descrita por el Dr. Arellano, el cual nos habla de un bastimento a partir de observar los fenómenos y/o problema de interés; en este caso nos acercamos a: las expresiones socio-culturales de los *actores*, que responde a mi proceso A; la vida cotidiana de los *actores* corresponde al proceso B, y como resultado C, la transmisión de la información social, constituyendo así la formulación comprendida en el establecimiento concreto de

¹ De este momento en adelante trataremos el concepto de *actor* en sustitución de los términos de *individuo*, *persona hombre*, *ser humano* y *sujeto*, debido a que se comprenderá como el proceso de síntesis entre *individuo* (psique) y *persona* (social), basándonos en la teoría de Garfinkel sobre la información social.

la relación y del fenómeno establecido; llegando así, a lo que Arellano llama la caza de la realidad² por parte del investigador.

En esta cacería de los hechos sociales nos acercamos a las expresiones socioculturales de la región del Sotavento nuestro lugar de estudio y su enriquecedora cultura expresada, en gran medida, por el *Son Jarocho*³. Cabe aclarar que el acercamiento al *Son* se dio por medio de una práctica de campo organizada por el Dr. José Arellano, en la que se estudió el *Son* como factor de identidad, y si es sólo por *actores* concretos por los cuales se trasmite la cultura; y si es así, cuáles son las características de estos *actores*; sin embargo, nuestro estudio está dirigido a conocer los mecanismos sociales que el *actor* emplea en su vida cotidiana que le permiten *informar* lo que conoce en términos sociales.

Es importante señalar que el *Son* en la región de Tlacotalpan, sólo se presenta como un ejemplo de observar a un *actor* en un determinado contexto social, así como pudo haber sido el baile en Xochimilco o las peregrinaciones en Oaxaca, porque el interés no está centrado en el *Son* sino en una expresión sociocultural realizada por *actores* rodeados de procesos sociales y culturales específicos; en otras palabras, podemos ver al *Son* como la manifestación de una expresión sociocultural de los *actores* en un determinado espacio y tiempo.

Para acercarnos a nuestro fenómeno de interés, partimos de un estudio cualitativo, utilizando como técnica de recolección de datos de la región a la etnografía no participativa en un momento y en un segundo semi-participativa; además, empleamos la historia de vida como herramienta para conocer al *actor* en estudio, y un análisis que tomará como referencia conceptualizaciones y postulados teóricos de la Etnometodología y Teoría de la Información Social de Garfinkel; así como de Bourdieu en relación al Capital Cultural principalmente; es importante aclarar que primero

2 Realidad/Real. A partir del proceso de reducción teórica comprendemos un camino que va de lo abstracto (teoría/conceptos), abstracto concreto, concreto real y real (lo que vive el *actor* en su espacio y tiempo). Siendo el proceso de reducción el camino de lo abstracto a lo real y el proceso de abstracción de lo real a lo abstracto.

³ A lo largo del documento utilizaremos el término *Son* para referiremos al *Son Jarocho*.

conocimos el fenómeno, el cual se describió para posteriormente interpretarlo con base en éstas conceptualizaciones teóricas. A partir de este análisis se genera un postulado que llamaré Teoría de *Interfases Sociales*.

En el acercamiento a las expresiones socioculturales, caso del *Son*, podemos decir que éste presenta una fuerte influencia de elementos africanos y variaciones en su acompañamiento dependiendo de la zona en que se expresa. En el caso de Tlacotalpan, se basa en una jarana, requinto y percusiones; con una voz aguda de forma ríspida y que en el correr de su discurso se incorporan exclamaciones, siendo la improvisación y el toque picaresco su grado distintivo. Todo esto como manifestación de las expresiones socioculturales de un pueblo en un contexto histórico-cultural, geográfico y biológicamente determinado.

Cassirer nos habla que la característica distintiva del *actor* es su obra⁴; así encontramos una representación de la obra en el *Son*, el cual es una enunciación cultural enriquecida a través de los años, transmitida de generación en generación en un contexto social preciso, que ha llevado consigo cambios en los estados de la comunicación dando lugar a la *información* de las expresiones culturales a través de la vida diaria de los *actores* en la región de Tlacotalpan, Veracruz.

Consideramos también que la reproducción, reacción y evolución van acompañados de una serie de símbolos que permiten crear relaciones con la realidad en la que se encuentran los *actores*; por ello, con base en una semiología adecuada, reconocemos que todo lo que surge en la vida social es un signo y que esos signos constituyen *test* sociales espontáneos y ricos en significados.

Entendemos que el desenvolvimiento de los signos en la *información social* resulta fundamental para la comprensión de los cambios socioculturales de las poblaciones; para Habermas su importancia reside en la racionalidad comunicativa orientada al entendimiento y desarrollo del consenso. Por su parte, Luhmann entiende a la sociedad como un sistema de comunicación, en donde ésta es elemental para la reproducción de la misma, ya que conlleva a la posibilidad de crear vínculos de manera

⁴ Véase a Ernest Cassirer en *Antropología filosófica*.

selectiva con otra comunicación que es congruente dentro de un horizonte finito de probabilidades de enlazamiento.

Para conocer los mecanismos propios que utilizan los *actores* dentro de un contexto socio-cultural determinado como factores de cambio y/o continuo en sus estructuras de información, la *Etnometodología* proporciona un método que permite describir, comprender e interpretar a los *actores* desde sus contextos sociales determinados a partir de sus expresiones socioculturales.

Garfinkel basa su teoría de la *información* en una teoría de la comunicación y de los objetos; ambos los trata como la constitución de propiedades ordenadas en distintas situaciones en que son percibidas, lo que permite clarificar el rol de la *Etnometodología* y análisis de la conversación en los detalles de los estudios contemporáneos en el trabajo de campo. Argumenta que la *información* se configura a través de los aspectos sociales en las situaciones del orden social en que se presentan.

De este modo, el fenómeno de la *información* que se da a través de la vida cotidiana de los *actores* lleva consigo una serie de elementos que participan en la trasmisión de las expresiones culturales en un determinado entorno sociocultural; en este sentido, se desarrolla un análisis de estos procesos que realizan los *actores* en su actuar diario, que tiene su impacto en la comprensión de los capitales culturales, sociales y económicos, en términos de Bourdieu, que se viven en Tlacotalpan, Veracruz.

A partir de lo anterior, estamos proponiendo que sólo con base en la comprensión de los procesos desarrollados por las *interfases sociales* nos encontramos en la posibilidad de entender los contextos en los que los *actores* se desarrollan y transmiten información de una red social a otra o campos para Bourdieu. Hablamos entonces que es el proceso en el cual interaccionan las redes/campos a partir de sus situaciones sociales en que se presentan, resaltando la importancia del *actor* en el proceso de la *información*; y por lo tanto, dentro de la sociedad.

Con esta teoría de las *interfases sociales* se pretende contar con elementos que permitan un acercamiento más profundo en la sociedad; de manera tal, que oriente el

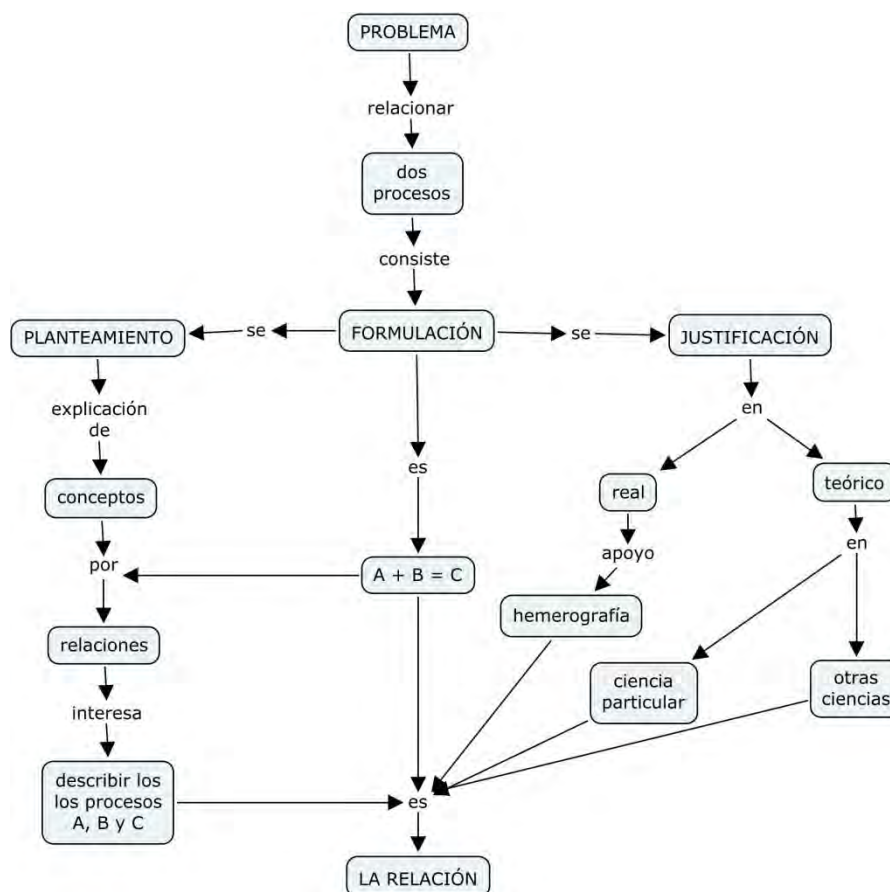
estudio de hechos sociales como la marginación, políticas públicas, delincuencia, corrupción, derechos humanos, empleo, grupos étnicos, el mercado, instituciones sociales como la familia hasta organizaciones públicas y privadas, entre otros, para dar respuesta desde y para los *actores*.

Entonces se rescata la importancia del *actor* dentro de la sociedad, lo que aporta en el desarrollo de una investigación social, es mirar a éste como factor de continuidad o cambio en los fenómenos que se presentan en sociedad; en otras palabras, planteamos que en la sociedad el *actor* recobra un papel fundamental para la prolongación o modificación de la misma, lo que el *actor* hace dentro y para la sociedad en su vida cotidiana.

En términos generales, podemos observar a una sociología que busca la comprensión de los hechos sociales, y que en el caso de este estudio, brinda los componentes de los *actores* en el campo de la cultura; es decir, el desarrollo del análisis sociológico nos brinda los procesos en los cuales el *actor* se expresa en sociedad, en el aquí y ahora, frente a lo otro como conjunto de relaciones sociales, históricas, biológicas, ambientales y emocionales. De esto nutrimos nuestra investigación para comprender el orden social establecido por el mismo *actor*; y, esbozamos que el alcance de los fenómenos culturales se da a partir de las manifestaciones sociales.

METODOLOGÍA

El desarrollo metodológico está planteado con base en la propuesta realizada por el Dr. Arellano⁵; la cual consiste en un proceso de observación del fenómeno de interés a partir de la descripción de las relaciones entre dos procesos, para llegar a la síntesis entre éstos; como lo vemos en el siguiente esquema:



Mapa elaborado a partir de las clases impartidas por el Dr. José Arellano.

Bajo este esbozo, partimos de la observación del fenómeno de interés, para realizar la formulación del problema al distinguir los procesos A y B de los cuales nos darán una relación sintética teniendo como resultado C; en este caso nos acercamos a: las expresiones socio-culturales de los *actores*, que corresponden al proceso A; la vida cotidiana de los *actores*, representa a B; y, como C encontramos la transmisión de la

⁵ Véase a José Arellano en Esquemas Metodológicos para la investigación social.

información social, contando así con la formulación de nuestro fenómeno social de interés.

Posteriormente realizamos el planteamiento, que consiste en la explicación de cada uno de los procesos en relación y la relación misma. El proceso A que corresponde a las expresiones socio-culturales, se describe la importancia a través de la distinción conceptual de la cultura, la trasmisión de sus manifestaciones y los agregados capitales que le permiten al *actor* comprender su entorno y comunicar información, y las herramientas para la descripción de las expresiones.

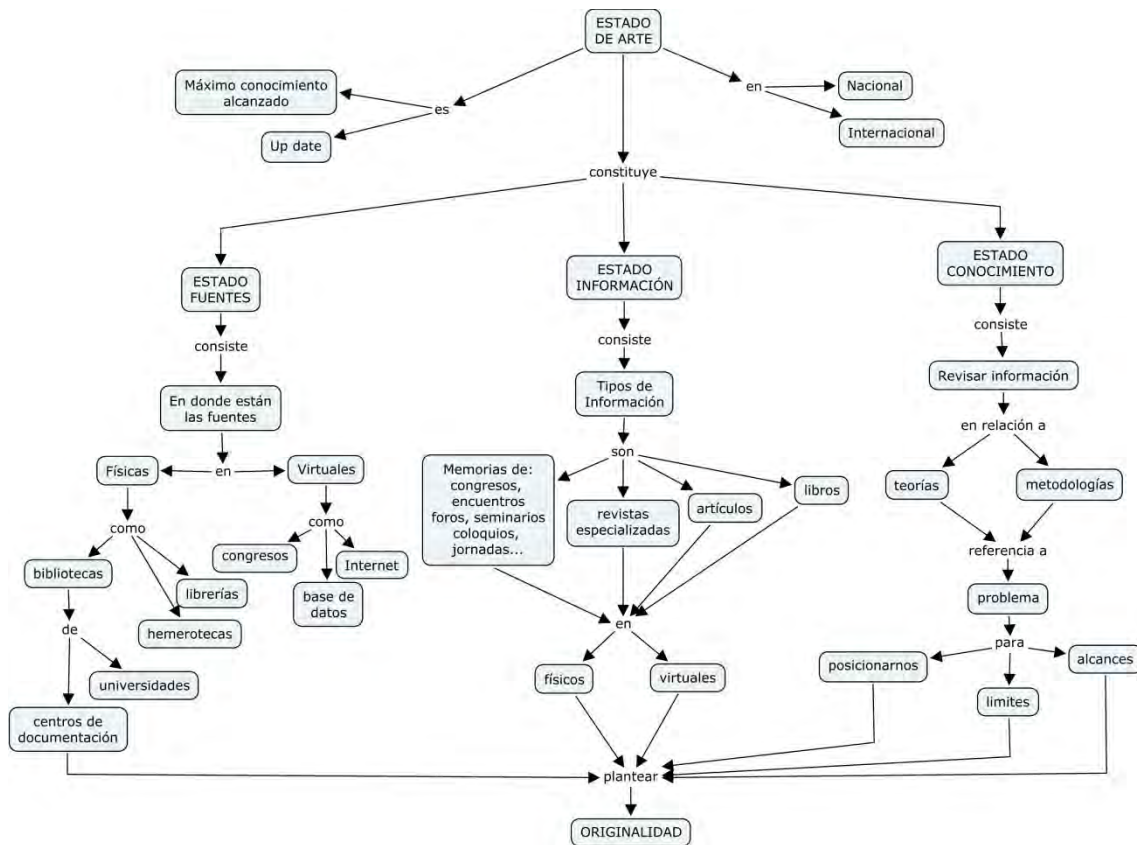
La relación B hace referencia al papel que juega la comunicación para el entendimiento de la trasmisión de la información en contextos sociales determinados. Así contamos con un *actor* que trasmite, informa y expresa cultura, pero ésta no tendría sentido sino se entiende el proceso social en el que se ha desarrollado; Garfinkel, a partir de la teoría de la *información social*, nos brinda elementos para profundizar en el análisis de cómo se lleva a cabo la trasmisión de expresiones culturales en un contexto determinado para la comprensión de la comunicación social, en términos del autor, *Información*.

La relación C representa la estructura y dinámica dentro del proceso del orden social, que se conoce a partir del comportamiento de los *actores* que manifiestan en sus expresiones socioculturales. La información social entonces se presenta desde la trasmisión de los conocimientos socioculturales dentro de la vida cotidiana de los *actores* hasta sus dinámicas prácticas. En otras palabras, tenemos que los *actores* en sociedad, a partir del proceso sintético entre *individuo* y *persona* en su continuo diario y frente al otro social, han generado dinámicas históricas y culturales transmitidas por generaciones que le han permitido adaptarse más allá de sus mecanismos biológicos.

A partir de las relaciones que se llevan a cabo en los procesos A, B y C, y del análisis y experiencia de campo, se desarrolla una teoría social a partir del planteamiento de Garfinkel en relación a la *información*, ésta comprende una construcción de análisis para conocer el proceso durante la trasmisión entre redes sociales por medio de lo que llamaremos *interfases sociales*.

La justificación del tema de investigación está a partir del aporte social de los datos en dos sentidos: retomar teorías aplicadas al contexto social-cultural mexicano. De este podemos mencionar que Garfinkel tanto en su teoría *Etnometodológica* como de la *información* nos dota de elementos de análisis y guía para comprender al *actor* en sociedad, una sociedad mexicana y que brinda instrumentos para acercarnos a la realidad social de mi objeto de estudio; y, por otro lado tenemos la presentación de una teoría de *interfases sociales* que se convierte en la aportación de este estudio, con miras en presentarse como una teoría social.

Después de esta construcción se realizó la consulta bibliográfica de la siguiente manera:



Mapa elaborado a partir de las clases impartidas por el Dr. José Arellano.

El estado de Arte refiere a la ubicación del fenómeno en el contexto actual, son los límites y alcances de la investigación; en otras palabras, es la ubicación del fenómeno en el mundo, en términos de quienes lo hacen, en qué aspectos lo hacen, cómo lo están haciendo y cómo lo están interpretando.

Arellano menciona que el Estado de Arte se conforma a partir de conceptos de la investigación. La importancia de los conceptos es ver el proceso de contextualización, la relación de los fenómenos con sus implicaciones en un contexto global. Cuando estamos planteando una relación, lo explicamos y justificamos a partir de la elaboración del estado de arte.

Como podemos observar en el esquema anterior el estado de arte se encuentra conformado por el estado de las fuentes, estado de la información y el estado del conocimiento.

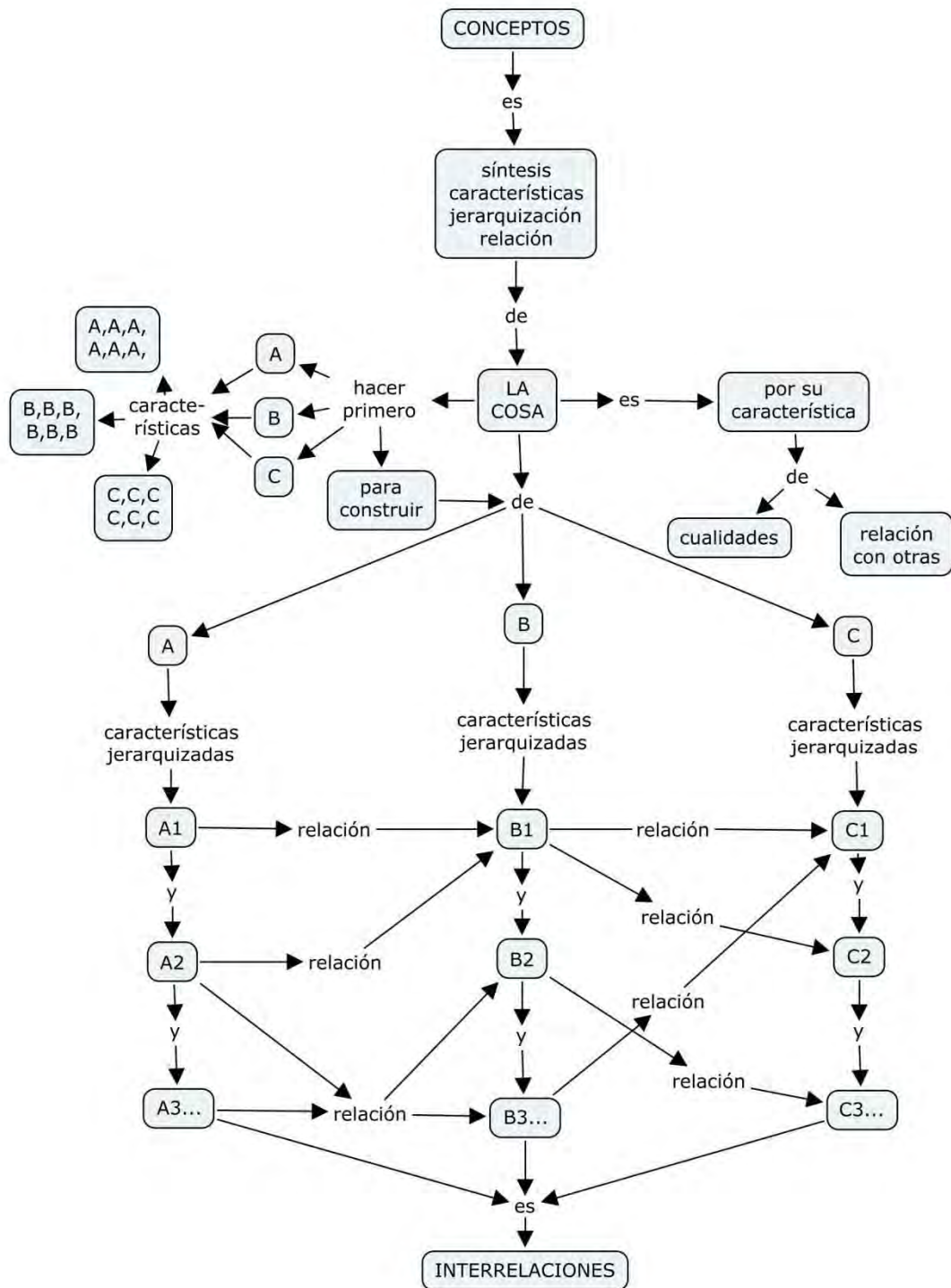
El estado de las fuentes es un conocimiento básico de saber en dónde se encuentra la información ya sea dirección virtual, las universidades, bibliotecas, entre otros. Siempre se tiene que considerar el tiempo ya que la información se va actualizando constantemente; razón por la cual el indicar fechas de consulta resulta de gran importancia para la identificación específica de la fuente. Lo que estamos haciendo en este proceso es la búsqueda y recopilación de las fuentes de información.

El estado de la información es la indagación de las fuentes recabadas para posicionarlas en el problema de investigación en el contexto más actual de la información científica. Hasta este punto es una revisión y conocimiento de la información para contextualizar nuestra investigación; es decir, es la lectura, análisis, interpretación y clasificación de la información para categorizarla y sistematizarla.

El estado del conocimiento es el proceso que comprende la adquisición de la información para llevarla al proyecto de investigación a partir de las relaciones que se involucran en el planteamiento, para trasladar al contexto de los conceptos teóricos y metodologías, en donde describimos y conocemos la naturaleza de la investigación. Y finalmente se mueve hacia la originalidad; es decir, de que manera contribuye nuestra investigación al desarrollo del conocimiento científico.

Posteriormente a la construcción del estado de arte, se desarrolló el camino de conceptos. Que en una primera instancia se enumeraron todos los conceptos contenidos en la formulación del problema; una vez que se realizó este procedimiento se

distinguieron las relaciones. Con base en esto se definieron los conceptos para después organizar y categorizar las cualidades de manera jerárquica. Para finalmente establecer las relaciones a partir de las especificidades de cada concepto; esquemáticamente lo podemos observar de la siguiente manera:



Mapa elaborado a partir de las clases impartidas por el Dr. José Arellano.

Al observar estas relaciones y jerarquizarlas, se establecieron los marcos de valor y se construyeron las características metodológicas para ir a campo; en este sentido, los instrumentos cualitativos empleados en el proceso de investigación y el trabajo de campo brindaron elementos fundamentales en distintas dimensiones: la experiencia etnográfica, la cuál como mismo Geertz nos habla, permitió ir no solo a lo que parece que se presenta a simple vista en los ojos del observador, una observación primaria, sino que al entrar en el contexto del pueblo brindó conocimiento de las construcciones sociales generadas por los *actores* en un contexto preciso, en tiempo y espacio, que expresan sus formas culturales dentro de su vida cotidiana; y, en una observación de segundo orden permitió profundizar.

Otra dimensión que fungió importante fue la realización de una segunda observación etnográfica semi-participativa, la cual coadyuvó a la comprensión de los fenómenos sociales que se presentan en la región, que en un sentido amplio permitió la comprensión de las construcciones lógicas en términos de Garfinkel o método propio del *actor* en su realidad, no sólo de acción sino emocional que es importante hacia la actitud que se tiene del fenómeno; el *Son* como un medio instrumental y funcional que presentan los *actores* de una región será, en términos de Melville, el modo de vida de un pueblo.

Finalmente la construcción capitular de este trabajo la desarrollamos a partir de la formulación del problema; es decir, de los procesos A, B y C establecidos; entonces, se utilizan los conceptos principales de cada uno de los procesos para posteriormente jerarquizarlos; dicho de otra manera, se configuran entre lo que es un concepto en su abstracción, pasando por procesos de concreción hasta llegar a lo real.

Así, en nuestro capítulo I desarrollamos nuestro proceso A, en donde partimos de las primeras concepciones sobre el significado de cultura para llegar a describir las nociones sobre expresiones socio-culturales; de esta manera, ubicamos la importancia de la etnografía como técnica para el estudio del *actor* en un contexto social determinado. Una vez establecidos estos elementos nos adentramos al estudio del capital cultural que adquiere el *actor* a través del tiempo, por medio de los estados

incorporado, objetivado e institucional; para finalmente llegar a la Etnometodología que nos brinda las características para el estudio del *actor* a partir de sus propios métodos.

En nuestro capítulo II nos adentramos al estudio de la transmisión de la *información social* a partir de la propuesta de Garfinkel; partimos de las concepciones de comunicación y su importancia para comprender a la sociedad, y posteriormente describimos las características que brinda Garfinkel en torno a la *información social*. Destacando que la información se entiende sólo a partir de los procesos sociales en que se presentan.

En el capítulo III nos acercamos al estudio de la vida cotidiana de los *actores* desarrollando las concepciones e importancia de las nociones de este concepto para los estudios sociológicos. Posteriormente nos adentramos a los fundamentos teóricos y trascendencia de la historia de vida de un *actor* dentro de los estudios sociales; y con base en ellos se elabora el marco metodológico para el estudio de caso. Finalmente se presenta el análisis de la historia de vida del *actor*, y a partir de éste se llega a lo que llamaremos *interfases sociales*.

Con base en estas reflexiones, a continuación exponemos los objetivos e hipótesis que orientarán el desarrollo de la presente investigación.

OBJETIVOS

Objetivo general

Identificar los mecanismos sociales de *información* de las expresiones socio-culturales llevadas a cabo por los *actores* en un contexto determinado, para conocer los métodos propios que les permiten reproducirse dentro de su vida cotidiana como *actor social*.

Objetivos particulares

- Conocer al *actor* de estudio, en términos de:
 - Historia de vida en relación al *Son*.
 - Contexto cultural y social.
 - Contexto político y económico.
- Identificar el contexto de Tlacotalpan, reconociendo:
 - Condiciones históricas, políticas, económicas y geográficas de la región, para disponer de elementos contextuales.
 - Conocer las condiciones del *Son* en términos de conceptos históricos, culturales y sociales, de manera tal que proporcione un acercamiento asertivo en la investigación de campo.
- Identificar los métodos propios de los *actores* en su vida cotidiana y su relación con la producción de la *información social*, para la comprensión del fenómeno de transmisión de expresiones socioculturales entre los *actores*.

HIPÓTESIS

1. Si las expresiones socioculturales se transmiten a partir de mecanismos que crea el *actor* en su vida cotidiana, entonces:
 - ✓ Sería en la vida diaria de los *actores* de Tlacotalpan en donde conseguimos hallar las condiciones que permiten que un *actor* comunique el *Son* como expresión sociocultural.
 - ✓ Sería en este mismo actuar diario en donde pueden aprender el *Son* en sus diferentes manifestaciones.
 - ✓ Las normas sociales son sólo un factor dentro de las actividades cotidianas de los tlacotalpeños.

2. Si por medio de las representaciones simbólicas los *actores* dan sentido a su entorno y comparten e informan a partir del empleo de sus lenguajes explícito y tácito, encontraríamos que:
 - ✓ El lenguaje tácito de los *actores* en Tlacotalpan permite conocer la información del *Son*.
 - ✓ El lenguaje tácito sirve al tlacotalpeño para complementar su comunicación con los demás, y por lo tanto, al encontrarse en el mismo contexto da sentido a cada mensaje que genera en la enseñanza y aprendizaje del *Son*.
 - ✓ La *información* sólo puede ser entendida al comprender los eventos que rodean al *actor* a través de sus mecanismos de síntesis entre su realidad social y su formación individual.
 - ✓ Es por medio de las *interfases* que podemos reconocer la importancia del *actor* dentro de la sociedad, para la transmisión y comprensión de la *información* social.

3. Si los *actores* reconfiguran su contexto, entonces el cambio se permite en la manifestación de las expresiones socioculturales, y podremos encontrar que cualquier tlacotalpeño puede comunicar expresiones culturales.

Capítulo I

Las expresiones socioculturales

En este capítulo partimos de las primeras concepciones sobre el concepto de cultura para llegar a describir las nociones sobre expresiones socio-culturales; de esta manera, ubicamos la importancia de la etnografía como técnica para el estudio del *actor* en un contexto social determinado. Una vez establecidos estos elementos nos adentramos al estudio del capital cultural que adquiere el *actor* a través del tiempo, por medio de los estados incorporado, objetivado e institucional; para finalmente llegar a la Etnometodología que nos brinda las características para el estudio del *actor* a partir de sus propios métodos.

1. Nociones de cultura

Hablar del concepto de cultura implica una serie de interpretaciones, construcciones y determinaciones de distintos ámbitos; sin embargo, no podemos negar que el *actor* se encuentra vinculado a diferentes espacios que lo van configurando, que van desde ambientales, sociales, políticos, e históricos, entre otros. Cuando hablamos de cultura nos referimos a un proceso aprendido, sin dejar de lado el papel que juega la parte ambiental de cada región y la construcción biológica del *actor* que configura la vida de un pueblo.

Para marcar una distinción con el concepto de sociedad, Melville diferencia que “una cultura es el modo de vida de un pueblo; en tanto que una sociedad es el agregado organizado de *actores* que siguen una misma manera de vida”.⁶ Esto nos ayuda para comprender los factores que intervienen dentro de una región y que permite que los *actores* la reproduzcan o cambien a partir de sus formas de vida y los órdenes consensados dentro de una determinada sociedad.

⁶ Melville J Herskovits, *El hombre y sus obras*, p. 42.

Radcliffe-Brown⁷ menciona que la cultura es comprendida como el conjunto de las interrelaciones por las cuales se comunican los estilos de vida, centrándose en que los *actores* permanecen unidos por una compleja red de relaciones sociales. Esta red y este conjunto de todas las relaciones sociales las podemos observar en los continuos de conducta en determinados grupos de *actores*.

En Malinowski⁸ el concepto de cultura es concebido como un medio instrumental o funcional. Entonces, todo fenómeno cultural debe explicarse a través de sus relaciones con la cultura en su conjunto; y en este conjunto organizado, como hecho esencial, debe buscarse su función. Esto lo consideramos muy importante para observar las manifestaciones de los *actores* como canales que le permiten la practicidad en su vida diaria.

Desde la perspectiva de la Antropología Interpretativa, “la cultura consiste en estructuras de significado socialmente establecidas en virtud de las cuales los *actores* hacen cosas tales como señales de conspiración y se adhieren a éstas, o perciben insultos y contestan a ellos...es la genética, la forma progresiva del verbo, etc.”⁹ En un concepto semiótico está comprendida como “sistemas en interacción de signos interpretables... llamados por Geertz símbolos”.¹⁰ Él mismo entiende la cultura como un contexto en el que pueden describirse fenómenos como acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones, información o procesos sociales de manera inteligible. De esta manera nos permite observar los hechos sociales que se realizan dentro de una determinada región y las relaciones de interacción que utilizan los *actores* que nos permiten interpretar sus continuos de vida a partir de los significados que éstos dan a lo otro dentro su actuar diario.

Con base en lo anterior Geertz propone que: “todo el *quid* de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos (científicos sociales) a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros *actores*, de suerte que podamos, en el sentido

⁷ Véase a Radcliffe-Brown en *Método en antropología social*.

⁸ Véase a Bronislaw Malinowski en *Una teoría científica de la cultura*.

⁹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

amplio del término, conversar con ellos”;¹¹ razón por la cual, el científico social está llamado a realizar un trabajo interpretativo que:

Consiste en descubrir las estructuras conceptuales que informan los sucesos de nuestros “actores”, lo dicho del discurso social, y en construir un sistema de análisis en cuyos términos aquello que es genérico de esas estructuras, aquello que pertenece a ellas porque son lo que son, se destaque y permanezca frente a los otros factores determinantes de la conducta humana.¹²

Es importante considerar que los escenarios van cambiando (tiempos y lugares) y por ello los *actores* cambian sus atuendos y su formas de presentarse; “pero sus movimientos internos surgen de los mismos deseos y pasiones... y producen sus efectos en las vicisitudes de los reinos y los pueblos”.¹³

En suma y considerando el papel que juegan los *actores* es importante entender que:

La cultura se comprende mejor como una serie de mecanismos de control –planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones- que gobiernan la conducta, y... el “actor” es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos, que están fuera de su piel, de esos programas culturales para ordenar su conducta.¹⁴

Cabe aclarar que los mecanismos de control nos hablan de un pensamiento por parte del *actor* que es fundamentalmente social y público. Es por ello que podemos decir que somos “animales incompletos o inconclusos que nos complementamos o terminamos por obra de la cultura, y no por obra de ésta en general sino por particulares de ella”.¹⁵ Esto nos permite identificar los pedazos de información que utiliza el *actor* en su vivir diario para reproducir su entorno y cambiarlo; es decir, por medio de estos

¹¹ *Op. cit.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ A.O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, p. 173.

¹⁴ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

trozos de cultura que toma podemos conocer qué medios utiliza para existir en su actuar diario.

Se habla entonces que el *actor* es un ser de cultura porque ella le brinda el modo de adaptarse al entorno que no le proporciona la naturaleza. Efectivamente, la cultura es un conjunto de respuestas ya aprobadas y contrastada a incitaciones del contexto. La cultura más adaptada a un entorno sobrevive y las demás mueren. La adaptabilidad produce un crecimiento de la población hasta que ésta se estabiliza y ocupa todo su nicho ecológico. Una sociedad que conoce bien su medio está adaptada y eso le permite crecer.

Para Merton¹⁶ la cultura es el conjunto organizado de valores normativos que gobiernan la conducta que es común a los *actores* de una determinada sociedad, dentro de una estructura social, ésta a su vez se entiende como el cuerpo organizado de relaciones sociales que conservan entre sí diversamente los *actores*; por su parte, la anomia se presenta como la ruptura de la estructura cultural, que tiene lugar específicamente cuando hay una separación extrema entre las normas y los objetivos culturales, y las capacidades socialmente estructuradas de los *actores* del grupo para obrar acorde con aquéllos.

Merton menciona que la tradición se convierte en una característica del tiempo que es reversible y enlaza la duración de la vida cotidiana con la continuación de las instituciones, nos dice que las organizaciones y movimientos sociales son colectividades en donde la regulación reflexiva de las condiciones de reproducción del sistema parece engrandecida en la continuidad de prácticas diarias. Lo que nos proporciona una noción de los mecanismos que cuentan los *actores* dentro del tiempo y de su estructura social, por lo cual podemos conocer las relaciones que juegan éstos en su vida con lo otro.

¹⁶ Robert Merton, *Teoría y Estructura Sociales*, p. 209 - 239.

1.1. Expresiones socioculturales

Como expresión sociocultural entenderemos a cada uno de los procesos que muestran los *actores* en su vida diaria para reproducirse a sí mismos¹⁷ frente a su contexto histórico, cultural y social, ya sea de forma explícita o implícita; es decir, estamos viendo a un *actor* que comunica en cada ejercicio de su vida información histórica-cultural con y desde su contexto social reducido y ampliado.¹⁸

Eugenio Coseriu utilizando a F. de Saussure nos menciona que, “la semiología es la ciencia de los signos o de todos los lenguajes simbólicos de la cual la lingüística es sólo una parte”.¹⁹ Este concepto es cardinal para entender que en el lenguaje articulado se diferencian dos realidades básicas que son el acto lingüístico y la lengua.

En este sentido, la realidad concreta del lenguaje está en el acto lingüístico, que es el acto de emplear para la comunicación uno o más signos del lenguaje articulado. Complementando esta idea, la comunicación se expresará de igual forma en el lenguaje implícito; es decir, en actitudes y expresiones tanto en tonos como en movimientos del cuerpo y expresiones *indexicales*²⁰, como menciona Garfinkel²¹.

Entendemos que la lingüística trata los signos que tienen un valor simbólico, que pueden ser explícitos y/o implícitos. Así, el signo lingüístico es síntoma, como expresión del hablante, es señal en relación con el oyente y es símbolo con su significado real. Esto fundamenta que los signos se presentan como el medio por el cual el *actor* se expresa, se comunica y crea conceptos de su realidad.

¹⁷ Sí mismo en forma comparativa, frente al otro en forma reflexiva, véase a Paul Ricceaur en *Sí mismo como otro*, Ed. Siglo XXI, 1996.

¹⁸ El contexto social reducido lo comprenderemos a partir de la familia como primera institución de socialización, y ampliado como todo aquella institución secundaria de socialización.

¹⁹ Eugenio Coseriu, *Introducción a la lingüística*, p. 10.

²⁰ Término utilizado por Garfinkel el cual se verá en los apartados siguientes.

²¹ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

La lengua, entendida como “el conjunto de los actos lingüísticos prácticamente idénticos de una comunidad de *actores*, un sistema de isoglosas²² convencionales establecido, que abarca lo común de las expresiones de una comunidad, o también de un solo *actor* en distintas épocas”,²³ nos permite comprender el sentido contextual que utilizan los *actores* para informar de sí mismo con el otro.

Tenemos entonces que el lenguaje es un sistema de signos que nombran simbólicamente lo que se representa en la mente (significados), siendo los signos instrumentos para la manifestación exterior de la expresión física. En lo que respecta a la parte acústica, el lenguaje se presenta bajo forma de pedazos continuos de sonidos y silencios entrelazados entre sí. Y como se mencionó anteriormente, la lingüística estudia todos los puntos de vista posibles del lenguaje, permite así comprender la manera en que el *actor* se expresa ante la necesidad de comunicar y conceptualiza sus estructuras del mundo donde realiza su vida cotidiana. Así, podemos entender los mecanismos que se utilizan en contextos socialmente determinados a partir de las expresiones diarias de representación del mundo que rodea al *actor* y el significado que le dan a los signos que se muestran en su vida.

1.2. La etnografía en el estudio de las expresiones socio-culturales

Para comprender los mecanismos de la cultura en una determinada sociedad, Geertz²⁴ plantea que la antropología además de ser descriptiva debe ir más allá por medio de la práctica etnográfica, es decir, encontrar significaciones de las acciones. Menciona que la actitud del científico social frente a la realidad obliga a estar encaminada a la recolección de datos; lo cual, nos sirve como referente para cazar la realidad social.

Por lo tanto, la propuesta se basa en el desarrollo de una descripción densa: esfuerzo intelectual por “pensar pensamientos” del otro, y de encontrar las estructuras

²² Línea imaginaria que en un mapa representa los límites de un mismo fenómeno lingüístico con los puntos intermedios entre ambos, en Diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española*.

²³ Eugenio Coseriu, *Introducción a la lingüística*, p. 23.

²⁴ Véase a Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas*.

significativas de la acción. Aunado al desarrollo de una etnografía, que consista en la construcción de interpretaciones de las estructuras conceptuales, que están entrelazadas entre sí, y se presentan de una forma implícita en donde el investigador está llamado a captarlas y explicarlas después; es decir, la etnografía permite describir los acontecimientos sociales en cada uno de sus procesos. Esto desde un punto de vista antropológico nos permite entender las acciones, ser observador y participante de los fenómenos a comprender. Dando hincapié a dinámicas interpretativas desde un brebaje propio del etnógrafo, basado en estudios ya realizados desde un nuevo punto de vista.

En el mismo contexto, Geertz²⁵ plantea que la cultura debe ser percibida de manera pública, ya que se muestra en toda acción simbólica, contando así con un sentido y valor; de este modo lo que se pretende es comprender la significación, la entiende como sistemas en interacción de signos interpretables, siendo la cultura un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, entonces se habla de una escritura que debe fijar “lo dicho”; es decir, el significado, contenido o la intención del hablar. Lo cual podemos entender en el momento en que se observa la realidad con base en un proceso de interpretación de todo el proceso que lleva el *actor* en un tiempo y espacio determinado.

Notamos que las características de la descripción etnográfica son: interpretativa, siendo la configuración del discurso social y rescatando “lo dicho”. Esto se complementa con el uso de términos teóricos para explicar la acción significativa; tomándolas solamente como apoyo, sin ajustarse a ellas ni depender de ellas. Basarse en la interpretación de lo dicho por el otro para crear enunciados formales que sean de utilidad para la explicación de las culturas. Y:

Considerar las dimensiones simbólicas de la acción social –arte, religión, ideología, ciencia, ley, moral, sentido común- no es apartarse de los problemas existentes de la vida e ir a parar a algún ámbito empírico de formas desprovistas de emoción; por el contrario, es sumergirse en medio de tales problemas. La vocación esencial de la antropología interpretativa no es dar respuesta a preguntas más profundas, sino darnos acceso a

²⁵ Véase a Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas*.

*respuestas dadas por otros... y así permitimos incluirlas en el registro consultable de lo que ha dicho el “actor”.*²⁶

Esto es de suma importancia para comprender que en los mecanismos de interpretación que se realiza como investigador social deben de partir de lo que el mismo *actor* nos da sobre su mundo de vida, sobre su realidad; así, sólo resta tomar esta realidad y llevarla a los datos para observarlas y contabilizarlas.

1.3 El Capital Cultural

Bourdieu establece como hipótesis la concepción de Capital Cultural para dar cuenta sobre las diferencias en las evaluaciones escolares que presentan los niños de disímiles estratos sociales respecto al éxito escolar. Para dar razón de este concepto, nos menciona que los *actores* se encuentran dentro de un espacio social que es estructurado y estructurante llamados campos. Un campo lo define como:

*...entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencias hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego...*²⁷

De este modo vamos encontrar que un campo está configurado por capitales comunes. Los capitales serán comprendidos como un valor que se genera dentro del campo. “El capital es la riqueza del campo y su apropiación y control el objeto de

²⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, p. 40.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, pág. 136.

lucha”.²⁸ Así el capital para el *actor* serán los recursos de los cuales se adhiere para desarrollarse dentro de su espacio social.

Podemos encontrar, entre otros, tres principales tipos de capital: económico, social y cultural. El capital económico comprende la adquisición de dinero, propiedades, bienes inmuebles, inversiones, ahorros, entre otros; que le permiten al *actor* desenvolverse dentro de un marco de sobrevivencia de adquisición económica. El capital social se entiende en términos de las correspondencias establecidas, los parentescos, membresías que socialmente hablando le permiten identificarse con un distinto *actor* dentro de un campo específico. Y por último tenemos al capital cultural que serán los conocimientos que a través de un proceso históricos han sido validados dentro de un campo.

El capital cultural se encuentra conformado por tres estados:

- a) El estado incorporado, éste implica una relación al cuerpo y a la agregación de información en un determinado tiempo; que a su vez es invertido por parte del *actor* ya sea de manera consciente o inconsciente, que le permite construir un hábito. Este estado no puede ser transmitido instantáneamente ya que requiere de todo un proceso de asimilación que el *actor* tuvo que incorporar a partir del tiempo; además, que está limitado a las capacidades del *actor* en términos biológicos como memoria, habilidades motoras entre otras.
- b) El estado Objetivado, a diferencia del anterior éste puede ser transmitido a través de sus manifestaciones materiales, las cuales pueden ser desde escritos, música, instrumentos y así sucesivamente. Una cuestión importante de este estado es que va de la mano con el estado incorporado, porque independientemente de que se cuente con el capital económico para contar con un instrumento, requiere del agregado histórico cultural para la adquisición del incorporado simbólico que posee dicho instrumento.
- c) El estado institucionalizado, éste se presenta a partir de la validez de un grupo establecido que le permite reconocerse frente a los otros; en otras palabras hablamos de un estado que subsiste a partir del reconocimiento y

²⁸ Fernando Vizcarra, *Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu*, pág. 62.

comparación de sus características frente a una institución que le da elementos de importancia a su configuración.

Con base en estas concepciones el capital cultural nos permite entender los agregados que van adquiriendo los *actores* en un determinado contexto social, y que nos permiten comprender las capacidades que van obteniendo a través del tiempo y espacio.

2. La Etnometodología

2.1. Antecedentes²⁹

Para entrar al estudio de la Etnometodología nos acercamos a las nociones contextuales que dotaron a Garfinkel de elementos para su construcción. Se menciona que la Etnometodología tiene su origen dentro del proceso de institucionalización de la sociología estadounidense, la cual parte de una ideología del individualismo centrada en la oportunidad de triunfo, iniciada por los cambios sociales que se presentan entre los años 1870 a 1880. Basada en la teoría Evolucionista de Spencer y con el impacto del Darwinismo, surge la sociología de Estados Unidos. Por un lado, las ideas evolucionistas con el avance de la ciencia y, por otro, con una ideología religiosa con base en el protestantismo, concluyendo en una controversia entre lo científico y el discurso religioso; dando por resultado, una filosofía pragmatista, el behaviorismo social, micro-interaccionismo e interaccionismo simbólico, siendo su mayor exponente Charles Peirce del cual destacan sus trabajos sobre pragmatismo.

Ya en el razonamiento lógico basado en las tesis pragmáticas, enfocadas a la construcción de la semiótica, diagnóstico/pronóstico, encontramos el acto de razonar a partir del principio metodológico de producir hábitos de acción por un lado y, por el otro, un motor de búsqueda enfocado al espíritu de la investigación en donde encontramos a la *duda*.

²⁹ Véase a Laura Páez Díaz de León, LA SOCIOLOGÍA ESTADOUNIDENSE: ENSAYOS Y TEXTOS, UNAM, Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales de Mejoramiento de la Enseñanza, MÉXICO, 2003. 496 p. pp. 437 – 467.

William James, otro gran exponente de la corriente pragmática, nos plantea la parte del empirismo inglés, el evolucionismo naturalista y el racionalismo trascendental de Kant para llegar al pragmatismo moral en donde la relación de experiencia y creencia se dan en la búsqueda del significado de la vida, la verdad y lo convincente a necesidades sociales, en donde las ideas metafísicas y religiosas son válidas.

En este proceso de institucionalización de la sociología estadounidense, surge la escuela de Chicago, en donde la ciudad es el objeto de estudio, como son los panoramas, *actores*, temas, problemáticas y obras. Enfocándose en la cuestión urbana, la Escuela se dedica a realizar estudios en estilo monográfico-descriptivo con sencillez, en donde los temas principales son crimen organizado, minorías étnicas, bandas, vagabundos y drogas. Bajo este contexto, el problema central no serán los *actores* sino las condiciones sociales; lo que nos lleva al funcionalismo – estructural, a partir de análisis empíricos de situaciones sociales.

Posteriormente con Wright Mills se plantea una teoría sociológica en un balance entre lo teórico (abstracción) y lo práctico (investigación social utilitaria). Partiendo de una sociedad estadounidense que se encuentra avasallada por el impacto de las migraciones, las clases medias y la estructuración de las élites de poder por una parte y un enfoque en la sociología y política, por otra. Donde se encuentra el poder como coacción, autoridad y manipulación, generado por la responsabilidad científica con una sociedad alineada e insensible. Bajo este contexto surge su mayor obra, *la Imaginación Sociológica*, en donde resalta la capacidad del pensamiento, y se convierte en centro de crítica sociológica a la sociología misma y a la hegemonía de Estados Unidos en sus procesos de producción científica, enfocando su reflexión en el análisis ético: el qué y para qué de la ciencia.

Con la sociología de Goffman, existe un examen sistemático y cualitativo dirigido a las pequeñas conductas; el objetivo, es describir las unidades de interacción y descubrir el orden normativo que predomina en y entre las mismas, en paralelismo a las relaciones sociales y la organización social fuera de la guía de investigación hacia el orden conductual de los *actores* dentro de su vida cotidiana. Ésta última la trabaja como la sociología de la situación, de conductas básicas, miradas, posturas y gestos; que

permiten la adaptación a los *actores* en situaciones extremas frente a la desventaja institucional, la fragilidad de la sociedad, el deterioro individual, la dureza de la interacción social para conformar las dinámicas de *estigma*.

Complementando los estudios norteamericanos se presenta la fenomenología, la cual es entendida como el aspecto objetivo vivido distinto del objeto. En donde nos enfocamos en dos grandes construcciones que son: lo percibido como tal (noema), y el aspecto subjetivo vivencial (noesis).

Para conocer la acción social tenemos por un lado a Parsons³⁰ que plantea que los fenómenos (acciones sociales) se conocen a partir de la estructura de la acción social; es decir, los fenómenos confirman la estructura, por ello se habla de una reflexión que va de arriba hacia abajo. Por otro lado Garfinkel³¹ dice que se conoce la estructura (acción social) a partir de los fenómenos (acciones mismas), los fenómenos descubren la estructura, por ello plantea una reflexión de abajo hacia arriba, en donde los fenómenos no son principios, y sus realizaciones no se dan por supuestos sino que el etnos (pueblo) es lo que cuenta.

En el interaccionismo simbólico encontramos el proceso hermenéutico (interpretación), que gira en la comprensión de la acción de los símbolos con significado al lenguaje hablado o escrito y al comportamiento en la interacción social.³² Se incorpora el análisis de la acción humana como interpretativo en busca de significados – no leyes. En términos de Geertz,³³ es un *actor* suspendido en redes de significación que él mismo ha construido, y que es constituido bajo un proceso dialéctico entre lo exterior e interior; es decir, asimilación, externo en sí mismo; y, acomodación, uno mismo a lo externo; que al final se convierte en una construcción hermenéutico – dialéctico. Esto permite diferentes construcciones para lograr una mejor síntesis.

³⁰ Véase a Talcott Parsons en *La Estructura de la Acción Social*.

³¹ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

³² De Heidegger, mente humana (hermenéutica).

³³ Véase a Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas*.

Entonces, se genera un desarrollo interpretativo psico – sociológico, cuyo objetivo principal es entender los procesos de creación y significación de significados del mundo de vida, que se basa en la comprensión de lugares, *actores*, situaciones y tiempos particulares. Hablamos así de un estudio – método desde la posición del *actor* (el que hace la acción), rol y mundo; en otras palabras, cómo averigua sus significaciones.

Blumer³⁴ complementa esto mencionándonos que el *actor* se conduce en relación con los objetos del mundo físico, otros seres y sobre significados que éstos tienen para ellos, y por medio de los cuales se da la interacción social (comunicación simbólica), razón por la cual establecen y modifican procesos interpretativos, un *actor* que selecciona significados, decide y genera acción. A esto se le incluye la observación participativa en los estudios de casos. En donde el Interaccionismo Interpretativo de Denzin³⁵, habla de una triangulación múltiple para los estudios culturales en donde se encuentran los métodos, datos, observadores y teorías.

Parsons³⁶ plantea que no hay orden en las actividades concretas porque no producen conocimiento. En cambio, la estructura nos permite conocer los fenómenos; esto es que, sólo pueden ser comprendidos a partir de su estructura que nos lleva a su vez a conocer la acción social. Garfinkel³⁷ por su parte, menciona que si la estructura de la acción social da cuenta de los fenómenos, entonces deben descubrirse éstos, evidenciarse; y que antes de la acción social existen actos progresivamente organizados, como ocultos; por lo tanto, en la estructura encontramos fenómenos impensados que pueden tematizarse y conocerse.

Así la Etnometodología surge como una corriente que trabaja en identificar los métodos prácticos de la población en su contexto social-cultural; es decir, lo que hace posible la interacción en los contextos sociales de los *actores* dentro de un enfoque de acción social y pragmatismo.

³⁴ Véase a Herbert Blumer en *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*.

³⁵ Véase a Denzin, N. en *Interpretive interactionism*.

³⁶ Véase a Talcott Parsons en *La Estructura de la Acción Social*.

³⁷ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

2.2.Desarrollo teórico de la Etnometodología

Hasta este punto hemos recorrido brevemente los procesos históricos que dotaron de elementos a Garfinkel para construir su teoría etnometodológica³⁸. Además de esto, para entender la parte fundamental de la construcción de la fenomenología del mundo social en Garfinkel; Schütz³⁹, esboza la teoría de la cognoscibilidad del yo del otro (y entonces el carácter pre-dado del yo del otro) lo que plantea es: qué quiere significar otro *actor*, describiendo lo que realmente quiere expresar y que se puede indagar lo que es.⁴⁰ Schütz habla de conjeturas que refieren a las objetivaciones de significado observable, posibles al observador, sobre la conducta de otros y que tienen sentido para el observador, sin tener porque existir una identidad referente a esa acepción y la coherencia que tenía en su mente quien produjo esas objetivaciones de razón. Utiliza el concepto de *indicación* para salvar las ambigüedades que el concepto de expresión puede guardar (ya que guarda, también, relación con la intención de un actuar de cierta manera).⁴¹

Entonces, el tema de cómo uno deduce las vivencias del otro dada su conducta exterior, nos lleva a tratar de precisar cómo se puede llegar a acceder al significado subjetivo interpretando objetivaciones de sentido, observables de la conducta del otro. De este modo, Schütz siguiendo a Weber rescata la comprensión observacional que corresponde al entendimiento de la vida cotidiana donde “vivenciamos directamente los actos del otro”, su objeto es la acción en curso. “Interpretamos los hechos externos que llamamos *acto del otro* como indicaciones de una corriente de conciencia ubicada fuera de la nuestra”.⁴²

Por su parte, la acción sólo tiene un significado subjetivo: el del propio *actor*. Lo que Schütz⁴³ destaca es que dos *actores*, en un determinado contexto social, existen en sus vivencias subjetivas y reflexionan sobre ellas intercambiando esquemas

³⁸ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

³⁹ Véase a Alfred Schütz en *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*.

⁴⁰ Alfred Schütz, *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

⁴³ Véase a Alfred Schütz en *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*.

interpretativos. Esto es que observan en un mundo compartido, donde todo fenómeno tiene significado para cualquiera que viva en él; podemos conferir con esto, que se habla de un *actor* que vive en un mundo dotado de sentido, que ya ha sido “pre-otorgado” de sentido, y en el cual vive y reflexiona sobre la relación de sus vivencias y las del otro, utilizando esquemas interpretativos que son compartidos al estar en el mismo contexto. En palabras de Schütz: “Todo acto mío mediante el cual otorgo al mundo de significado se remonta a algún acto de dotación de significado de parte de usted con respecto al mundo. El significado se constituye, por lo tanto, como un fenómeno intersubjetivo”.⁴⁴

Por otro lado, el significado objetivo hace notación a una unidad de significado considerada como objeto ideal. Esas “objetividades ideales son significativas e inteligibles por sí mismas, prescindiendo del hecho de que alguien las piense, de que alguien las utilice”.⁴⁵

Schütz indica que podemos acoger, como yo solitario, dos puntos de vista en relación con lo significativo: tomar el mundo que se nos presenta como algo completo, o tornar hacia operaciones conscientes que intencionalmente confirieron los significados originales. Por otra parte, en la vida cotidiana tomamos una actitud normal: sólo somos consciente del significado objetivo; no existe para nosotros, como yo solitario, el problema entre significado subjetivo y objetivo.

Empero, si centramos nuestra atención hacia el proceso constituyente de esas “indicaciones externas” interpretadas como significado objetivo que ocurre dentro de la conciencia de otro ser racional, nos llama la atención el significado subjetivo. En el nivel de sentido común no puede esperarse la “captación máxima posible de significado subjetivo en el mundo social”.⁴⁶ Schütz menciona puntualmente que: “la investigación del significado subjetivo de otro *actor* se abandonará, muy probablemente, si su acción se nos vuelve evidente como contenido objetivo, de una manera que nos exime de tomarnos molestias”.⁴⁷ Así, Schütz concluye que toda interpretación de significado del

⁴⁴ Alfred Schütz, *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, p. 62.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷ *Idem.*

mundo social está “pragmáticamente determinada”. Esto nos hace mirar que toda acción va determinada por su contexto que es vivenciado y evidenciado por el *actor*.

Además Schütz trabaja la vivencia en donde concluye que ésta presupone la actividad del yo. “Por lo tanto, su significado se establece en “actos” dentro de los cuales el yo asume una actitud o posición después de otra”⁴⁸; es decir, que la conciencia de la vivencia presupone una focalización y selección con respecto a las otras vivencias. Para concluir respecto al concepto de significado, Schütz refiere que “el significado es una cierta manera de dirigir la mirada hacia un aspecto de una vivencia que nos pertenece. Se ‘selecciona’ así ese aspecto, que se vuelve discreto mediante un acto reflexivo”.⁴⁹

Bajo esta comprensión de mundo de vida y significados, Garfinkel⁵⁰ mantuvo que si las acciones ordinarias tuvieran como premisas los rasgos característicos de la racionalidad científica, el resultado sería la inactividad y la desorganización. Por ello, Garfinkel trabaja en un nuevo terreno que corresponde al estudio de las propiedades del razonamiento práctico proporcionado por el sentido común en las situaciones de acción ordinarias. Esto conllevaba un rechazo al uso de la racionalidad científica como punto de referencia para el análisis del razonamiento ordinario. Y habla que no todos los eventos que los *actores* realizan pueden ser vistos irracionalmente. Más bien, nos dice, que las racionalidades científicas pueden ser empleadas como ideales inefectivos sólo en las acciones gobernadas por presuposiciones de la vida cotidiana.⁵¹

A partir del conocimiento de sentido común al interior de la interpretación del mundo de la vida diaria en la realidad social de Schütz, Garfinkel⁵² introduce la *indexicalidad*, utilización del lenguaje y del significado de una palabra o expresión en el marco de un contexto en particular, y la *reflexividad* planteando que una descripción es una referencia a algo y, al mismo tiempo, forma parte de su construcción.

⁴⁸ Alfred Schütz, *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, p. 71.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁰ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

⁵¹ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 283.

⁵² Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

El mecanismo de *reflexividad* se encuentra entrelazado con el de *indexicalidad*, distinguiendo que los procesos de la vida cotidiana son referentes a las dinámicas por las cuales los *actores* dan formas a como la realidad social es creada. Y lo ordinario del mundo que es socialmente producido al mismo tiempo que es censurado por la mente. En lo ordinario los *actores* se presentan en prácticas conocidas que hacen el mundo diario, para moverse en todo lo que acontece en él como si fueran sólo otras instancias de algo familiar de sentido común.⁵³

Con base en esto, Garfinkel genera una propuesta teórica-metodológica que permite conocer los mecanismos que utilizan los *actores* en sus procesos de: creencias, teorías, modelos, métodos que emplean para construir y dar sentido a su mundo social, encontrando la explicación en las acciones y en los mismos *actores* que producen y en el curso de la propia acción.

Así, la Etnometodología ubica al *actor* en una postura activa, capaz de crear cambios. Es por ello que, la identidad se trabaja bajo un proceso de construcción a partir de una práctica con conciencia; esto es, el carácter simbólico de la conducta del *actor* nos avisa de la naturaleza cambiante y consciente del comportamiento del mismo. Por lo tanto, la identidad se observa como un mecanismo reflexivo en el sentido de que la existencia de los *actores* se encuentra abierta e incompleta, pues éstos se presentan en un proceso de reflexión y reconstrucción.

Entonces la Etnometodología se basa en el estudio de las actividades prácticas de los *actores*,⁵⁴ en donde el enfoque central se da en la forma en que éstos producen y organizan sus actividades diarias haciéndolas *contables*, esto es “observable y reportable..., disponible a los *actores* como experiencias situadas visibles y relatables”.⁵⁵ Esto es, al momento de identificar los procesos prácticos de los *actores*

⁵³ Randall Collins, “Etnometodología”, *Sociología Teórica*, p. 5.

⁵⁴ Como se mencionó anteriormente el término de *actor* hace referencia a la síntesis de *persona* e *individuo*; sin embargo, en este contexto Garfinkel le llama *miembro*, en su publicación de *Toward a Sociological Theory of Information*, publicación del 2008, enmarca ya este concepto, por lo tanto y aunque Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology* lo maneja como miembro, seguiré utilizando el de *actor* para los fines de este estudio.

⁵⁵ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 1.

contamos con elementos para registrar y comprender las razones por las cuales realizan determinadas informaciones⁵⁶, decisiones y acciones. Parte fundamental que encontramos en los *actores* es la posibilidad de describir sus hechos a partir de las expresiones de invariabilidad dentro de los usos prácticos de los “etcéteras”, “a menos que”, entre otros, para demostrar la racionalidad de sus acciones en el carácter definitivo y sensible que importa, en sentido que presenta importancia, en la construcción de paso a paso en las acciones actuales y referenciales de sus tareas y, la descripción de propiedades a partir del lugar que ocupan.

La Etnometodología nos brinda una forma de analizar las actividades de los *actores* a partir de sus propios métodos, haciéndolos observables, descriptibles⁵⁷ y reportables. Estos mecanismos organizacionales que los *actores* emplean dentro de sus contextos sociales, nos brindan elementos para acercarnos a sus expresiones socio-culturales y formas de comunicación.

A lo largo de su historia la Etnometodología ha sido considerada como una micro-sociología; sin embargo Garfinkel plantea al igual que Durkheim⁵⁸, en términos de la finalidad de la sociología, que:

*El objetivo de la Etnometodología son los hechos sociales, y como cada localidad en sociedad, se reproduce con organización natural, descripción reflexiva, desarrolla realizaciones prácticas, está en todos lados, siempre, sola, exactamente y completamente, miembros de trabajo, sin tiempo límite, y con ninguna posibilidad de evasión, alojamientos secretos,... es de esta manera el fundamento del fenómeno social.*⁵⁹

⁵⁶ Información en término de Garfinkel, refiere a comunicación social; lo cual, se trabaja en el siguiente capítulo.

⁵⁷ El concepto utilizado por Garfinkel es “accountable”, para propósitos de este estudio la traducción que realizo es “descripción”, entendiendo un mecanismo por el cual los métodos propios de los *actores* pueden ser observables y reportables (contables); de esto se profundizará en el apartado “descripción”.

⁵⁸ Véase a Emile Durkheim en *Las reglas del método sociológico*.

⁵⁹ Harold Garfinkel, “Evidence for Locally Produce, Naturally Accountable Phenomena of Order, Logic, Reason, Meaning, Method, etc. In and as of the Essential Quiddity of Immortal Ordinary Society”, p. 103.

Otra de las cuestiones que interesan a la Etnometodología es el orden social, que consiste en especificar los problemas que se identifican en los trabajos sociales durante el transcurso de su producción y descripción de la sociedad ordinaria.

Una de las cuestiones que Garfinkel remarca es observar lo que se ve en su marco de expresión pero no se nota en el fondo de las actividades de cada día de los *actores*: “Se hacen visibles y descriptibles desde la perspectiva en que los *actores* expresan la vida que realizan, tienen los hijos con los que cuentan, sienten sus sentimientos, piensan sus ideas, entran en las relaciones que tienen, todo en un orden tal que permite que los sociólogos resuelvan sus problemas teóricos”.⁶⁰

Bajo este marco, estamos hablando de un acercamiento sociológico a los procesos que manifiesta el *actor* en sociedad dentro de sus contextos inmediatos y amplios.

Por otro lado, se considera que las características racionales consisten para los *actores* en la importancia que tienen y hacen para ellos. Por tanto se plantea que “las descripciones de los *actores* son reflexivas y esencialmente enlazadas por sus características racionales para las ocasiones de orden social que requieren en su uso”.⁶¹ Además, Garfinkel menciona que existen cuatro grandes cuestiones que se tienen que observar en los estudios de acciones y razonamientos prácticos: “(1). *Indexicalidad*,⁶² la programática distinción insatisfecha entre la sustitución de los objetos (libres de contexto) de expresiones indexicales; (2) *Reflexividad*,⁶³ el “desinterés” en la reflexividad esencial de la descripción de las acciones prácticas, (3) *Descripción*,⁶⁴ el análisis de las acciones en contexto como logros prácticos”,⁶⁵ y (4) *Actor*, como miembro activo.⁶⁶

⁶⁰ Harold Garfinkel, “Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities”, p. 226.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² Para objeto de este estudio a esta cuestión la trabajaré como *indexicalidad*.

⁶³ Para objeto de este estudio a esta cuestión la trabajaré como *reflexividad*.

⁶⁴ Para objeto de este estudio a esta cuestión la trabajaré como *descripción*.

⁶⁵ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 4.

⁶⁶ Aunque Garfinkel lo utiliza como miembro en *Studies in Ethnomethodology*, para fines de este estudio y con base en su teoría de la Información se maneja como *Actor*.

2.2.1. Indexicalidad. La programática distinción insatisfecha entre la sustitución de los objetos (libres de contexto) de expresiones indexicales.

Garfinkel⁶⁷ menciona que desde Husserl se hablaba de expresiones cuyo sentido no podría ser entendido sin que se conociera algo acerca del *actor* o el propósito del mismo referente a las manifestaciones utilizadas. Por ello, se alude a que la constitución de palabras refiere a un determinado *actor*, tiempo o lugar; por ello, su denotación es relativa al hablante, y su uso se encuentra con relación al sentido que le da el *actor*. Y el tiempo en una enunciación *indexical* es relevante para lo que nombra.⁶⁸ Sobre esto se refiere el autor que “en las declaraciones contenidas con aserciones indexicales y ellas mismas, no son libremente reproducibles; en un discurso dado, no en todas sus replicas son traducción de ellas ahí adentro”⁶⁹. De esta manera Garfinkel⁷⁰ proporciona ciertas propiedades de las expresiones *indexicales* como son:

- a) Aunque son de gran utilidad resultan ser torpes para el discurso formal,
- b) son inevitables para quien realiza ciencia,
- c) para las ciencias exactas permiten una distinción entre los objetos,
- d) para la formulación del problema, métodos, evidencia adecuada, esta distinción consiste en la adquisición de tareas, normas, ideales, recursos y realizaciones,
- e) son distinguibles en referencia con las evaluaciones de su producción,
- f) y, en cualquier caso y sólo para las dificultades prácticas previene la sustitución de una expresión objetiva por una expresión indexical.

Así, “cualquiera que sea el tópico de un estudio en las acciones prácticas, la promesa de distinción y sustitución de expresiones objetivas por indexicales permanecen programadas en cada caso particular y en cada ocasión actual en donde la distinción o sustitución debe ser demostrada”⁷¹. En este sentido, se parte del supuesto de que la vida social se construye a través de la utilización del lenguaje y del significado de una palabra o expresión en el marco de un contexto en particular. Es necesario

⁶⁷ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

⁶⁸ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 5.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

⁷¹ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 6.

estudiar cuándo se utilizan las palabras y expresiones para comprender la dimensión exacta de lo que se está diciendo. Expresiones indicativas como “esto, yo, usted, aquí, ella, allá, etcétera” están rodeadas de una situación y de un espacio y tiempo lingüístico. Es decir, aunque una palabra o expresión pudiera tener un significado transituacional, también podría tener uno diferente en cada contexto particular.

2.2.2. Reflexividad. El “desinterés” en la reflexividad esencial para la descripción de las acciones prácticas.

Cuando Garfinkel⁷² habla sobre el desinterés, no se refiere a que los *actores* carecen de algún interés, sino a las prácticas de razonamiento y la aplicación de la descripción para todos los propósitos en las actividades cotidianas. Entonces, para “los *actores* estar interesados consiste en su manera de hacer observable la reflexividad del actuar práctico; y, examinar las acciones de adquisición racional como un fenómeno organizacional sin un pensamiento correctivo”.⁷³

Este concepto destaca el hecho de que el lenguaje no sólo se utiliza para referirse a algo, sino también para hacer algo; es decir, no se conforma con representar el mundo, además interviene en él de manera práctica. Así, se habla de la capacidad que tiene el *actor* para pensar sobre sus hechos, mirarse y reaccionar a partir de ellos, con base en su propio método. Este análisis de Garfinkel permite explicar la capacidad del *actor* para cambiar su contexto y que no es alguien que simplemente está determinado por el mismo.

Es por ello que el conocer los mecanismos de *reflexividad* es entender hasta donde el *actor* está determinado por su entorno, y hasta qué punto genera dinámicas de cambio de sí para el otro; es decir, para todo lo que esté fuera de él. Los grados de profundidad en tiempo y espacio de este proceso, así como los elementos utilizados por el *actor* serán de interés para la exploración de él en su mundo de vida.

⁷² Véase a Harold Garfinkel en *Studies in Ethnomethodology*.

⁷³ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 9.

2.2.3. Descripción. El análisis de las acciones en contexto como logros prácticos

En distintas maneras de acciones generadas por los *actores*, éstas son características constituyentes del conjunto que analizan; así, sus inquisiciones son hechas reconocibles a los *actores* como adecuación de todos sus propósitos prácticos. Entonces hablamos que toda la acción es descriptible, inteligible, relatable y analizable. En otras palabras, es hacer visible y comprensible el mundo, al describir la acción.

En términos de Garfinkel:

*Llama a prestar atención a las prácticas reflexivas en términos de que por medio de sus acciones descriptivas, el actor las hace conocidos, actividades comunes de la vida diaria reconocibles como familiares;... así, el actor maneja los procesos y realizaciones de imaginación como continuos con otras características observables de los conjuntos en que ocurre, ... que cuente con sentidos de logros: de factibilidad, de objetividad, ... éstos consisten en el reconocer los usos etnográficos de los actores.*⁷⁴

De lo que Garfinkel nos habla es de los mecanismos de visualización del mundo, como ir a trabajar, a la escuela, cocinar, tomar el camión, entre otros, en que el *actor* se desenvuelve y dotan al investigador de conocimiento tangible de las prácticas reflexivas del *actor*; es decir, a partir de las acciones descritas por el *actor*, el científico puede registrar cada uno de los procesos realizados por éste, y a partir de ahí hacerlos visibles para describirlos y estudiarlos.

2.2.4. Actor. Miembro Activo

El *actor* cuenta con un proceso biológico y psicológico, y se ve rodeado de una serie de factores externos –sociales, que le permiten realizar procesos sintéticos entre su psique y sus bases culturales para configurar el mundo en el que se encuentra y actuar en él. Para el entendimiento del papel del *actor* en los procesos sociales, es importante considerarlo como un agente que no sólo se adapta sino también participa activamente

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 10.

en su misma construcción. Por lo tanto, hablamos que éste contiene métodos propios que le permiten incorporarse y reinventarse como *actor* en cada acción para dar sentido al mundo en el que se encuentra sumergido.

Con esto se resalta el papel que tiene el *actor* como miembro activo dentro de un contexto social determinado; esto refiere, a la capacidad de participar de manera activa en su continuo de vida para modificar su medio o simplemente para permitir que la red social en que se encuentra se siga reproduciendo a sí misma.

El *actor* entonces se define como la síntesis de los procesos psico-emocionales, *individuo*, y los mecanismos sociales, cultural-históricos y ambientales, *persona*; y, que a partir de éste, permite de manera total o parcial la reproducción de un contexto y/o su cambio.

2.3. Concepto de Etnometodología

Los conceptos de análisis anteriormente descritos dotan a Garfinkel de elementos constituyentes para definir a la Etnometodología a la cual refiere como: “la investigación de las propiedades racionales de las expresiones indexicales y otras acciones prácticas como logros contingentes en curso de las ingeniosas actividades de la vida diaria”.⁷⁵ En donde como punto principal está la búsqueda de las peculiaridades *indexicales* de las palabras y conductas de los *actores*. Entonces, las expresiones *indexicales* cuentan como característica principal al presentarse en forma de propiedades ordenadas, las cuales consisten en la organización demostrable de las formas racionales de las expresiones y acciones.

Garfinkel utiliza el término Etnometodología “para hacer referencia al estudio de las acciones prácticas de acuerdo con las políticas y fenómenos, problemas, resultados y métodos que acompañan su uso”.⁷⁶ En este sentido, plantea una guía de referencia para el estudio social del *actor*, siendo:

⁷⁵ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 11.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

- a) Que las estructuras sociales de las actividades cotidianas proveen contextos, objetos, recursos, justificaciones, entre otros, a las prácticas y productos que permiten realizar investigaciones de cualquier tipo sin excepción.
- b) Que los *actores* utilizan determinados métodos propios los cuales definen la coherencia y consistencia de sus actividades, “toda propiedad lógica y metodológica de la acción, cada característica del sentido de actividad, factibilidad, objetividad, descripción... debe ser tratada como un logro contingente de la organización social de las prácticas comunes”.⁷⁷
- c) Cualquier proceso social puede ser descriptible, todo tipo de investigación consiste en organizar las prácticas sociales dentro de las expresiones y propiedades indexicales.

Referente a las cuestiones normativas en sociedad, Garfinkel nos habla que es importante considerar los razonamientos de entendimiento usual entre los *actores*; “así sea como producto de un entendimiento común, está pensado en el compartir acuerdo en materia sustantiva; como proceso, consiste en varios métodos en donde algo que el *actor* dice o hace, es reconocido de acuerdo con una regla”.⁷⁸ Ya sea como proceso o como producto un entendimiento común requiere de una estructura operacional. Compartir convenios refiere a varios métodos sociales para los logros del reconocimiento de los *actores* que algo era dicho conforme a una regla, así el concepto apropiado del común acuerdo, es por lo tanto, una operación más que una intersección común de conjuntos traslapados.

2.4.Descripción e interpretación de los *actores*

Una de las cuestiones más importantes para Garfinkel es hacer visible el mundo real en donde trabaja el *actor*; es decir, observar los procesos prácticos que desarrolla éste en su vida cotidiana que le permite la continuidad de sus actividades. Así, el criterio de la teoría social en hacer visible el mundo real parte en la existencia de los objetos sociales. A esto dice Baccus: “estamos sólo interesados en la manera en que el mundo real habla sobre cómo se generó y es indiferente a la pregunta si los objetos son imaginables,

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

observables o analíticos, sólo así se presentan en un mundo real y son descriptivos/contables”.⁷⁹ De esta manera, una parte importante se refiere a los significados que parten de entender un signo como una representación de algo que hace visible la existencia a que hace referencia. Y cuando se habla de un signo de lectura, se expresa como un mediador de la descripción; entonces, es cuando hacemos al mismo contable.

Esto refiere que en “la reflexividad de saber las maneras de lo no visto a través de los signos, donde lo no visto es reconocido desde el conocimiento de la producción de signos como parte del mundo natural”.⁸⁰ Es importante mencionar que el signo no se encuentra entendido como la cosa como tal, sino “como abstractos de los elementos visibles de lo no visto que dan a la mediación el sentido de separación no de las cosas de signo y referente, sino una separación de observación y construcción formulada de lo que lo no visto es”.⁸¹ Entonces, lo que se plantea al final es de prácticas descriptivas sobre la vida cotidiana de los *actores*. El indicio sociológico ocurre dondequiera que la descripción de tal trabajo especifique que los índices, indicadores y mediciones son producidos y utilizados.

A esto Baccus menciona que “lo no visto y lo no observado se hace visible a través de los datos, las variables, medidas e indicadores como una formulación acerca de los fenómenos del mundo real. Esa visibilidad es la disponibilidad de los datos a la teorización natural acerca de su producción y de aquí con relación al carácter de su mundo”.⁸² Sin dejar a un lado los mecanismos indexicales que utiliza el *actor*.

Es importante que para hacer visibles las prácticas de los *actores* en sus vidas cotidianas, Garfinkel plantea un proceso en el cual se pregunta qué se puede hacer para generar un problema para producir desconcierto, consternación y confusión para construir efectos en la estructura social y desarrollar un desorden en la interacción, lo cual nos debe decir algo acerca de cómo las estructuras de la vida cotidiana son

⁷⁹ Harold Garfinkel, *Ethnomethodological studies of work*, p. 6.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p 18.

productos ordinarios, rutinarios y sostenidos. En este sentido, lo que se pretende es descomponer sus continuos de vida diaria para conocer los procesos que utilizan para reincorporarse de nuevo a este continuo práctico.

En palabras de Garfinkel y Sacks, “dar a procesos de “indiferencia” etnometodológicos, entendiendo por estructuras formales a las estructuras de la vida diaria, (a) que expresan sobre el análisis las propiedades de uniformidad, reproducibilidad, estandarización y así en adelante; (b) que estas propiedades son independientes en producciones particulares de un conjunto; (c) que la independencia particular de un conjunto es un fenómeno por el reconocimiento de los *actores*; y (d) que los fenómenos (a),(b) y (c) son cada práctica de un particular de un conjunto de logros situados”.⁸³

El método documental de interpretación que proporciona Mannheim⁸⁴ provee un aproximado de descripción de un proceso. Éste consiste en “tratar la apariencia actual como el documento de, como punto de, como beneficio de, presupuesto en un patrón fundamental... y son interpretados con base en lo que se sabe acerca de los patrones fundamentales”.⁸⁵ Así el método permite reconocer las necesidades diarias en la organización de lo que el *actor* habla acerca de, partiendo de que no dice exactamente, lo que él significa o en el reconocimiento de expresiones como gestos y promesas.

⁸³ *Op. cit.*, p. 166.

⁸⁴ Karl Mannheim, “On the Interpretation of Weltanschauung,” p. 53-63.

⁸⁵ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, p. 78.

Capítulo II

La trasmisión de la información social

La razón de este capítulo se encuentra en comprender las teorías de la comunicación, haciendo referencia al papel que juegan para el entendimiento de la *trasmisión de la información* en contextos sociales determinados. Como lo veremos en la historia de vida,⁸⁶ Marcos trasmite, informa y expresa cultura, pero ésta no tendría sentido si no se entiende el proceso social en el que se ha desarrollado. Garfinkel, dentro de su teoría de la *información social*, nos brinda elementos para profundizar en el análisis de cómo se lleva a cabo la trasmisión de expresiones culturales en un contexto determinado.

Encontramos que la estructura y dinámica dentro del proceso del orden social, se conoce a partir del comportamiento de los *actores* que manifiestan dentro de sus expresiones socioculturales. La información social se presenta en el continuo de vida de los *actores* que va desde la introyección de conocimientos socio-culturales hasta su práctica y trasmisión. En otras palabras, tenemos que los *actores* en sociedad, a partir del proceso sintético entre *individuo* y *persona* en su continuo diario y frente al otro social, han generado dinámicas históricas y culturales transmitidas por generaciones que le han permitido adaptarse más allá de sus mecanismos biológicos.

Para entender cómo es esta trasmisión de información sociocultural, miramos a Garfinkel a través de su teoría de la Información Sociológica, basada en una comunicación desde los mecanismos sociales de orden, la cual nos permite contar con los argumentos base para el desarrollo de las *interfases sociales*.

3. Hacia una teoría de la información sociológica

Garfinkel en su publicación *Toward a Sociological Theory of Information*, se enfoca en los procesos organizacionales a gran escala, el proceso de decisión del *actor* y el manejo de la información. Aquí trata la información como el logro social en todos sus niveles de expresión. Esto es, no sólo trata la información a partir de sus usos sociales, sino la

⁸⁶ Véase anexo 1.

maneja a través de los procesos en los que se sitúa. Argumenta entonces que para entender la información es necesario conocer la dirección de las características que tuvo para su generación. La crítica a las teorías de la comunicación es que estas se han basado en teorías del lenguaje; sin embargo, Garfinkel basa su teoría de información en una teoría de la comunicación y objetos, y ambos los trata como la constitución en el orden de propiedades de distintas situaciones en que son percibidas,⁸⁷ esto permite clarificar el rol de la Etnometodología y el análisis de la conversación en los detalles de los estudios contemporáneos en el trabajo de campo. Garfinkel argumenta que la información se configura a través de los aspectos sociales en las situaciones del orden social en que se presentan; de este modo, menciona que “la diferencia entre dos estados del campo de la expresión, separados por cualquier intervalo arbitrario en un determinado tiempo, se conocerá como comunicación o mensaje”... así la comunicación se referirá a “una alteración en el campo de las expresiones”.⁸⁸

Bajo esta dinámica Garfinkel nos da una serie de elementos para entender el proceso sintético de los *actores* en sus prácticas diarias que veremos a continuación.

3.1. Nociones de Comunicación

Decía Luhmann que la comunicación, para ser reconocida, necesita siempre un nivel de notoriedad en el campo de la percepción. Debe ser capaz de fascinar –ya sea mediante sonidos especiales, ya mediante posiciones señaladas de tipo corporal o finalmente, ya sea mediante determinados signos convencionales como la escritura.⁸⁹

Además, hace notar que las estructuras de *comunicación* con *comunicación* incluyen la información, a lo que se conocerá como estructuras universales; en donde la estructura es la limitación de las relaciones permitidas en el sistema. Esta limitación se compone en sentido de las acciones, y en el funcionamiento de los sistemas autorreferenciales. Por su parte, los sistemas autopoieticos reúnen dos componentes de

⁸⁷ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of information*, p. 2.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁹ Niklas Luhmann, *El Arte de la Sociedad*, p. 36.

la autodeterminación reproductiva denominados “estructura” y “proceso”. La estructura ofrece un margen de probabilidades; y, para un proceso lo determinante es la distinción entre antes y después.

Luhmann nos habla de la comunicación constituida de una síntesis de tres selecciones: unidad de información, acto de comunicar y acto de entender. La comunicación se lleva a cabo cuando presenta el entendimiento “Cuando la comunicación se concibe como la síntesis de tres selecciones, como unidad de información, comunicar y de entender... Todo lo demás sucede ‘afuera’ de la unidad de una comunicación elemental y la presupone... Esto tiene validez especialmente para un cuarto tipo de la selección: la aceptación o el rechazo de la reducción comunicada del sentido... en el receptor de la comunicación debe diferenciarse entre la comprensión de su sentido de la selección y la aceptación o el rechazo de la selección como premisa del propio comportamiento... Esta diferenciación es de gran relevancia teórica”.⁹⁰

La acción comunicativa en términos de Habermas, se dirige por la obediencia de normas de validez intersubjetiva que enlazan expectativas recíprocas de comportamiento. La racionalización, por su parte, significa la anulación de relaciones de violencia que se han acomodado inesperadamente en las estructuras comunicacionales, y que impiden satisfacer conscientemente y regular de modo consensual los conflictos. “Como acción comunicativa concibo una interacción... simbólicamente transmitida. Se apega a normas obligatorias, mismas que definen expectativas recíprocas del comportamiento y deben ser comprendidas y aceptadas de, por lo menos, dos *actores*”.⁹¹

Como mencionamos anteriormente, Garfinkel basa su teoría de la información en una teoría de comunicación y objetos, y trata a ambos como la construcción por el orden de propiedades de las situaciones en que son percibidas y contando con ninguna otra objetividad. En este sentido, menciona que no es posible contar con una buena adquisición de la información, objetos o cambio de información, sin la situación de los objetos, significados y acciones del proceso del orden social que los constituye.

⁹⁰ Niklas Luhmann, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, 301-324.

⁹¹ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa Tomo I*, p. 21.

En términos de Garfinkel, ningún *actor* es totalmente y perfectamente racional, las palabras serán siempre *indexicales*, y la condición de complementación de la *información* no se puede encontrar. De hecho, en situaciones en donde ésta no es completa los *actores* usualmente cuentan con dificultades de comprensión de los mensajes. Consecuentemente, las aproximaciones clásicas han contado con problemas de aplicación y limitantes. Por ello, el mismo autor propone un acercamiento social en donde trata la comunicación como un fenómeno completamente social organizado en una forma que permite direccionar y en muchos de los casos eliminar estos inconvenientes de accionabilidad.

El argumento de Garfinkel es característico e incisivo en mencionar que “la información es compuesta –no sólo interpretada – o simbólicamente representada e intercambiable- sino de hecho es constituida como mensajes a partir de los aspectos sociales (de situación cooperativa), de los situados órdenes sociales en que ocurren”⁹², los objetos, desde su punto de vista pueden ser percibidos como una clasificación particular dentro de la constitución práctica social. Además, maneja el significado como la conformación de los procesos mutuos de orden público en el intercambio de interacciones.

En la Teoría Sociológica de la Información encontramos que: “es consistente con el total de sus aproximaciones a la comunicación, interacción, y el logro persuasivo del orden de la vida social en general”. Tratando todos los fenómenos sociales inteligibles a partir del orden – la claridad depende de las mutuas propiedades ordenadas de manera reconocibles y cooperativamente construidos”⁹³.

Las normas las maneja como un enfoque de promedios; indican, el resultado de la red del número enorme de acciones del *actor*. “Los *actores* suponen un intento de estar actuando en una forma normativa porque gran parte de su comportamiento puede ser descrito como una aproximación de conjunto de normas, y a menudo existen sanciones cuando el comportamiento se despega de lo esperado”⁹⁴.

⁹² Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

Garfinkel menciona que “el sistema social real consiste en redes de *actores* – orientados- de prácticas constitutivas las cuales se encuentran mutuamente encomendadas- sus relaciones – y como ellos esperan comportarse frente al otro, vestirse y presentarse de distinto modo en contextos específicos de acción”.⁹⁵

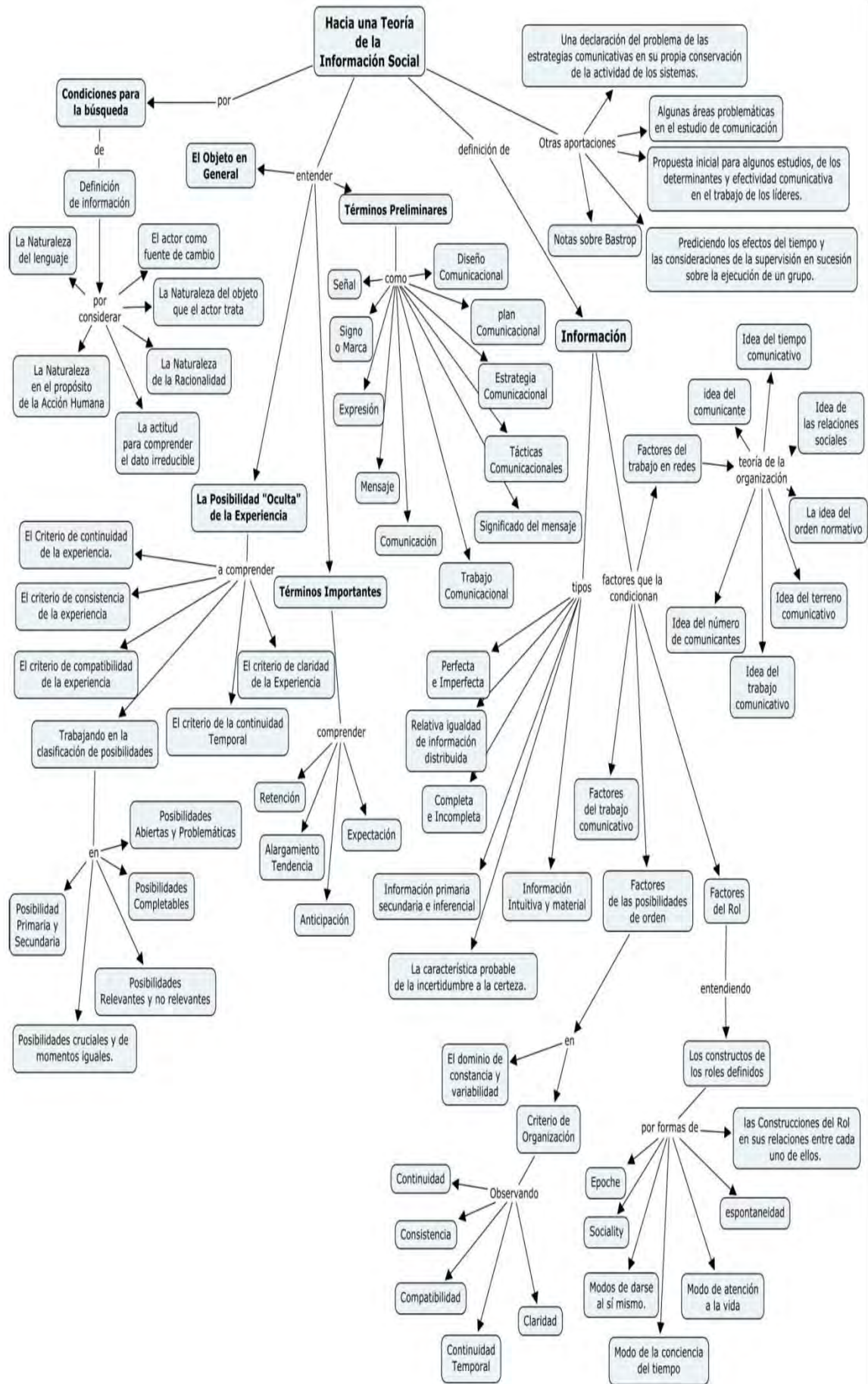
Las normas se reconocen a partir del campo de la percepción; éstas permiten informar, actúa y entender. Cuando las normas son introyectadas se comunican; es decir, a partir de la validez intersubjetiva, se entrelazan expectativas y existe una interacción simbólicamente transmitida. Entonces entendemos a las normas a partir de la situación de los objetos del total de las aproximaciones en que se presentan en una determinada red social.

3.2. Teoría de la Información Sociológica

Garfinkel propone su Teoría de la Información Sociológica, la cual la podemos esquematizar de la siguiente forma⁹⁶:

⁹⁵ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 100.

⁹⁶ Véase siguiente página en donde se muestra el esquema.



3.2.1. Condiciones para la búsqueda del concepto de Información

Garfinkel plantea condiciones que permiten identificar las propiedades que darán forma a la información; reconociendo:⁹⁷

- a) *La naturaleza del Lenguaje*, fundamentada en como la teoría de los símbolos y los objetos se relacionan, se trabajará con base en que las funciones lingüísticas son acciones.
- b) *La naturaleza en el propósito de la Acción humana*, en donde menciona que los fines y significados dependen de los contenidos en el sentido de que una acción es definida irreducible por estas dos concepciones. Y se mirará a las verdaderas estructuras de los usos de comunicación que son dadas a partir de las experiencias del propósito y el no propósito.
- c) *La actitud para aprender el dato irreducible*, a partir de la perspectiva y actitud del actor en relación al mundo de manera fenomenológica.
- d) *La naturaleza de la racionalidad*, con base en Schütz maneja una racionalidad a partir de una actuación deliberada con sus posibles consecuencias.
- e) *La naturaleza del objeto el actor*, de las características que son de interés al actor.
- f) *El actor como fuente de cambio*, un enfoque que se basa en el problema de la creatividad, en donde “se tiene que decidir cómo el actor es designado hacia el cambio dentro de un sistema social... en donde la solución es a partir de lo que mejor sabemos o podemos aprender; es decir, bajo cuál mundo de experiencia aparece como cerrado, más que como un conjunto de posibilidades”.⁹⁸

3.2.2. El objeto en General

De acuerdo con Husserl, menciona Garfinkel, “todos los significados de los actos tienen la peculiaridad de presentar al experimentador con un objeto ideal, independientemente si éste es real o ficticio”.⁹⁹ Cuando se está consciente de un objeto que se presenta en la

⁹⁷ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 101.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

experiencia y genera una serie de repeticiones continuas se le llamará identidad, y es la identidad la que es constitutiva de la objetividad.

El problema de la concientización del objeto, lo trabaja a partir de la teoría de la intencionalidad de Husserl, en donde se encuentra la doctrina de las estructuras de noema y noesis. El objeto “exactamente y sólo como la percepción del *actor* lo experimenta, como él lo quiere decir como experiencia concreta de “estado mental” es la percepción de noema. Noesis es el actuar”.¹⁰⁰ A mencionar también que todo acto que se desarrolla en la memoria, imaginación, juicio y pensamiento corresponde a noema.

Por otro lado, encontramos el término de significar que se entiende como la posibilidad de experiencias que tiene cada dato de las mismas, y como función detallada al objeto. Entonces, éste es vivenciado como tal, a través de un orden de especificaciones; siendo éstas, el conglomerado de todo lo que implica al mismo.

Así, el objeto en general es concebido como un esquema de posibilidades de experiencias en donde se representa como $e(p_n)$, donde “e”, es el operador, “p” significa la posibilidad de experiencias, “n” el número y los paréntesis () dicen que el agregado de p’s es un conjunto de p’s relevantes, una de otras en virtud de la representación de orden de los operadores en “e”¹⁰¹.

3.2.3. La posibilidad oculta de la experiencia

El mundo del *actor* que comunica es un mundo de experiencia; esto es, donde el *actor* vivencia cada proceso de su vida diaria, y es ahí en donde los objetos son reales para él en sus constituciones como unidades de significado. Garfinkel menciona “que “mundos” es quizá una mejor manera de ponerlo más que “mundo”. Dentro de la

¹⁰⁰ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 132.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

formulación de acción el término “mundo” significa sólo como un conjunto de posibilidades de experiencias organizadas”.¹⁰²

Garfinkel propone una serie de características como criterios de organización de orden de los objetos como proveedores de significado:

- a) *El criterio de continuidad de la experiencia*, en donde refiere: “al invariante carácter de las relaciones que son posibles entre las diferentes partes de una experiencia intencional”.¹⁰³ Un ejemplo de esto menciona Garfinkel sería dentro de una conversación donde un *actor* después de otro contribuye a un tópico. Habla de que no existe continuidad si una expresión es dada sola, en una sucesión donde todos los factores permanecen constantes en sus valores de significado, y donde en un proceso todos los agentes varían en sus grados de conocimiento.
- b) *El criterio de consistencia de la experiencia*, en este sentido se habla de “horizontes interiores” para designar la totalidad de un serial de potencialidades que envuelven a un objeto como noema.
- c) *El criterio de compatibilidad de la experiencia*, se habla que el objeto cuenta también con su horizonte exterior. Esto refiere a que el objeto significa más que su apariencia inmediata y multiplicidad de sus aspectos.
- d) *Criterio de continuidad temporal*, “tanto los horizontes internos como los externos, se encuentran entretejidos en un horizonte temporal. La percepción presente es un enlace en una cadena de percepciones sucesivas en las cuales vamos a tener o tendremos una presencia de sí mismas”.¹⁰⁴
- e) *Criterio de claridad de la experiencia*, claridad refiere al hecho de que las posibilidades intencionales pueden ser completadas con los grados de distinciones variados. Teniendo como regla “cualquier factor que condiciona las características de la experiencia de organización, condiciona la característica de la información”.¹⁰⁵

¹⁰² *Op. cit.*, p. 137.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

- f) *Trabajando en la clasificación de posibilidades*, la realidad del objeto es encontrada en su constitución como unidad de significado. “Cuando se dice que un objeto es real, es hablar del interés a una experiencia relativa de un orden pasado, presente y experiencias anticipadas”.¹⁰⁶ De esto nos encontramos con:
- i. *Posibilidades primarias y secundarias*: como posibilidad primaria cualquier posibilidad de que el *actor* haga y pruebe en el hecho como específico del objeto; y una posibilidad secundaria, una que puede ser mostrada por ser esencial al objeto constituido como unidad de significado pero que no es probada en el curso del manejo del objeto.
 - ii. *Posibilidades cruciales y de momentos iguales*: las posibilidades cruciales son encontradas en el lenguaje de la sustancia y esencia. Y se llamarán momentos iguales cuando son encontradas en el lenguaje del “bateado de promedios”.¹⁰⁷
 - iii. *Posibilidades relevantes y no relevantes*: especificaciones relevantes cuando el *actor* se enfrenta al objeto bajo las condiciones de control de los elementos que tratará. Las otras son relegadas a la categoría de especificaciones no relevantes.
 - iv. *Posibilidades completables*: la propiedad de completabilidad es la propuesta de requerimiento en la mera experiencia de la posibilidad de comparación con alguna experiencia a futuro. La posibilidad que no ha sido completada se le conocerá como una posibilidad abierta. Una posibilidad cerrada es cualquier posibilidad, completable o no, que su significado haya sido completado.

Algunos términos importantes que Garfinkel hace mención para considerar son:¹⁰⁸

- a) *Retención*: cualquier posibilidad que es constituida en momentos aislados o en momentos y tiempos del fenómeno, y si es constituida en momentos y tiempos del fenómeno, en donde cuente con la especificación del pasado con o sin significados temporales atrapados desde el esquema de tiempo estándar.

¹⁰⁶ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 142.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 146.

- b) *Alargamiento/tendencia (protention)*: Es una posibilidad constituida en momentos y tiempo del fenómeno que lleva el significado de futuro sin un significado temporal atrapados desde el esquema de tiempo estándar.
- c) *Anticipación*: significa un alargamiento a través del curso de la actividad, sobre o cubriendo, gobernado por un principio teológico.
- d) *Expectación*: designa cualquier posibilidad constituida a través de esquemas estándares de tiempo. Siendo abierta y completable.

3.2.4. Términos preliminares

El término información refiere a algunas propiedades de la manera en que un conjunto de posibilidades de experiencias son ordenadas.

Para su estudio es importante considerar los siguientes conceptos:¹⁰⁹

- a) *Señal*: un estímulo sensorial que es experimentado por el *actor* como indicador sólo de sí mismo. Las señales son sin significado.
- b) *Signo o marca*: entendido cuando un estímulo es experimentado por el *actor* como un indicador de algo más allá de sí mismo, y sólo como un indicador.
- c) *Expresión*: existen ciertos patrones de estímulos que pueden ser experimentados como la cosa que representan, que tienen un significado que refiere algo más allá de sí mismo. Existen tres funciones de significados que tienen que ser separados: de representación, de referencia o nombre y la de significación.
- d) *Mensaje*: significa patrones espaciales y/o temporales de un conjunto de señales.
- e) *Comunicación*: como sustantivo refiere a patrones del comunicador espaciales y/o temporales de conjuntos de señales o expresiones. Como verbo refiere a patrones de señales y expresiones en proceso.
 - i. *Trabajo comunicacional*: el proceso de transmisión, recepción e interpretación del mensaje.
 - ii. *Significado del mensaje*: los productos del significado-función definido sobre indicación, significación y nombrar.

¹⁰⁹ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 148.

- iii. *Tácticas comunicacionales*: patrones de signos y expresiones es gobernada por la valoración del comunicante en la identificación de la definición de otros de las situaciones, se hablará del carácter táctico de las comunicaciones del comunicante.
- iv. *Estrategia comunicacional*: comunicaciones del comunicante son gobernadas por los planes proyectados por el comunicante y la intención de llevar a cabo el plan como consulta de una estrategia comunicativa sobre sus comunicaciones.
- v. *Plan comunicacional*: que un comunicante decida avanzar en diferentes alternativas de posibles comunicaciones, él elegirá como la necesidad de la elección se presente, y haga en su mente todas las posibilidades de contingencias.
- vi. *Diseño comunicacional*: el trabajo comunicativo es resultado solo por la prescripción normativa sin referencias a un proyecto e intención de realizarlos.

3.3. Definición de Información

Garfinkel considera la información como algo no llamado sino re-creado a partir de los recursos de la disposición del orden de posibilidades de la experiencia, disposición de materiales sensoriales, acciones, entre otras. En donde se tiene que considerar en el caso de los signos la información del que experimenta o “lo que él sabe”, y para el caso de las expresiones en cuanto a como el *actor* lleva a cabo la coincidencia de lo que significa en él y lo que significa el objeto.

3.3.1. Tipos de Información

En este apartado se muestra un vocabulario previo para la información.

3.3.1.1. Información *perfecta e imperfecta*

Para comprender la diferencia entre la información perfecta e imperfecta es importante considerar unos términos:

- a) *Anterioridad*: significa la cronología completa de movimientos como réferi que los conoce.
- b) *Preliminar*: refiere a las consecuencias que son parte de los estados de información del jugador.

Bajo estos términos se dice que la información perfecta significa que los movimientos de anterioridad y preliminar son iguales. Esto es “un jugador con información perfecta es el que conoce las consecuencias de todo antes de las decisiones”.¹¹⁰ La información de un jugador es imperfecta cuando existe una disparidad entre todas las consecuencias, y los resultados que el jugador conoce respecto a las mismas.

3.3.1.2. Igualdad Relativa de información distribuida

La noción de igualdad relativa de información distribuida es designada para encargarse de la relación entre dos o más *actores* que comunican en una red conocida, y que no se conocen entre ellos. Esto se desarrolla dentro de un proceso de tiempo “t”.

Asumiendo las propiedades topológicas de la relación mencionada, entonces se proponen dos teoremas:

- Si un *actor* adicional fuera anexada a la red, las cosas que ellos saben en común podrían permanecer iguales o decrecer, pero jamás podría incrementar.
- Si un *actor* adicional fuera anexada a la red, el total de ignorancia en el sistema, las cosas que no saben entre los *actores* pueden permanecer iguales o incrementar, pero jamás decrecerán.

¹¹⁰ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 161.

Esto se soluciona a partir de:¹¹¹

- a) Para un estado de distribución igual de información, la solución natural se arreglará por la información de cualquiera de los miembros.
- b) Para el estado de una perfecta desigualdad de información, la solución natural se arreglará por la información de cualquiera de los miembros.
- c) Para el estado de una desigual distribución de la información, la solución natural se arreglará por la naturaleza del sistema de cambio de información, la organización de la información.
- d) En un estado de distribución desigual de información, dividiendo el área de información que tienen en común se reducirá la naturaleza de la solución de las tareas a niveles más primitivos.

3.3.1.3. Información completa e incompleta

Cuando el *actor* que comunica se encuentra incapaz de proyectar una determinada consecuencia o solución en un *ahora*, se le llamará a esta información incompleta. Cuando las variables son suficientemente específicas, en donde sea que se presente, se le conocerá como información completa.

3.3.1.4. La característica probable de la incertidumbre a la certeza

Este concepto concierne al relato de los valores del *actor* que comunica, en términos de su propio cálculo de posibilidades -llamada probabilidad psicológica, en la probabilidad del carácter de significados para ser traídos del mensaje a las distintas propiedades que las dimensiones de estilo y patrones pueden mostrar.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 164.

3.3.1.5. Información primaria, secundaria e inferencial

Cualquier información que el *actor* encuentra en un mensaje del cual sabe como han sido generados y recibidos los intentos de comunicación, se le llamara información secundaria. Toda la otra información es primaria. Esto es, cualquier información que el *actor* que lleva en un mensaje que es referido como meta-comunicación (comunicación acerca de comunicación), se le llamara información primaria.¹¹²

La información inferencial refiere a la distinción entre la que se presenta como producto del mensaje y la que es obtenida por el proceso de inferencia del *actor* que comunica.

3.3.1.6. Información intuitiva y material

Llamaremos a la información intuitiva a la que lleva el *actor* sobre qué significa el mundo, y material en qué consiste en hecho.

3.3.2. Los factores que condicionan la información

Garfinkel trabaja los factores que son concebidos para determinar los valores que pueden ser asignados a los varios tipos de información y que permiten ir identificando la información que el *actor* ha desarrollado.

3.3.2.1. Factores de las posibilidades del *orden*

Trabajaremos dos conjuntos de factores: el de asignación de posibilidades entre los terrenos de constancia y terreno de la variabilidad por un lado, y el criterio de la organización de las posibilidades ocultas previamente trabajadas.

¹¹² Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 168.

a) *Los terrenos de constancia y variabilidad*. De esto Garfinkel menciona que “la naturaleza de la información que se obtiene de un mensaje es condicionado por el arreglo de posibilidades de acuerdo con la constancia y variabilidad del carácter”.¹¹³

Además los terrenos de constancia y variabilidad cuentan con las siguientes características:¹¹⁴

- i. Cualquier posibilidad de experiencia en cualquier momento dado es incluido en uno u otro, pero jamás en las dos.
- ii. El terreno puede ser un conjunto vacío. Si es eso, implica que todas las posibilidades están incluidas en otro terreno.
- iii. Una posibilidad puede moverse de un conjunto a otro. Hablamos entonces de un cambio de estado de la posibilidad. Un terreno entonces no es un área sino una propiedad de posibilidades de la experiencia.

Garfinkel menciona que cualquier acontecimiento dentro de un orden completamente determinado sirve al *actor* que comunica que lleve a cabo una verificación de la situación. La noción de incongruencia se presenta como una experiencia dispareja entre una expectativa y la consecuencia;¹¹⁵ además, nos habla que si no existe posibilidad de error, no existe la contingencia de información material; esto es: “la más grande posibilidad del error, definida como la fracción uno sobre el número de posibilidades de consecuencia, y la menor probabilidad de confusión sobre cualquier consecuencia específica. La menor posibilidad de error, y la gran probabilidad de confusión sobre cualquier consecuencia específica”, y “de las cosas que llamamos rutina son las condiciones de una red que es permitir la operación de presunciones de etcéteras; entonces; eso es posible para decir que uno de los efectos de la rutina de las condiciones de la red es minimizar la posibilidad de confusión”.¹¹⁶

El concepto de pérdida de información refiere a la intención entre el punto de transmisión y el punto de evaluación de información experimentada, transformación a

¹¹³ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 178.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

través del hecho que el mensaje debe experimentar un proceso de inversión de significados antes de que el receptor lleve a cabo la posible información desde el mensaje.

Cuando se presenta un estado de una completa extinción de actividad – estado de confusión, es aquel en donde el mensaje es experimentado sólo como mensaje, como un conjunto de señales sin significado; a esto, se le denomina anomia o aleatoriedad.

Los ruidos significan aleatoriedad o sin significado de un conjunto de señales; se refiere a la extensión en donde el comunicante puede invocar un conjunto de posibilidades constantes como estándares para realizar la idealización de las señales.

- b) *El criterio de organización.* La organización se observa como un continuo de variables hasta llegar al punto en que falla uno de los criterios al cuál apunta como una discontinuidad en la forma de la falla de todo, y con el cese a toda actividad. Sobre este punto Garfinkel trabaja criterios para el comportamiento:
- i. *Continuidad:* no hay continuidad si existe un cambio simultaneo desde un momento de actividad al siguiente de las tres estructuras de una experiencia: noesis, especificación de un objeto presentado a través de noesis y el operador “e” que juntos con sus especificaciones comprende el objeto; no hay continuidad donde no hay un cambio de ninguna de las tres estructuras desde un momento de la actividad al otro, repetición compulsiva; no hay continuidad en donde una expresión sola es dada y permitida parada sin fomentar una actividad.
 - ii. *Consistencia:* Refiere a las especificaciones elaboradas del objeto. No existe consistencia cuando las especificaciones son experimentadas como una yuxtaposición ciega de eventos.
 - iii. *Compatibilidad:* Refiere a las relaciones externas de un objeto con otro.
 - iv. *Continuidad temporal:* se encuentra en el hecho formal que el objeto previsto motiva la posibilidad de servir como especificaciones en adelante.
 - v. *Claridad:* Refiere al hecho formal que las posibilidades provistas pueden ser completadas con varios grados de distinciones.

3.3.2.2. Factores del rol

Hablamos de que nuestro *actor* es capaz de experimentar en el mundo, observando sus experiencias de cuándo y cómo una experiencia precede a otra en el carácter organizacional de sus experiencias. De esto existen seis construcciones las cuales son:

- a) *Forma de epoche*: significa que el comunicante asume un conjunto de procedimiento de reglas en donde una clase o clases de posibilidades son removidas desde la operación del juicio o son tratadas en las condiciones de esta abstención.
- b) *Forma de sociality*: significa un conjunto asumido de relaciones de yo-tu, donde el tu o tus son actitudinales.
- c) *Modo de darse al sí mismo*: la construcción refiere como un conjunto de memorias que son seleccionadas y hechas relevantes para cada uno, por un “mi” actitudinal así como un “mi” específico en el mundo. El *actor* tratando al objeto “mi” de acuerdo con estándares públicas es dado como una *persona*. El *actor* tratando el objeto “mi” de acuerdo con estándares privados es dado como un *individuo*.
- d) *Modo de atención a la vida*: es definido como un modo de interés o no interés en la elaboración del encuentro, y/o evaluando las consecuencias de las posibilidades de experiencia que son propuestas inmanentes en y a través de los campos intencionales.
- e) *Modo de conciencia del tiempo*: refiere a la naturaleza del tiempo como estructuras constitutivas de los objetos y sus relaciones con otros objetos. Se distingue como experiencia de tiempo: durée, que son sucesiones de ahora (nows); tiempo fenomenal o interno; y, estándar o tiempo estándar interpersonal.
- f) *Forma de espontaneidad*: se define como un principio, de expresión o teológico, que gobierna el curso de la experiencia.
- g) *EL constructo del rol en sus relaciones entre cada uno de ellos*: Garfinkel refiere a las reglas en las cuales el observador es permitido para hacer declaraciones acerca de los cambios relacionados con las especificaciones de los constructos. Básicamente refiere a procesos de actitud con los otros.

3.3.2.3. Factores del trabajo *comunicativo*

En este apartado Garfinkel se interesa en la relación entre noción del trabajo comunicativo y las nociones del Rol y el orden de los objetos. En este sentido, y partiendo del punto de vista de Shils respecto al concepto de *actor*, dice que éste orienta las situaciones de los objetos. Esto es que las acciones del *actor* son la manera en que el *actor* se relaciona con los objetos, incluyéndose en el orden dentro de los objetos.

Para Garfinkel, el *actor* y la estructura del objeto en el mundo son constituidos simultáneamente.¹¹⁷ La acción o mejor el trabajo comunicativo, se ve como operación en donde los órdenes de transformación son afectados sobre las relaciones entre los objetos. Bajo su concepción Garfinkel plantea que tiene la lógica en el estatus de designar las clases de operadores sobre el esquema de Rol-Orden.

Hasta que contamos con el buen sentido de la relación estamos en la capacidad de proveerla siguiente clases de operaciones:

- a) Operaciones de enviar y recibir mensajes, que se conocerán como mensajes de trabajo.

- b) Operaciones de respaldo, que implica:
 - i) La operación de comparar los resultados con estándares invariables,
 - ii) Los mecanismos para la corrección del error,
 - iii) La operación de inversión de significado, entendido como la operación de asignar significados a los mensajes a través de un conjunto de reglas en donde las señales y significados concuerdan.

¹¹⁷ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 201.

3.3.2.4. Factores del trabajo en redes

Este apartado se basa en encontrar una forma de proveer orden para cubrir las características estructurales de un sistema de comunicantes.

Para ello, plantea un acercamiento a partir de la concepción de las ideas de “organización” de manera tal que:¹¹⁸

- a) Cualquiera teoría de la organización proveerá un vocabulario que dé contenido específico a las ideas.
- b) Estas ideas ayudaran a evaluar cualquier teoría para encontrar qué está cubriendo y que no está, así como conocer las presunciones de la misma.
- c) Permitirá una descripción de las funciones de los conceptos específicos que sirven a la teoría dentro de la teoría.

Esto lo lleva a generar una teoría próxima de organización, en donde presenta elementos que se encontrarán interrelacionados y constituyen su teoría de organización.

- a) *La idea del comunicante*: refiere a la idea del *actor*, el cual independientemente de la tipificación con la que se le exprese en términos de personalidad, roles o cajas negras en donde no conocemos en donde se encuentra, siempre se generará la elección a partir de la construcción teórica que se prefiera. El investigador teórico tendrá un conjunto de términos relevantes respecto al *actor*, a pesar de que piense que los necesita o no.
- b) *La idea del número de comunicantes*: el cual lo considera una idea aparentemente imparcial, encontrado en los términos de grupo, tamaño, etcétera.
- c) *La idea del trabajo comunicativo*: el cual lo trata a un estímulo de transición y recepción, amarrado a través de conceptos como acción, conducta y comportamiento. Y que en su teoría de la información sociológica se encuentra en las nociones de señales, expresión, signo, símbolo, mensaje, tácticas, estrategia y así sucesivamente.¹¹⁹
- d) *La idea del territorio comunicativo*: que refiere al escenario central del *actor*:

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 204.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 205.

- i. *Espacio físico*: entendido en términos de nociones sociológicas relevantes del territorio, sin abandonar los problemas sociológicos con el territorio.
- ii. *Construcciones elaboradas*: en conceptos como límites, distancia, etc.
- e) *La idea del tiempo comunicativo*: referido a los valores temporales del tiempo estándar de la locación, secuencia y duración tomados juntos en una multitud de maneras en los que pueden ser formulados, permite que uno pueda ser constituido en un conjunto de eventos observados como patrones o tipos.
- f) *La idea de las relaciones sociales*: la idea consiste en la formulación de conceptos de orden de datos entendidos, las diferencias que supone en hacer en una acción comunicativa donde otro *actor* es puesta en su situación. Diferentes jerarquías, poderes, división del trabajo, sistemas, entre otros.
- g) *La idea del orden normativo (instituciones)*: noción referida a las reglas o sus equivalentes, en donde es constitutivo en el tipo de trato que un *actor* concibe para dar y el tipo de interés en que está convencido en tomar de los objetos que comprometen su situación.
- h) *La idea de caminos comunicacionales*. Aquí se consideran varios tipos de representaciones de las interacciones. El hecho que las interacciones hayan sido representadas como dos círculos unidos con flechas, menciona que es razón por la cual no haya sido contemplada como problemática esta interacción.

Además nos proporciona importantes definiciones como:

- *Sistema*: caracteres de eventos que se encuentran en cualquier tipo de significancia para cada uno que el observador asigne en un conjunto de eventos, a decir eventos de conducta relacionados unos con otros dentro de una red.¹²⁰
- *Regulación – propia*: para un sistema comunicacional, es la posibilidad de regulación propia que nos lleva a preguntar cómo los patrones comunicativos se intercambian, cómo son relacionados con la regulación formal que gobierna la frecuencia, cómo son relacionados con el tiempo del mensaje así como la subscripción a las regulaciones... hasta regresar a las características de los patrones del tiempo.

¹²⁰ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, p. 208.

En cuestión de los problemas estructurales que se presentan en sociedad, nos dice que el sistema es una construcción y no un *actor*, la noción del sistema se encuentra en el hecho que el observador puede describir esos eventos tal y como se presentan en sus órdenes típicos de unos con los otros.¹²¹

Además, nos dice “que existen tres problemas funcionales: de estructuras, del observador y de no comunicantes. Y los trata como problemas de motivación, de control”.¹²² De estos menciona que “tienen que ver con el trabajo comunicativo y son insertados como operadores por su uso en donde la noción de A como función de B puede ser manejada en sentidos específicos en donde las especificaciones de A se presentan como consecuencias operacionales de las especificaciones de B”.¹²³

Posteriormente, nos encontramos con tres funciones: motivacionales, coordinadas y de control. Entonces, dice que la información puede motivar los cambios. Las funciones coordinadas tienen que ver con la permanencia de intercambios de definiciones de la situación. Y las funciones de control tienen que ver con “la regulación y resolución de la incongruencia”. Cada comunicación presenta a las tres funciones simultáneamente.

Finalmente, trabaja en la discusión de la retroalimentación de enlace, en donde encontramos los primarios (señales de comunicación entre el punto de transmisión y el de evaluación que es continuo por la transformación de operaciones del otro comunicante), y secundarios (son los que tienen en el comunicador al menos un punto de transformación entre el punto de transmisión y el punto de evaluación), los cuales trabaja a partir de la información secundaria y la reflexividad. Garfinkel nos menciona las características de estos, en donde nos habla de: tiempo entre transmisiones, tiempo de retraso, y pérdida de información durante la transmisión. Estos enlaces son circulares y salidas lineales, y están ligados a las propiedades de los caminos, en una gran red que se interrelacionan.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 210.

¹²² *Ibid.*, p. 82.

¹²³ *Ibid.*, p. 210.

Los caminos dice: “son inmediatamente relevantes a las propiedades de la información en muchas maneras”¹²⁴ las cosas que pasan a la información son funciones de estos caminos. La manera en que los comunicantes evalúan el significado de los mensajes son condicionados por estos caminos.

¹²⁴ Harold Garfinkel, *Toward a Sociological Theory of Information*, 213.

Capítulo III

La vida cotidiana de los *actores*

El adentramiento a la vida cotidiana de los *actores* se justifica en contar con elementos de acercamiento y observación para el estudio de caso, que se desarrolla a partir de la técnica de historia de vida. Podemos hablar que la vida cotidiana es ese gran escenario en donde los *actores* llevan a cabo los acontecimientos que les permiten reproducir parte o la totalidad de sus contextos sociales; en términos generales, si observáramos al *actor* como *interfases*¹²⁵, momento que llevan información de una red a otra, podemos conocer dentro de su actuar diario los elementos políticos, económicos, sociales, culturales e históricos que los *actores* utilizan día a día y le permiten configurarse en sus contextos determinados.

4. La vida cotidiana

En la vida cotidiana de los *actores* es importante concebir que dentro de los mecanismos que rigen la vida de éstos, se encuentra una serie de elementos que van dando lugar a cada uno de los procesos que utilizan para reproducirse. De acuerdo con Ágnes Heller, “la vida cotidiana se comprende como los elementos que conjugan las actividades que permitan la reproducción de los *actores* particulares, los cuales a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”.¹²⁶ En este sentido, la vida cotidiana es el gran escenario en donde el *actor* lleva a cabo sus acciones. Se habla de una sociedad intersubjetiva que se va configurando desde el nacimiento y experimenta e interpreta a través del otro; es decir, partimos de un mundo que se construye a partir de nuestra experiencia e interpretación, y que es común a todos nosotros, en el cual tenemos un interés práctico. Por lo cual vamos hablar del mundo de la vida cotidiana también como el objeto de nuestras acciones e interacciones. En donde las acciones serán las manifestaciones de la vida del *actor* sin tener que experimentar todas las manifestaciones como acción, ni tampoco todas sus acciones como si provocaran cambios en el mundo externo.

¹²⁵ El concepto de *interfases sociales* se verá más adelante.

¹²⁶ Ágnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, p. 37.

Se considera una acción a la actividad dotada de sentido que realiza un *actor*. El sentido es el resultado de una interpretación de una experiencia contemplada desde el ahora con una actitud reflexiva; en otras palabras, mientras vivimos entre nuestros actos, éstos no tienen ningún sentido, adquieren sentido cuando los concientizo como experiencias forjadas del pasado, y las reflexiono. Cabe señalar que no todos los actos los podemos reflexionar, debido a que hay acciones que son producto de reflejos fisiológicos, involuntarios, entonces ocurren pero no dejan marca en la memoria.

Sin embargo, existirán procesos como menciona Garfinkel, que se dan dentro de la vida cotidiana como acción y no necesariamente existe un proceso de concientización a futuro de las consecuencias de nuestras acciones; esto es, la acción también está compuesta por mecanismos en los cuales el actor introyecta de tal forma que actúa en su vida diaria en un continuo y que con base en la experiencia que ha dominado, en términos de tiempo actual, éste lo realiza de forma espontánea, no se confunde con un instinto que no sólo es fisiológico, sino que va a partir de su experiencia cultural y social que experimenta.

4.1.La vida cotidiana de los actores sociales

Cuando nos dirigimos al *actor* dentro de su contexto social cotidiano que le permite generar dinámicas continuas y reproducirse, podemos hablar que dentro de la vida cotidiana: “La reproducción del particular es reproducción del *actor* concreto, es decir, que en una determinada sociedad ocupa un lugar determinado en la división social del trabajo”.¹²⁷ Además, “el *actor* sólo puede reproducirse en la medida en que desarrolla una función en la sociedad: la auto-reproducción es, por consiguiente, un momento de la reproducción de la sociedad”.¹²⁸

Cuando el *actor* se presenta en el mundo social existente, independientemente de él, este mundo lo encuentra de una forma ya constituido y es en él en donde debe conservarse, dar y contar con los elementos para sobrevivir. Entonces, encontramos

¹²⁷ Ágnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, p. 37.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38.

que: “La vida cotidiana sería la mediadora entre la naturalidad y la socialización del *actor*, entre la naturaleza y la sociedad”.¹²⁹

Por su parte, dentro de las actividades cotidianas del *actor* que se caracterizan por un continuo nos encontramos que “en el simple proceso de vivir, vivenciamos directamente nuestros actos como significativos, y damos por sentado, como parte de nuestra perspectiva natural del mundo, que los demás vivencian también directamente sus acciones como significativas exactamente de la misma manera en que lo haríamos nosotros si estuviéramos en su lugar. Creemos también que nuestras interpretaciones de los significados de las acciones de otros son, en conjunto, correctas”.¹³⁰

Schütz plantea que al establecer dos sentidos del fundamento significativo para la conducta de un *actor*: como medio de cumplir un fin deseado y como resultado de experiencias, contando con un efecto de “causas” precedentes; es decir, nos encontramos con la posibilidad de caracterizar determinados procesos que intervienen en el *actor* y que nos sirven para interpretar el continuo dentro de su vida diaria.

Entendemos que el mundo de la vida cotidiana es una manera de explicar lo que vivimos en nuestro presente en el marco que nos da un cúmulo de conocimientos, pero la capacidad de poder modificarlos, desde una forma pragmática contenida en un contexto histórico, biográfico que delimitan y dan pauta a los planes que el *actor* posea; es decir, en el mundo de la vida se explica cómo es y cómo se actúa en el presente, y de sus expectativas dadas en planes objetivados para el *actor* hacia el futuro.

En donde se interpreta y expresa la acción y el pensamiento humano en una realidad que parece evidente para los *actores* que permanecen en la actitud natural, lo llama Schütz el mundo de la vida cotidiana, “es la región de la realidad en que el *actor* puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado”.¹³¹ La vida cotidiana, es en donde se da la relación entre los *actores* y donde comparten tipificaciones específicas que les permite relacionarse.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 38.

¹³⁰ Alfred Schütz, *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, p. 39.

¹³¹ *Ibid.*, p. 25.

Partiendo de una sociedad determinada podemos mencionar que el mundo de la vida cotidiana es aquel en donde actuaron, actúan y actuarán los *actores*; esto es, donde el *actor* posee una interiorización de acervos de conocimiento para dirigirse en su vida, dando por sentado la construcción cultural que tiene introyectado a partir de su caminar histórico. En este espacio el *actor* está participando inagotablemente de manera continua y pautada, por el hecho de pertenecer al mundo de la vida. Se puede decir que en la vida cotidiana se encuentra la representación de la acción misma dada con las objetivaciones, generadas por los procesos culturales-históricos generados por los *actores* en un tiempo anterior al actual.

Cuando planteamos los mecanismos culturales se mencionaba que nuestros pensamientos y acciones están guiados por un motivo pragmático-histórico, y que esto responde a cuestiones vivenciales y culturales. Sobre la actitud natural, Schütz menciona que es aquella donde la verdad que se presenta es y la creemos válida, y no la ponemos en tela de juicio. También es donde se relacionan los *actores*. Schütz habla de esto, en términos de que la actitud está compuesta por: la existencia corpórea de otros *actores*, que poseen conciencia, en donde las cosas del mundo externo son las mismas para todos dentro de un contexto social determinado; así, se habla de la capacidad con la que cuenta el *actor* para relacionarse práctica y recíprocamente con los demás, y viceversa; y, es a partir de la existencia de un mundo social y cultural que está dado históricamente como marco de referencia.

El cuestionamiento sobre la actitud natural parte sobre la base del acervo de conocimiento en los que el *actor* se mueve con seguridad en el mundo debido a las razones de “así repetidamente” y “siempre contaré con los elementos para volver a hacerlo”. En lo que corresponde al nuevo conocimiento adquirido a través del actuar cotidiano tiende a comprobarse con experiencias futuras, que en caso de que la nueva tipificación sea útil y el *actor* regresará el margen de seguridad; sino es posible, se reconfigurará hasta encontrar un punto de funcionalidad ya sea para quedarse o para moverse. Finalmente, cabe notar que el *actor* como organismo vivo tiene un ciclo de vida que lo adscribe, voluntariamente o no, al mundo de la vida cotidiana, y que determina sus propósitos de acción, siendo estos las formas en cómo se organiza hacia lo posterior, tomado por un lado las situaciones naturales y complementándola con la

base de conocimientos adquiridos a partir de su formación socio-cultural de sus procesos históricos.

Berger y Luckmann,¹³² por medio del análisis sociológico de la realidad se enfocan en los mecanismos de la vida cotidiana; es decir, de la información que orienta la acción en el actuar ordinario. Mencionan que la cotidianidad se presenta como una realidad interpretada por los *actores* y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo dotado de coherencia, y el trabajo se basa en clarificar las bases del conocimiento en el continuo vivir, las objetivaciones de las dinámicas subjetivas por medio de los cuales se construye el mundo intersubjetivo del sentido común. Se parte de la realidad de la vida cotidiana, encontrando debajo de ella los entornos múltiples, en donde ésta es presentada como un contexto ordenado, ya objetivado. Schütz habla de un aquí y ahora como el realismo de la conciencia del *actor*; pero, aquí se habla de fenómenos que sobrepasan esta línea, cuando se experimenta el hacer diario en grados diferentes de cercanía y alejamiento tanto temporal como espacial.

En la interacción social, la vida cotidiana se experimenta cara a cara y es en donde encontramos expresiones corporales y lenguaje explícito e implícito. Se habla de una construcción de conocimientos pragmáticos. Esto es, que se vuelve real para el *actor* en todo el sentido de la palabra cuando se observa con otro. En los mecanismos de tipificación se presentan como presupuestos o construcciones de *actores* ante una situación dada. Las tipificaciones del otro son tan susceptibles al yo como interferencia, como lo eran las del yo a las del otro. Entonces, la realidad social de la vida cotidiana es aprehender en un continuo de tipificaciones que se vuelven progresivamente no-conocidas a medida que se alejan del aquí y ahora de la situación frente a frente. Esto es, que el *actor* sólo conoce más sobre lo que le rodea a partir de un involucramiento más profundo en cada etapa contextual que lo rodea.

Hablamos de una realidad ordenada, objetivada y un lenguaje explícito/implícito que proporciona objetivaciones. El para qué y por qué es necesario el conocimiento, Berger y Luckmann mencionan que es para interpretar, y “El lenguaje se presenta como una facticidad externa a mí mismo y su efecto sobre mí es coercitivo. El lenguaje tiene

¹³² Véase a Berger Meter y Thomas Luckmann en *La construcción social de la realidad*.

una expansividad tan flexible como para permitir objetivar una gran variedad de experiencias que me salen al paso en el curso de la vida”.¹³³ En los campos semánticos se posibilita la objetivación, conservación y agregado de la experiencia personal e histórica-cultural, el agregado es selectivo ya que los campos semánticos determinan qué habrá que retener y qué olvidar de la experiencia total tanto del *actor* como de la sociedad misma. Se habla de acumulación como una recolección social de conocimiento de generación en generación. “El cúmulo social de conocimiento afecta también los medios de integrar elementos aislados de mi propio conocimiento. Lo que todos saben tiene su propia lógica que puede aplicarse para ordenar las diversas cosas que sé”.¹³⁴

Por su parte, Luhmann nos habla de que “la sociedad es el sistema que engloba todas las comunicaciones, aquel que se reproduce autopoieticamente mediante el entrelazamiento recursivo de las comunicaciones y produce comunicaciones siempre nuevas y distintas”.¹³⁵ Sumado a una sociología del conocimiento, que parte de un lenguaje mental y expresa el conocimiento. Se mueve en un primer nivel de reflexividad respecto al conocimiento, del cual le permite conocerse y reproducirse a sí mismo. La *reflexividad* es la gran ganancia, siendo la autoconciencia del conocimiento y con riesgos teóricos los derivados de una posible recursividad infinita, que nos conduce a la más absoluta esterilidad científica.

La sociología del conocimiento como método para la descripción y el análisis, reside en la existencia de formas de pensamiento que no pueden ser adecuadamente entendidas mientras que sus inicios sociales permanezcan no vistos. Esta sociología del conocimiento intenta comprender el pensamiento en la posición concreta de una situación histórico-cultural social, de la cual el pensamiento individualmente caracterizado descuella de una manera gradual, para dar sentido al proceso de socialización de la vida cotidiana.

¹³³ Berger Meter y Thomas Luckmann en *La construcción social de la realidad*, p. 57.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁵ Niklas Luhmann, *Complejidad y modernidad de la unidad a la diferencia*, p. 59.

5. Historia de vida

5.1. Concepto de historia de vida

La historia de vida, la entendemos como el actuar diario del *actor*, en donde las relaciones sociales del mundo son internalizadas y personalizadas. Esto justifica poder leer o descubrir una parte importante de la problemática de una sociedad. En términos de Ferrarotti, “todo acto individual es una totalización de un sistema social”,¹³⁶ además de que “El acto como síntesis activa de un sistema social, la historia individual como historia social totalizada por una praxis: ...implican un camino heurístico que ve lo universal a través de lo singular, que busca lo objetivo sobre lo subjetivo, que descubre lo general a través de lo particular”.¹³⁷ En este contexto Morín menciona:

*Se trata no tanto de un determinismo sociológico exterior, sino de una estructuración interna. La cultura y la sociedad, están en el interior del conocimiento humano; éste está en la cultura y la cultura está en el conocimiento. Un acto cognitivo individual es ipso facto de un fenómeno cultural, y todo elemento del complejo cultural colectivo puede actualizarse en un acto cognitivo individual.*¹³⁸

La historia de vida se tomará como un referente de un fenómeno cultural que expresa el *actor* en un momento histórico determinado. Y se apunta el estudio hacia la música, expresada en el *Son*, como lo menciona Adorno:

La música mira con ojos vacíos a quien la escucha, y cuando más profundamente se sumerge uno en ella, más incomprensible resulta lo que ella deba ser, hasta que uno aprende que la respuesta, si es que una respuesta así es posible, no yace en la contemplación, sino en la interpretación; es decir, que sólo resuelve el enigma de la música quien sabe tocarla correctamente, como un todo. Su enigma se burla del que la

¹³⁶ Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, p. 45.

¹³⁷ *Ibid.* p. 47.

¹³⁸ Edgar Morín, *Cultura y Conocimiento*, p. 78.

*contempla seduciéndolo para que “hipostasi” como Ser lo que no es sino ejecución, un devenir, y en tanto que devenir humano, un comportarse.*¹³⁹

5.2. Construcción metodológica de la historia de vida.

En la investigación sociológica, el estudio en campo es fundamental para *encontrarnos* con los mecanismos de la vida cotidiana del *actor* dentro de sus procesos sociales que llamaremos *realidad*. Quién mejor para hablarnos de la *realidad* que el *actor* mismo en sus dinámicas continuas que le permiten reproducirse frente al otro y con el otro social.

Para *encontrarnos* (investigadores) con la realidad es necesario contar con un instrumento que permita guiarnos hacia y durante el *encuentro* con la realidad. La guía de investigación¹⁴⁰ construida a partir de la Guía de Murdoc proporcionó los elementos básicos para estudiar a los *actores* en su continuo de vida en un contexto social determinado. Y brindó las características metodológicas para la clasificación de datos con base en un criterio sistemático que hace posible y fácil, en cualquier momento, encontrar la información necesaria para el estudio de una cuestión establecida.

La construcción de la guía de investigación se basa en un proceso de reducción teórica que incluye elementos que van de lo abstracto a lo real, determinando las características abstracto-concretas de todo el contexto; en otras palabras, se van entrelazando las características de la historia de vida del *actor* con la de comunidad teniendo como eje rector al *Son*. Si vemos esto como la síntesis, en donde A es la historia del *actor*, correspondiente a los ejes bio-sociales (nacimiento, infancia, adolescencia, juventud..., muerte), en donde manifestamos las características concreto-real del *actor*, hablamos de una historia física que existe con fines de referenciamiento; por otro lado, tenemos B que representa los datos demográficos, geográficos, historia

¹³⁹ Theodor Adorno, *Sobre la Música*. p. 38.

¹⁴⁰ La guía de investigación se construyó con base en el desarrollo metodológico proporcionado por el Dr. José Arellano que ejemplifica en su obra “*Esquemas Metodológicos para la investigación social*”, además de las valiosas aportaciones de los alumnos de la clase de Antropología Social, impartida por el Dr. Arellano en el ciclo escolar 2007-2 de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase anexo II.

físico real de la región, y finalmente se presenta C que es el *Son*. Así, tenemos la relación del *actor* con la comunidad a partir del *Son*; entonces, C es el cúmulo de los vínculos entre A (proceso concreto) y B (proceso concreto), que va de lo abstracto a lo concreto e implica reducciones. En suma, hablamos del *Son* en la vida de los *actores* en una región socialmente contextualizada.

Como mencionamos la importancia se enfoca en observar las correlaciones que ligan los eventos, los fenómenos; expresado en el sentido de claridad entre los procesos A y B, que termina siendo un procedimiento concreto con C que han de evidenciar los Ítems; en otras palabras, es averiguar cuándo el *actor* entra en contacto con la música (*Son*), y más importante cuales fueron los medios, a través de los cuáles construyeron su significancia; es decir, por qué canta, baila, hace décimas, etcétera.

Bajo este contexto, la guía de Tlacotalpan tiene el objeto de recolectar información directa con los *actores* que estén relacionados con la producción del *Son* en cualquiera de sus aspectos. La guía sirve para elaborar historias de vida en contextos etnográficos específicos, siendo un indicador de todos los elementos que involucran los procesos y las relaciones del problema en un proceso de reducción que va de lo abstracto a lo real. Por ello, podemos decir que la guía es como una realidad previa imaginada que tiene que incidir en la búsqueda de los procesos previamente, derivada de los conceptos imaginados por el investigador, imaginados por el mismo. La guía implica la vida de los *actores* que tienen que ver con el *Son* y que enriquecerán la hipótesis de que la cultura es todo lo que el *actor* hace y es, cómo se mantiene viva la cultura, cómo se “informa” la cultura o los procesos sociales entre sí, y qué sienten los *actores* que realizan el *Son*.

En términos prácticos la guía nos va a introducir y dirigir las preguntas a los *actores* concretos, a través de la observación etnográfica y entrevistas a profundidad en términos de historia de vida, por medio de expresiones de indagación precisa.

Al mencionar que la realidad es la formadora del investigador, el estudio de campo mostrará la realidad en términos de lo que significa para el *actor*;¹⁴¹y, que es uno de los elementos que nos brinda la guía de investigación. Para ello, es importante que lo primero que haga el investigador sea leer, estudiar y trabajar la guía de investigación para saber qué preguntar al *actor*. En general, tiene que saber el contenido de la guía, no memorizar sino revisar, ver el contexto y salir al campo con pura libreta en mano.

No se hace ciencia sino se registra, menciona Arellano, debido a que la única forma de controlar los datos para el sociólogo es su registro en la libreta de campo.¹⁴² En ella registrar palabras claves como: apuntes, mapas, ideas principales; anotando, siempre ubicación geográfica del lugar del momento, fecha y hora. El mismo Arellano menciona: que al comenzar una entrevista el investigador debe de estar atento a los cambios en tiempo y contextos del *actor*, tomar en cuenta de cómo vive la vida en general, en grueso; entonces, se toma un elemento y así uno direcciona al entrevistado para encontrar la información requerida.

La observación etnográfica es otro gran elemento que requerimos plasmar en la libreta de campo, observaciones del contexto en donde nos entramos, el lugar, *actores*, colores, sonidos para así procesar e introyectar; a esto lo llamaremos la reconstrucción de la realidad en términos de Arellano.

En el acercamiento con el *actor* cuando lo entrevistamos, sugiere Arellano, comienza con el saludo, y rompiendo el hielo, siendo el clima un buen motivo o la belleza del lugar, la arquitectura, la iglesia, de dónde eres, etc., cualquier cosa es excelente razón para entablar conversación con cualquier habitante del pueblo, además siempre una sonrisa amable y como siempre la verdad es un elemento esencial para generar confianza con el *actor*. Si es necesario uno se identifica para reforzar la cordialidad. Ya comenzando la entrevista, Arellano enfatiza, que es importante poner

¹⁴¹ Información generada a partir de las sesiones impartidas por el Dr. José Arellano en campo. (Tlacotalpan, Veracruz, del 14 al 20 de marzo de 2008. A las 9:00 am.). Entendemos que es un proceso de interpretación y que la realidad es la subjetividad que expresa el *actor* sobre su realidad.

¹⁴² La libreta de campo menciona Arellano, debe contar siempre con datos del investigador como nombre, dirección y teléfono.

atención y generar la capacidad de asombro; y, generar empatía para lograr información. Finalmente, para escribir, grabar o tomar fotografías se solicita permiso al *actor*, esto proporciona un sentido de confianza en el mismo.

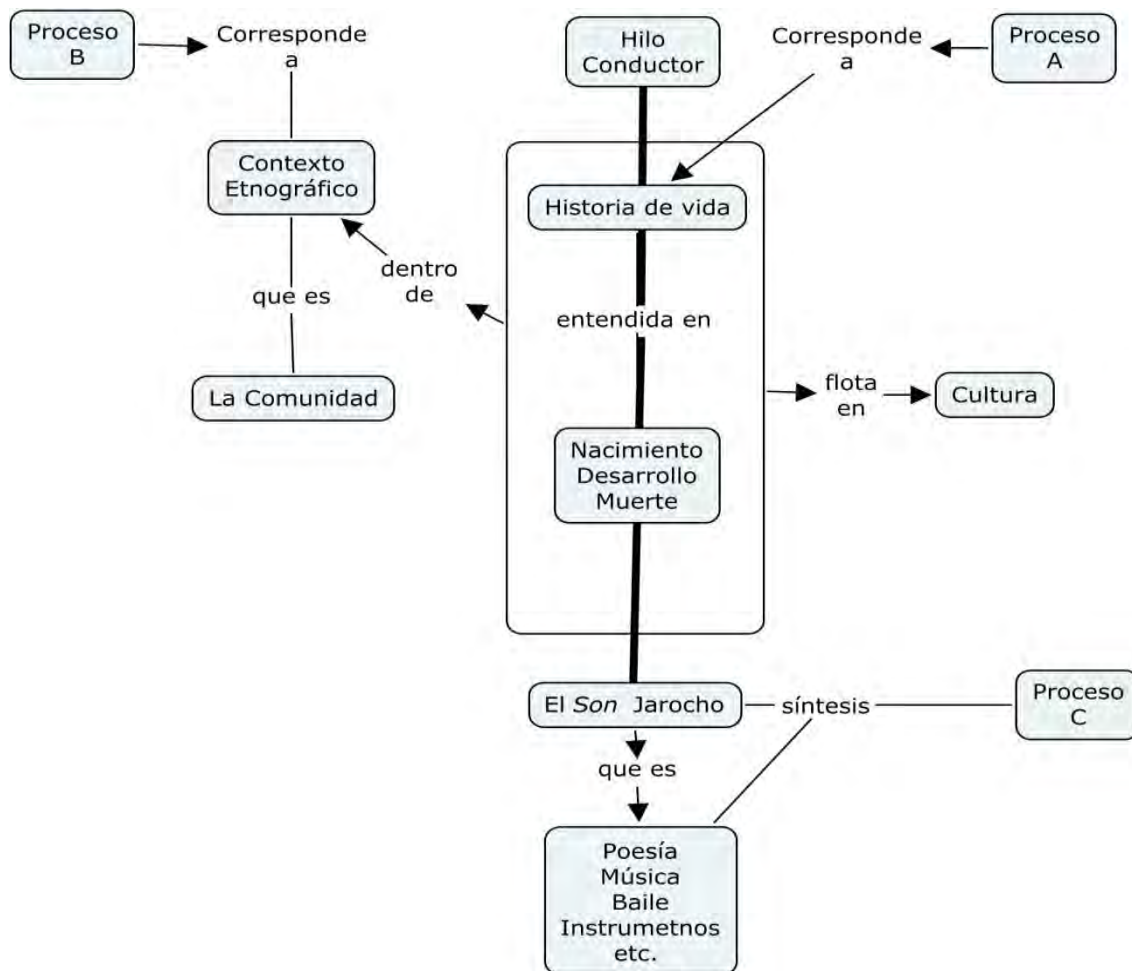
Ya en la entrevista, registramos las palabras, las características que registran procesos de hechos de la realidad, para posteriormente reconstruirla y aprenderla. Entonces, los datos ayudan a reconstruir los hechos; en este proceso, hablamos que trabajamos de lo real a lo abstracto, para explicar los hechos sociales.

El dato se elabora uno por uno, y lo generamos contextualizando la característica en sí misma; esto es, cada hecho pertenece a un pedazo o totalidad del fenómeno. Un segmento de realidad, se reconstruye con el lenguaje, la gramática, la sintaxis y con palabras (hacer cosas con palabras), ligando la característica en un hecho entendible por sí mismo. Cuando llegamos a esto, se dice que está elaborado y entonces se pasa al siguiente y así sucesivamente. Cada dato reconstruido debe llevar información de identificación (lugar donde se obtuvo, la fecha, fuente –nombre del entrevistado, lo observado (llamado observación directa), investigador, clasificación), posteriormente éstos se incorporan a la guía y a cada uno se le da un nombre.

De la realidad imaginada en la construcción de la guía¹⁴³ durante el proceso de reducción teórica de lo abstracto a lo real, y en el desarrollo del campo en donde partimos de la realidad para ir en un proceso de abstracción, la particularidad específica es característica de lo real y lo concreto real; y, es la aglutinación de diferentes unidades de representación de la misma naturaleza. Entonces, decimos que al final nos encontramos como investigadores a la caza de la realidad. Por lo tanto, se tiene que inquirir a la realidad; esto es, arrancar la realidad a la realidad. Para Arellano, el investigador es un cazador de datos.

En esta caza de datos se realizó la historia de vida en Tlacotalpan, Veracruz, en donde se reconstruyó la expresión del *actor* en su contexto social determinado con un hilo conductor que es el *Son*. En un esquema realizado por el Dr. José Arellano podemos verlo de la siguiente manera:

¹⁴³ La guía de investigación realizada se encuentra en el anexo II.



Así tenemos una historia de vida enlazada en contexto demográfico e histórico-socio-cultural, que se mira a sí mismo para reconstruir su contexto e informar a otro.

5.3. Estudio de caso. Historia de vida¹⁴⁴

De la concepción realidad entre historia de vida y contexto social determinado ubicamos a Tlacotalpan,¹⁴⁵ “La Perla del Papaloapan” como la llaman sus habitantes, en Veracruz, localidad que colinda al norte con Alvarado, perteneciente a la región del sotavento y a la Cuenca del Papaloapan. Se encuentra regado por los ríos San Juan y

¹⁴⁴ Para efectos de este estudio, en este apartado se presenta el análisis de la vida del *actor*; para consultar la historia de vida véase anexo I.

¹⁴⁵ Información recabada de la página de Internet: www.tlacotalpan.gob.mx consultada en Junio de 2008.

Tuxpan que son tributarios del río Papaloapan. Su clima es cálido-regular. Los materiales utilizados principalmente para la construcción de su casa son el cemento, el tabique, el ladrillo, la madera, la lámina.

Históricamente hablando fue un territorio totonaca, y posteriormente tolteca, llamándole al poblado: en medio de la tierra. En la conquista el poblado fue encomendado a Alonso Romero, cuya familia gobernó el lugar hasta mediados del siglo XVI. El siglo XVII se distingue por el asentamiento de las haciendas, la estanzuela y San Juan Zapotal. También, la región se caracterizó por el crecimiento de la población española, la construcción de Barcos; y, debido a la persistente guerra de España contra Inglaterra, genera el desembarque de los filibusteros (piratas en los mares de América en los siglos XVII y XVIII) en Alvarado, trayendo como consecuencia el ataque e incendio a Tlacotalpan. En 1714 se desbordó el río Papaloapan y años después en 1788 ocurre un terrible incendio, por lo que se ordena que en lo sucesivo se construyan las casas de mampostería, de esta época datan amplias casonas de pilares y arcos de medio punto, techadas de teja.

El pueblo se denominó San Cristóbal Tlacotalpan; y, en 1847 obtiene el título de villa, ya en 1862 fue ocupada por los franceses. Por decreto, el 9 de mayo de 1865 Tlacotalpan queda elevada a la categoría de ciudad, por la defensa contra los franceses, y provisionalmente fue capital del Estado. Desde aquí, Porfirio Díaz organizó el levantamiento contra el Gobierno de S. Lerdo de Tejada, se llamo Tlacotalpan de Porfirio Díaz en 1896, nombre que se cambio después de la Revolución. El transporte fluvial que era una de las actividades económicas más importantes decayó a principios del siglo XX con el establecimiento del Ferrocarril del Istmo. El 31 de diciembre de 1968 por decreto número 81 se declara a Tlacotalpan “Ciudad Típica”. Y en el año 1998 fue declarada Patrimonio Cultural de la humanidad.

La región se conoce, en voz de sus habitantes como “La cuna del *Son*”, también llamado de Sotavento. El *Son* presenta una fuerte influencia de elementos africanos; el conjunto musical que lo acompaña varía en las diferentes zonas. En Tlacotalpan, se basa en una jarana, percusiones y requinto. La voz se presenta aguda y de carácter ríspido, y en el correr de su discurso se injertan exclamaciones para animar a la

conurrencia exaltando los ánimos. Es común que las coplas se improvisen y que tengan éstas un toque picaresco.

Su baile es en un estilo conocido como “*taconeado o zapateado*” y “*escobillado*”; para lo cual, se utiliza como base una tarima alzada del piso unos centímetros, cuyo fin es servir a los bailarines de amortiguador y de resonador, ya que el ritmo que realizan mediante el taconeado y el escobilleo forma parte importante del discurso.¹⁴⁶

Además, encontramos la Décima, que es una composición de versos a partir de diez sílabas, es toda una preparación de reglas que facilitan y permiten reducir un pensamiento completo. Ésta concede describir una idea de forma muy compacta y tiene que culminar con el lenguaje que realmente refiera a la representación más real o más cercana a lo que es. La Décima es siempre rítmica en el acento último, es el que se encuentra en la séptima sílaba donde se enfatiza, puede presentar otro acento en el verso, pero siempre el último se exalta.

Ya en Tlacotalpan se realizó la elección del informante clave, la cual se basó en una observación etnográfica de la región, y de preguntar a los *actores* de la región sobre un *actor* que fuese representativo para ellos; además, de presentar características como ser de edad adulta, así como que gustara de contar sobre sí, y sus vivencias con el *Son*, también de incorporar varios elementos que componen el *Son*, siendo: que cantara, versara, tocara un instrumento y si fuese posible que él mismo lo construyera.

Como dice Berger y Luckmann la vida cotidiana se experimenta cara a cara,¹⁴⁷ y es así como nuestro informante Marcos Gómez Cruz, llamado “Taconazo”, nos habla de la región a partir de su vivir cotidiano, y que en su continuo se presentan otros *actores* de la región con quien trata a menudo, e interactúa intensamente en situaciones frente a frente con *actores* de confianza y/o que simplemente observan al mismo *actor*.

¹⁴⁶ Información proporcionada por Francisco Viesca, Director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la clase de Antropología Social del Dr. José Arellano en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, en el año 2008.

¹⁴⁷ Véase capítulo III en el apartado 4, sobre la vida cotidiana.

Marcos, dentro de su contexto social, funge como la representación de un sistema social en donde como *actor* introyecta a partir de sus procesos de síntesis entre *individuo* y *persona*. Por lo tanto, y como lo menciona Ferrarotti,¹⁴⁸ la historia de vida de Taconazo es un referente del *Son* como expresión cultural en un momento histórico determinado; debido, a que presenta desde su nacimiento hasta su edad actual un continuo de relación con el *Son*, siendo éste parte de su vida cotidiana.

Además, y como misma Ágnes Heller lo menciona,¹⁴⁹ es en la vida cotidiana en donde encontramos esa gran mediadora entre la naturaleza del lugar y los mecanismos de socialización de Marcos, que desarrollándose en ese gran escenario compuesto por el *Son*, la carpintería, la región y su familia; y, que es el conjunto de estos en donde se reconfigura día a día y lleva a cabo sus acciones e interacciones. En este sentido, Taconazo nos habla que durante toda su vida el *Son* ha estado presente tanto como pasatiempo, trabajo y desarrollo de su vida social considerando a mujeres y amigos.

Por otro lado, se encuentran los mecanismos de síntesis de Marcos, en donde a partir de la educación recibida sobre sentido y proceso de vida, enfatiza en que se desarrolló con la idea de hacer algo en la vida; es decir, de superarse, ser alguien y responsable de sus actos, también con el pensamiento de generar dinero a como dé lugar, por el simple hecho del gusto por gastarlo en lo que él más disfruta. Aunado a esto se presenta la visión en cosas que le agradan para desarrollarlas y perfeccionarlas; por ejemplo, se encuentra la peluquería, carpintería y el mismo *Son*.

Bajo el proceso de configuración dentro de su vida cotidiana e histórica Taconazo denota acciones dotadas de sentido, a partir de la ideología construida por sus padres, por ejemplo: de hacer algo en la vida y ser responsable de cada una de sus acciones; además, el peso que cobra las bases culturales de la región como es el *Son*, los modos de vida económicos como la carpintería, entre otros.

Durante la vida de Marcos nos encontramos con temas en relación a género. Ya que presenta durante la misma elementos en relación a la mujer respecto a procesos de

¹⁴⁸ Véase capítulo III en el apartado 4, sobre historia de vida.

¹⁴⁹ Véase capítulo III en el apartado 4, sobre la vida cotidiana.

conquista; en donde utiliza al *Son* como medio para llegar a ellas; él expresa durante su historia de vida la importancia de poder decir un verso a una mujer para tener su atención así como sentirse halagado por una dama y que refleja una proyección de su masculinidad dentro del contexto regional, en términos del macho alfa que conquista a sus hembras. Además, económicamente hablando centra los recursos de bienes para contar con capital económico y de esta manera ofrecer bienes materiales a las mujeres como símbolo de conquista y dominio.

Bajo este mismo contexto, encontramos mecanismos de violencia simbólica dentro del capital social que presenta Marcos durante su vida. Cuando denota su superioridad de género en torno hacia una dominación de la mujer, se presenta en términos de Bourdieu como el dominante que a partir de simbolismos sociales y culturales ejerce su poder sobre el dominado en este caso la mujer; en donde Marcos conquista y además puede elegir y tener varias mujeres al mismo tiempo, mostrando ante los otros sus cualidades de superioridad.

Las representaciones simbólicas que introyecta Marcos se dan en el valor de adquisición de distintos capitales en torno a su vida, que van desde el económico, social y principalmente cultural en relación a la significancia de valores dentro de su contexto. En términos de Bourdieu el capital cultural con el que cuenta Marcos le permite construir conceptos como el del *Son* tradicional. En este sentido, el estado incorporado que presenta el *actor* parte desde que era niño cuando se acerca a los *actores* importantes representantes del *Son*, el contexto de la región el desarrollo y práctica económica en torno a este mismo elemento cultural que se refuerza en cuestión de género cuando observa al *Son* como componente de acercamiento a las mujeres, los versos como mecanismo de expresión, características que va acumulando en el tiempo y que con base en la herencia del lugar, familia y características fisiológicas propias del *actor* va construyendo este capital y que es durable en él, limitado a lo fisiológico, que como mismo, Marco lo menciona, aunque quisiera bailar ya no le es posible, pero que incrementa por el tiempo, al ir perfeccionando la técnica de canto y la construcción de instrumentos musicales.

También encontramos propiedades que se apoyan en un estado objetivado, que va desde los monumentos, las casas, entre otros de la región en torno al *Son*, hasta elementos que Marcos se adhiere como la construcción de las jaranas y re-quintos que son motivos y agregados que utiliza para reforzar los elementos culturales, en donde se apropia de las características de los instrumentos que simbólicamente representan a la expresión cultural.

Finalmente contamos con el estado institucionalizado que se forma en la conjunción de los grupos del *Son* y que sufren su mayor expresión en los fandangos. El grupo permite establecer el valor relativo del capital cultural del portador de un nombre reconocido, y que en el Fandango permite compararse frente al otro.

El capital económico con el que cuenta Marcos está rodeado de una serie de trabajos que le permiten adquirir dinero para conquistar, bienes inmuebles que a modo de introyección presupone una idea de logro en la vida, su casa, insumos para sus instrumentos, herramienta para trabajar; entre otros que le permiten reproducirse dentro de su vida cotidiana.

Como capital social, a Marcos le importa el parentesco; denotando la relación con su familia y sobre todo en la transmisión de herederos como son sus hijos y principalmente nietos; además, construyendo de igual forma características de realización cuando se expresa sobre el estatus social de las hijas, principalmente en torno a los ámbitos laborales en donde se desarrollan. La relación con los grupos le permite la construcción de status sociales que a su vez se muestra como acreedor de una validez institucional con los demás grupos representes del *Son*.

Dentro de la estructura social en que se encuentra Marcos, éste opera en los campos sociales que lo definen entre la representación simbólica de los procesos económicos y prácticas culturales, un campo como espacio social estructurado y estructurante que tiene instituciones, agentes y prácticas; es decir, su relación de caracteres simbólicos de su campo con los otros le permite referirse con los demás grupos que tocan *Son*; y, el caso de jóvenes en donde el factor edad se releva en

experiencias de vida, porque el *Son* como expresión cultural se presenta como la dadora o punto de encuentro a la relación de los *actores*.

Bajo este contexto, Marcos genera a partir de la interpretación desde su ahora, como actitud reflexiva de sus actos que tienen sentido a partir de sus experiencias pasadas, expresiones como: “y si lo logré”¹⁵⁰ en donde hace énfasis a cuestiones que deseaba, desarrolló y plasmó en su vida, que permite reconstruir su cotidianidad. Aunado a esto, como Schütz lo menciona, sus acciones son manifestaciones de su vida sin tener que experimentar todas, ya que representaciones como el de ser algo en la vida fue una construcción generada por el otro que guardó en sí y la desarrollo.

Dentro de su mundo de vida, en el presente, Marcos genera expectativas dadas en planes hacia su futuro; en donde, no existe una cuestión sobre la veracidad de las mismas, sino simplemente son construidas a partir de su realidad y no pone en tela de juicio, por el simple hecho de ser actos previamente probados e introyectados como correctos. Además, que su realidad se presenta ordenada a partir de su propio método, en términos de Garfinkel, debido a que cuenta con construcciones como lo que es y debe ser el *Son* tradicional, de lo cual profundizaremos más adelante.

En este orden de Marcos enmarcado dentro de sus métodos propios para vivir cada día, encontramos como menciona Garfinkel, que éstos no tendrían sentido desde una racionalidad científica. Sin embargo, al conocer sus emociones, formas de construcción de la vida del entrevistado, permiten identificar sus maneras únicas para realizar sus actividades como: levantarse, tallar su madera, ensayar para un *Son*, trabajar con los jóvenes diciéndoles que el *Son* tradicional es el que se toca suave, entre otros; y, permiten conocer las características de sus hechos dentro de un contexto. En otras palabras, lo que observamos al entrar en la vida de Taconazo fueron mecanismos que le permitieron sobrevivir a su contexto, reproducirlo y modificarlo; además, de contar con formas para hacerlo, ya sea que partan de lo emocional, vivencia previa, reflexividad o racionalidad, le generan sentido a sus acciones.

¹⁵⁰ Véase anexo I, historia de vida.

A partir del conocimiento y descripción de estas acciones habladas desde el *actor* mismo nos permitió conocer los factores culturales, sociales e históricos en la vida del *actor* dentro de una región determinada. Usando a Garfinkel, ha permitido observar que todos los hechos sociales son descriptibles y por lo tanto, registrados para ser analizados; esto, está plasmado en la historia de vida de Marcos.¹⁵¹

Con base en el registro de los hechos de la vida de Marcos podemos observar cualidades del *actor* mismo, la principal ser alguien que siente, vive y que no sólo está determinado por su contexto social, sino que también dentro de su proceso de reflexividad que cuenta con elementos para realizar cambios, reestructurar su contexto inmediato y transmitir información.¹⁵² A grandes rasgos se convierte en un *actor* activo dentro de su comunidad que le permite reproducir el sistema, pero también pensarlo y cambiar lo que a partir de su introyección quiere modificar; es decir, es un *actor* que no está totalmente configurado por su ambiente y que puede influir en él.

Para la comprensión de estos mecanismos de Marcos como *actor* en su contexto y la descripción de sus procesos sociales, nos encontramos con los términos indexicales, presentes no sólo en la entrevista sino en su actuar diario que para él, y con base en su ambiente, le dotan de significado para realizar sus acciones. Nos proporcionaron información precisa sobre su región, justificación a sus acciones, recursos para vivir su vida, el cómo la hace. En el momento en que ordenamos estas expresiones indexicales permitió la descripción de los fenómenos sociales de Marcos. En esta categorización encontramos la coherencia y consistencia de sus actividades para establecer su vida cotidiana

Cuando observamos mecanismos indexicales dentro de la entrevista con Marcos, éstas sólo tienen razón de ser cuando se conoce su contexto, en este sentido si leemos frases como: “Además de estos hijos y de los que andan por *ahí*, está con nosotros Esaú..., él se dedica a ayudarnos *ahí*, porque tuvo un accidente y quedó mal de la cabeza”.¹⁵³ La palabra “*ahí*” representa en un primer momento “cualquier lugar” y en

¹⁵¹ Véase anexo I. Historia de vida.

¹⁵² Véase capítulo II, para desarrollo de transmisión de la información.

¹⁵³ Véase anexo I. Historia de vida.

el segundo nos habla de la carpintería. Este **ahí** sólo es comprensible cuando se conoce su contexto, sus actividades, sus experiencias pasadas que permiten darle sentido a la palabra, y por ende construir la realidad del *actor*.

Otro ejemplo de mecanismos indexicales lo encontramos en la frase: “De valores me decían mis padres: hijo tienes que hacer algo porque si no haces nada no vas a comer, y ya ves que **aquí** todo se mueve con dinero, porque si no hay dinero no hacemos nada”. La palabra **aquí** no refiere sólo a un lugar en particular sino también al contexto de espacio y tiempo en donde se habla de un mundo en donde para hacer cosas necesitas dinero, y que al final es lo que trasmite su contexto social determinado.

Es importante hacer notar, que dentro de la historia de vida de Marcos encontramos variadas palabras indexicales que van brindando de sentido a su vida y su contexto, que permiten la descripción de los hechos sociales; así, podríamos seguir mencionando frases como: “el trabajo y **así**”, y luego sale uno por **ahí** a hacer **algo** y se le olvida a uno... Nada más hablábamos y a veces darle un beso y pues tenía que andar uno como **el venado**... **Ahí** llovía nos tapábamos con palmas o hacíamos una casita de palmas y **ahí** nos metíamos... recuerdo una vez que veníamos de un lugar **“acá arriba”**, que se nos volteó”. Estas distintas frases las utilizo como ejemplo que las palabras indexicales, como menciona Garfinkel, pueden presentarse de distintas maneras ya que como hemos visto hasta aquí palabras como **“así”**, **“ahí”**, son comprensibles sólo entendiendo el contexto previo pero también encontramos palabras como **“el venado”**, **“acá arriba”**, que envuelven una serie de ideas que hacen referencia a lugares o movimientos precisos que sólo tienen sentido para el *actor* como **“acá arriba”** o que comparte con una región determinada como **“el venado”**. Además, encontramos situaciones, como lo menciona Marcos: “uno le **echaba** un verso le ponía uno el sombrero, y ya tenía uno que llevarle al rato un refresco **ahí**, y ponerle el sombrero significaba para halagar a la dama que andaba bailando con el sombrero de uno”. Nos proporciona el mismo *actor* el significado que es compartido por la comunidad y que permite entender los componentes culturales de la localidad; y por lo tanto, describir el lugar, así como la importancia con la que cuenta cada uno de los eventos dentro de su vida diaria y hasta lo que marca cada uno de ellos por el peso con el que cuenta en sus vidas compartidas.

Otro proceso que encontramos dentro de la vida cotidiana de Marcos se presenta al construir sus marcos de referencia, ya que como él mismo lo menciona: “Pero dentro de que trabajaba con mi papá yo le dije yo me voy a “abrir de los del río”, y voy a hacer de banco, y él me dijo: no hijo no hagas eso por los impuestos; y, le dije: los impuestos se pagan de aquí mismo, da la renta. Y pues tuve la oportunidad de comprar un taller a la orilla del río, de una casa antigua y ahí empecé a trabajar...” Como podemos leer aunque el padre no está de acuerdo, y es un consejo dado hacia el *actor*, Marcos toma la determinación de solicitar su préstamo y realizar sus actividades; esto lo lleva a cabo, a partir de su proceso reflexivo, justificando y dando como válidos ciertos aspectos para poder cumplir lo que él cree más conveniente para sí. Además, esto es reforzado por su idea como vimos anteriormente de hacerse sus cosas y tener dinero.

Dentro de los procesos de reflexividad que presenta Marcos, podemos destacar el siguiente: “Esto lo logré oyendo a otra gente, la oía, la veía y decía si esa gente lo puede hacer porque yo no, como en el trabajo yo veía a una gente trabajando y veía a alguien y decía que podía hacerlo”. Este proceso de introyección de su realidad, es muy interesante porque parte de un proceso de observar su contexto, es decir como *persona*, y de ahí lo lleva a su psique-emocional, *individuo*, para darle una connotación de realización, y por ello llevarlo a la acción.

En los mecanismos de reflexividad que presenta Marcos en torno al *Son* podemos remontar desde que habla de sus primeros contactos con el *Son*, en donde menciona: “Mis primeros contactos con el *Son* los recuerdo muy bien, me llega a la memoria que de niño había muy poca décima”. Además menciona: “Cuando se trataba del *Son* yo agarraba y decía que si nosotros logramos hacer algo nos podemos ir a cualquier lugar a tocar para ganar una lana, y lo hicimos. Y es bonito porque siempre anda uno limpiecito sin ensuciarse de nada, cantando y ganando dinero... sabía que podíamos llegar a ser unos grandes músicos y a ganar un buen billete”. En estas formas de reflexividad que proporciona Marcos referente a su realidad con el *Son*, indica no sólo el cariño por la expresión cultural de la región, sino los beneficios respecto a otro trabajo, como la carpintería o la peluquería, uno la limpieza y el generar un ingreso económico haciendo algo que disfruta y que desde niño le atrajo como mecanismo de representación frente a los personajes que él observaba.

Asociado a lo anterior menciona: “Yo fui varias veces a trabajar, porque después ya me contrataban directamente a mí, porque no sé qué le pasó a esos señores, **no sonríen cuando están tocando, todo el tiempo andan como enojados**, y yo echando versos bonitos sonriendo y contento, y después de andar uno ganando y anda de malas no se vale”. En esta parte, hace relación a su construcción de lo que debe transmitir el *Son*, que es alegría; y, que al final es lo que conquista a la gente.

Respecto a su construcción de reflexividad sobre su vida encontramos como él mismo menciona: “Cuando tenía 25 años mi plan era hacer algo en la vida para dejarle algo a mi esposa y a mis hijos, por decir algo: trabajar mucho para tener muchas cosas... Tener una casita para vivir, siempre tuve eso muy claro, tener algo en que vivir, sino se podía hacer dinero aunque sea una casita, y esto lo logre trabajando”. En este párrafo, cobra importancia la idea de trascendencia plasmada en contar con bienes, y a partir de ellos, adquirir una tranquilidad lo cual planeo desde que tenía 25 años; en otras palabras, encontramos un proceso de reflexión para sí y que lleva a cabo en acciones durante su vida para alcanzar su meta.

En relación con la trasmisión del *Son* hacia el otro, menciona: “... escucho lo que tocan, y ahí yo le digo a los chavos el *Son* es pausado, no es corrido, no correr demasiado, porque hay gente que tocamos rápido, para hacer los versos para cantar tiene que ser más calmado, porque muy rápido no sabe, no te da tiempo el movimiento de la boca, porque es muy rápido”. Aquí denota Taconazo su concepción de lo que es el *Son*, además de que es lo que le gusta transmitir; y, como lo mencionamos anteriormente, relacionado a la alegría que tiene que proyectar.

Bajo este contexto, Edson¹⁵⁴ miembro del grupo Luz de Noche, grupo dedicado al *Son* compuesto por jóvenes a excepción de Marcos, que se incorporó a tocar a invitación de ellos, nos menciona: “se siente tocar “chido” con “Taconazo”, es agradable, uno se la pasa bien, tocando lo que a uno le gusta, me acoplé y él me motiva a seguir en esto del *Son*, además me transmite respeto; por ejemplo, que él es un sonero

¹⁵⁴ A este actor se le hizo una pregunta de lo que opinaba sobre Marcos. Esto sirvió como marco de referencia para saber lo que estaba transmitiendo Marcos a los jóvenes (al otro) en comparación de lo que él decía que transmitía.

viejo, pues de los fandangueros.” Además menciona: “lo que me motivo a acercarme con Taconazo fue la música y ya posteriormente fue el arte de la laudería, que yo he aprendido de él, pues he aprendido mucho, todas las fases de lo que es la laudería y lo que es la tradición. Eso de la tradición creo que se hereda, aunque yo no vengo de una raíz de que mis papás hayan sido soneros, pero, si son músicos; y, de cierta manera siento que se va heredando. Mi primer acercamiento con el *Son* fue yendo a los fandangos, y principalmente con “Tacón”, todo fue por una guitarra, porque yo tocaba guitarra, entonces se me quebró de la cabeza, y un día iba pasando y le dije podrá componerme esta guitarra y me dijo sí, al rato me la traes; y sí, se la llevé después de la escuela. Y cuando me la arregló vi que sólo le echó pegamento y dije nada más con eso va a pegar, y observé que la prensó y todo, y comprendí que sí, y ahí me despertó más la curiosidad. Y ya fuimos platicando, y durante la charla me dijo: no te gustaría aprender, y le dije: pues si me gustaría, pero no tengo instrumentos, entonces él me prestaba sus instrumentos para ir a aprender a la casa de la cultura”.

También Edson mencionó: “lo que más he aprendido de Taconazo es esto, el *Son* Jarocho, que es un gusto más que por otra cosa, es por amor; por ejemplo, hay muchos que lo agarran de unos cuantos meses y se aburren, y ahí queda; además, por él he comprendido que tiene uno que enseñarles a más generaciones para que sigan y hacer un semillero”. Aquí observamos la adquisición de conocimiento que transmitió Marcos y que Edson introyectó sobre transmitir lo que uno aprende respecto al *Son*.

Respecto a la invitación que tuvo Taconazo al grupo, Edson menciona: llevo poco en el grupo, pues me invitaron unos chavos a tocar, y he estado apenas como unos siete meses tocando con Luz de Noche. Me integré porque venían ellos aquí (restaurante Luz de Noche), yo venía, me escucharon, y me dijeron vente y yo empecé a jalar a “Tacón” también, y nos integramos. A parte tenemos el concepto de que si alguien quiere tocar pues adelante que toque, no es algo así que por ejemplo los fandangos que ahora se hacen; y, por eso empezamos a organizar los fandangos, para convivir, bailar, los que quieran versar, los que quieran tocar. Esto se da por idea de todos, porque en el parque ya no podíamos nosotros fandanguear, porque cada quien

tiene su día para organizar, y pues a mí que me gusta mucho fandanguear, yo digo vamos a hacer fandango y que mejor que en el callejón del “Tacón”¹⁵⁵.

Respecto a los fandangos menciona Edson: “los tenemos haciendo desde antes de Semana Santa, (del 2008); lo que pasa es que nada más lo estamos haciendo cada fin de mes, pero aquí adentro (local café Luz de Noche), todos los viernes tocamos, pero a veces se forma tipo fandango porque vienen otros músicos, y pues ya no es algo que toquemos nuestros arreglos sino que tenemos que adaptarnos todos, se va improvisando, más bien.

Edson menciona respecto al resurgimiento del *Son*: “ha servido de cierta manera los grupos que se van fusionando, porque ya le gente comienza a oír el *Son* de determinada forma; entonces, pues se pone de moda porque se escucha bien, además que empiezan a escuchar sobre la controversia entre el *Son* tradicional y el fusionado, y por lo tanto, hay una forma en que se acercan. Yo comencé a tocar *Son* una como mi raíz, y otra como una música de improviso, que te nace, vas tocando de lo que te brota, tanto musicalmente como los que hacen versos, muchas veces es de innovación en el momento; por ejemplo, “Tacón” es bueno en eso de improvisar versos, otra en requinto”.

Cuando se le preguntó a Edson lo que sentía cuando realizan algo referente al *Son*, mencionó: “en lo personal, cuando toco el requinto, me da alegría y emoción, te estremeces cuando estas tocando; es algo que no se puede explicar, y entre más tocas más vas aprendiendo y más vas descubriendo tu instrumento; y por ejemplo, en lo que es la construcción (de instrumentos), me he dado cuenta que construyo mi instrumento conforme a mis necesidades, que me guste, que me quede cómodo. Por otro lado, cuando escucho el *Son* me dan ganas de tocarlo es lo primero que llega a mí, se siente una alegría. No bailo porque creo que hay que tener muy buena condición para eso, y otra pues no me he puesto, pero me gustaría, aunque me motiva bailar me inclino más sobre tocar la música”.

¹⁵⁵ El callejón del Tacón es en la calle en donde se ubica la casa de Marcos.

Otro integrante llamado Yahir Valadez¹⁵⁶ menciona: “para mí, yo creo que “Tacán”, es una persona que está muy abierta a enseñar, que no es egoísta con lo que sabe, le gusta instruir sobre lo que sabe, nunca te esconde nada. Lo que más he aprendido de él, es su manera de sentir la música, que es una persona que claramente se ve que lo disfruta, le gusta ir a tocar en cualquier ocasión”. Este *actor* asimiló más la cuestión de sentir el *Son* y disfrutar la música.

Para “Tacán”, el *Son* es una alegría y menciona: “por decir, si tengo un problema ahí lo resuelvo, no me acuerdo del mismo, me meto en otra cosa, y voy desahogándome de lo que tengo que hacer y ahí mismo cantando pienso puedo hacer esto y voy cantando. Si porque todo se puede, todos los problemas se pueden resolver. Se olvida uno de todo ya que la música te da mucha alegría, todo y te da una energía tan bonita que dice uno... y cuando estoy cantando siento una emoción muy bonita porque te reconocen que si cantas, y van y te saludan y me dicen que bonito lo haces, qué bueno que vengan por aquí, porque por aquí no hay ese tipo de música, porque por allá no hay, muy poca”.

En palabras de Marcos, “el *Son* tradicional es el que se toca calmado, no muy aprisa, que es el que vi desde niño, con el que crecí, fui joven, me casé”. Y en relación a los nuevos tipos del *Son* lo están destruyendo porque le están metiendo muchas cosas que no es el *Son*; y, el *Son* siempre es pausado toda la vida, no nada más lo digo yo, lo dicen muchos que estamos grandes; por decir, empieza uno a tocar, y a veces no se entiende lo que dice, porque parece que es mentira, pero las cuerdas te están diciendo el *Son* que es; y ahora, arrancan un *Son* y no se sabe qué tipo es, sabe uno hasta que lo empiezan a cantar... el *Son* tradicional se canta sin micrófono, puro a capela. Y el que cantaba tenía una voz muy fuerte. Y pues yo soy de gran voz.

Marcos menciona, en los instrumentos básicos del *Son* encontramos el arpa, la jarana, el requinto y el pandero. Anteriormente el arpa muy poco, ahorita ya hay como unos seis grupos que la utilizan. Y cuando yo era niño sólo se tocaba con la jarana,

¹⁵⁶ Como a Edson a este *actor* se le hizo una pregunta de lo que opinaba sobre Marcos; que también sirvió como marco de referencia para saber lo que estaba transmitiendo Marcos a los jóvenes (al otro) en comparación de lo que él decía que transmitía.

requinto y pandero. El pandero tiene entre unos cuarenta y cinco a cuarenta y ocho años que se integro al *Son*, o quizá cincuenta años, pero más bien era la jarana y el requinto y a veces se ponían tres a cuatro jaranas. Había primera, segunda, tercera, muchos tipos de instrumentos. Y había unos que llaman leonas, ahorita están metiendo el contrabajo, y el contrabajo no ha sido del *Son*, el contrabajo ha sido de música tropical, para otro tipo de música.

En este sentido, y como lo menciona el mismo Marcos con base en su experiencia y contexto encontramos una serie de elementos, por los cuales conceptualiza y da sentido a lo que llama *Son*, y que se presenta como una forma de defender sus identificaciones con el lugar, infancia, adolescencia y adultez; es decir, la validez del mismo *actor* sobre lo que está transmitiendo a las siguientes generaciones. Además, a partir de éste encontramos elementos que rodean al *Son* dentro de la región de Tlacotalpan, como son la jarana, el requinto y la potencia en la voz del cantante.

La fiesta llamada fandango, que se desarrolla en el café Luz de Noche, en la que participa “Tacón”, el cual nos ha dado su perspectiva sobre esta actividad, se exploró el contexto de las personas que rodean que participaron ya sea tocando, bailando, con décimas u observando, se indagó; a partir de un sondeo, se les preguntó lo qué sentían al realizar sus actividades. A lo que nos contestaron¹⁵⁷:

Yahir Valadez: “cuando toco la bamba siento que es transmitir tus sentimientos formando la música comunicar tus sentimientos a la gente, tu forma de vivir lo que estas pensando al momento, pasarlo a la gente conforme tocas la música; asimismo, estar con “Taconazo” es muy agradable porque es una persona mayor, que tiene más experiencia en este ámbito del *Son*, pues conoce más que uno, y te instruyes de él, al estar escuchando cantar o tocar cuando lo hace él. Lo que más he aprendido de él, es ser solidario con la gente, tratar de llevar siempre tus conocimientos y lo que sabes hacer, la música, ser una persona solidaria con la gente”.

¹⁵⁷ En los comentarios de los *actores* sobre lo que sintieron, se respetan las palabras que utilizaron, aunque se presentan repetitivas, son expresiones que los mismos *actores* utilizan para dotar de sentido su emoción cuando se encuentran realizando o simplemente escuchando el *Son*.

Una chica que bailó mencionó: “Cuando bailo siento mucha emoción, me contagia la música la alegría la fuerza, el *Son*, es muy gozoso y es muy contagioso, te da gusto bailar, te da emoción, te da pasión, todo lo que los músicos te transmiten eso es lo que se siente, cuando escucho el *Son* me transmite mucha alegría mucha pasión fuerza, entusiasmo”.

Un *actor* que estaba escuchando el *Son* y llevó a cabo unas décimas mencionó: “cuando escucho el *Son* me palpita el corazón primero, y segundo me quiero incorporar, pero como no todos tenemos ese adiestramiento para poderlo bailar o tocar, pues muchas veces nos conformamos exclusivamente con observarlo y lo disfrutamos, lo sentimos y nos encariñamos con él y nos hacemos como una costumbre ir a los fandangos”. Respecto a la décima comentó: “lo que pasa es que es toda una preparación de unas reglas que te facilitan y te permiten compactar un pensamiento completo, porque la décima lleva una idea completa, y por ejemplo, tú ves a la Jarocha y dices, yo voy a describir a la Jarocha, y utilizando una décima que se llama tu atuendo, tu representas a la Jarocha y dice:

*Jarocha muestra tu atuendo,
Bordados y rejillas,
El rubor de tu mejilla al zapatear con estruendo,
Con tu abanico luciendo cachirul bella flor,
Aretes y prendedor tus gruesas trenzas cruzadas,
Con listón entrelazadas y rebozo de color”.*

O sea te permite describirlo de forma muy compacta, y que tienes que culminar con el lenguaje que realmente represente con la descripción más real, más cercana a lo que es y esa es nuestra función como decimero.

Lo que siento cuando digo el verso, primero lo considera uno, porque uno va de acuerdo con las reglas que aprende uno, entonces la décima es muy rítmica, siempre en el acento último el que está en la séptima sílaba siempre se enfatiza, tiene otro acento en lo que es el verso, pero siempre el último lo enfatizas; tú dices por ejemplo:

Aguacero imperturbable,

*Sobre mi techo prepita,
Pronto al enojo me incitas,
Ya lo siento insoportable.*

Entonces haces énfasis en lo que llaman el acento rítmico y ese es el ritmo que debe llevar la décima y aparte las reglas internas por ejemplo lo que es la sinalefa el hiato, y todo eso, te enseñan a que tú debes de correr la voz con la cadencia que debes de tener, porque las reglas de la división silábica y de la acentuación te enseñan a leer, tu lo que aprendes es a leer, cuando dices las décimas, entonces si tú dices por ejemplo: cuando estoy enamorado, tu no dices: cuando estoy, tú dices: cuando-estoy, esa unión de esas dos sílabas dan el modo como uno habla, y la décima no es difícil, porque nosotros hablamos octosilábicamente, nada más que no nos damos cuenta, tú dices, tengo ganas de comer, está bien medida y tiene que guiar porque toda la gente así lo hace.

En las canciones populares por ejemplo: estas son las mañanitas, si tu las mides son ocho sílabas; que cantaba el rey David, si tu las mides son siete, pero porque cuando un verso termina en ocho sílabas debe de ser palabra grave o llana, y cuando termina en siete sílabas debe de ser palabra aguada, pero entonces es lo que nosotros consideramos pero si siente uno mucha emoción, pero como dicen ellos, o que cada uno diga, pero trata uno de alinearse de acuerdo a las reglas, por eso de enfatizar el acento rítmico y de tomar en cuenta como se expresa uno sin que corte a la mitad el verso, eso le da un poquito más de fluidez y creo que eso es lo que hace al verso más atractivo.

Yo aprendí, cuando yo me pensioné me vine a Tlacotalpan, entonces después de una vida de triada como es la vida allá en México, siente uno que el tiempo no te rinde, vine a Tlacotalpan, y empecé sentir digamos lo que es todo el tiempo te rinde, entonces comencé a sentir todo el sopor de esa flexibilidad del tiempo que uno no está acostumbrado y yo dije tengo que hacer algo, porque si no hago algo yo aquí me voy a entristecer, y yo hice varios intentos, quise aprender guitarra, no se me dio, quise aprender pintura, no se me dio, y después me metí a tomar un curso de décima en la casa de la cultura eso sí me gustó, lo tomé con mucho entusiasmo a manera de que te cautiva y de que te alaga y te engolosina con la décima, y yo ahorita soy el maestro de la

décima espinela, en la casa de la cultura, que después de que yo fui el alumno, ahorita me toca a mi dar clase, y lo hago con mucho entusiasmo, y he enseñado a mucha gente, y creo que es el modo de difundir esta cultura”.

Una señora que bailó expresó: “cuando yo bailo siento que vale la pena vivir, es vida para mi, y estar ahí oyendo me enciende el cuerpo, me siento muy emocionada, y me entra el ritmo, hasta por los poros, me siento viva cuando estoy bailando”.

Hombre de entre 50 y 60 años que estaba escuchando el *Son* mencionó: “Cuando yo escucho el *Son* siento que estoy haciendo uso de un lenguaje, con el cual nosotros ya nacemos, nacemos con el lenguaje visual, el auditivo, con el lenguaje hablado y con el lenguaje matemático, y la integración de todos esos lenguajes, precisamente es la matemática”.

Hombre entre 60 y 70 años mencionó:” lo que siento es que mi organismo está en sintonía con el universo, así de fácil. Yo me relacioné con el *Son* de muy chico, porque mis papás eran afectos a esta música, entonces la escuchábamos, fue fácil escucharla, toda la vida, a pesar de que nací en Mixcoac, que aquel momento era un pueblito del Distrito Federal, lejos de la Ciudad de México, entonces hubo la oportunidad de escucharlo”.

Bajo este contexto de representaciones del *Son*, en cada una de los *actores*, encontramos referencias de modos de vida, sentimientos y reflexividades que sólo tienen sentido en el momento que los *actores* viven en los contextos sociales determinados, es una forma como diría Garfinkel de hacer los signos de las expresiones socioculturales descriptibles.

Como éstos signos no son visibles en el momento en que a los *actores* se enfrentan con una ruptura a su vida cotidiana reflexionan para dar sentido, cuando se realizó la entrevista tanto a Marcos como a estos *actores* la ruptura cayó en las condiciones emocionales que expresaban. En otras palabras, que no mencionaran lo que debería de ser sino en un primer momento lo que representaba emocionalmente para ellos para posteriormente indagar racionalmente lo que es; además, que a partir de sus

gestos, promesas y posturas se redescubría el *actor* para hablar sobre sí mismo ante el otro en un contexto social determinado, para también reconocer sus necesidades, anhelos y fantasías sobre el *Son* o cualquier factor en que quisiéramos indagar. En este sentido encontramos que el indicio sociológico se presenta en los indicadores que son producidos y utilizados por los mismos *actores*.

Bajo este análisis y cómo mismo Radcliffe-Brown lo menciona la cultura son las interrelaciones por las cuales se comunican las formas de vida, en este caso el *Son*, en donde encontramos manifestaciones de continuos dentro de sus vidas de los distintos *actores*, termina siendo en términos de Malinowski un medio funcional. En donde, se comparten significados socialmente establecidos, desde una perspectiva de la antropología interpretativa, con respecto a los *actores* que transmiten en el caso del *Son* emociones, normas y métodos para realizar determinada actividad.

Básicamente lo que encontramos fue la relación simbólica que generan los *actores* para construir canales de comunicación entre ellos para entender sus razones y métodos prácticos dentro de su cotidianeidad. Que considerando que estos escenarios van cambiando o las perspectivas de los *actores* llegan a cambiar, en términos de Garfinkel, a su capacidad reflexiva, Geertz nos dice que “sus movimientos internos surgen de los mismos deseos y pasiones de los *actores* y producen sus efectos en las vicisitudes de los reinos y los pueblos”, en este caso del *Son* como música que genera emociones y Tlacotalpan que da el espacio y ambiente para que los *actores* cuenten con los elementos subyacentes en sí mismos para transmitir cultura.

En Marcos vemos a un *actor* que comunica en cada actividad que realiza su información histórica-cultural con y desde su contexto social reducido y ampliado. Y aunque se parte de un lenguaje que es considerado como el sistema de signos que nombran simbólicamente lo que se representa en la mente, siendo los signos materiales instrumentos para la manifestación exterior de la expresión física, y como Schütz lo menciona qué es lo que quiere significar el otro *actor*. Marcos en sus construcciones de lenguaje significa una serie de factores que vivencia en su día a día y reflexiona sobre ella intercambiando con su contexto esquemas interpretativos de sí mismo y del otro; encontrando al final un mundo compartido; sin embargo, encontramos que la

comunicación y el lenguaje sólo tiene sentido a partir de la comprensión del orden de los hechos sociales en que se presenta en la vida de Marcos y su relación con el *Son* y lo que trasmite a otros en relación a lo que para él es válido e importante.

Dentro de los términos que Garfinkel configura como propiedades de la información, Marcos es un *actor* que cuenta con una naturaleza de lenguaje en donde símbolos como la jarana y el requinto se relacionan con el *Son*; así como sus formas lingüísticas como es el caso de las letras de las canciones que hablan del contexto de la región. Además cuenta con propósitos sobre sus acciones, Marcos perfila significados que dota de sentidos a sus acciones como el ahorrar, tener una casa, cantar fuerte que son dadas a partir de las experiencias. Asimismo estas construcciones van en relación al mundo de manera fenomenológica; y a partir de ahí construye configuraciones de racionalidad con posibles consecuencias que son de interés al *actor*. Y que a partir de eso se presenta como fuente de cambio con base en la creatividad de Marcos dentro de su contexto social.

Marcos configura su identidad a partir de presentar experiencias y generar relación con objetos de manera consciente con base en una serie de repeticiones respecto al *Son* a través del tiempo y espacio de la región; además de contar con los agregados culturales que le brindan a Marcos elementos de sentido en y para su realidad; esto lo observamos en el momento en que el *actor* nos habla de su vida y su vinculación con el *Son* desde que su padre tocaba la armónica hasta hablar con las figuras representativas cuando era niño, pasando por su juventud siendo parte de un grupo, dando clases de laudería hasta el momento actual en donde apoya a los jóvenes brindándoles características de identificación con el *Son*.

Marcos se concientiza con el objeto *Son* a partir de la intencionalidad de noema, en términos de cómo debe interpretarse y los instrumentos que lo componen; para llegar a noesis, que es el actuar, en el momento en que toca la música, canta y se muestra a los otros *actores*.

Cuando nos adentramos al *Son*, que en términos de Garfinkel es concebido como un esquema de posibilidades de experiencias que Marcos vive, vamos contando con un

agregado de experiencias relevantes en virtud del peso que le da Marcos. Una de ellas es el trabajo y las mujeres en relación al *Son*, debido a que son relevantes para enmarcar la trascendencia en su vida y lo que comunica con el otro; sobre todo cuando les habla a los *actores* sobre como es el *Son*, y la adquisición de capital económico que le brinda en las ganancias, y sus triunfos con las mujeres por medio de esta expresión socio-cultural.

El mundo de Marcos es de experiencia en cuanto a cada proceso de su cotidianidad, y es ahí en donde los objetos, como el *Son*, el trabajo, las mujeres son reales para él en sus constituciones como unidades de significado. Como Garfinkel menciona, al final estamos observando mundos en los que participa Marcos, en los conjuntos de posibilidades de experiencias organizadas; debido a que se conjuga su mundo de las mujeres, del *Son*, familia, amigos, entre otros, en su vida cotidiana.

Marcos presenta continuidades de experiencias referentes al *Son*, posibles a la intencionalidad que contribuye dentro de un contexto social determinado. Siendo la información de la expresión sociocultural a partir de la experiencia, que tiene consistencia en su vivir interior, y compatibilidad con el exterior en continuidad temporal.

Nuestro *actor* de estudio cuenta con procesos de claridad, cuando refiere que las posibilidades intencionales pueden ser completadas, esto lo observamos cuando expresa el logro sobre metas propuestas. En el marco de posibilidades el *Son* es encontrado en su constitución como unidad de significado. Cuando un *actor* se acerca y le confirma lo que Marcos considera como *Son* tradicional, en cuanto a la fuerza de la voz y el toque picaresco de sus versos, es el momento en que prueba sus posibilidades convirtiéndolas en primarias; cuando trabaja con posibilidades secundarias, es en el instante en que habla que es muy importante transmitir el conocimiento sobre el *Son* sin tener que probarlo. También observamos posibilidades cruciales en el momento en que se determinan en sustancia y esencia como el logro de realizar actividades de la manera más exitosa para reproducirlo toda su vida; en este caso cuando hace la carpintería y el cúmulo de posibilidades que le dotan de elementos para llevarlas hasta el tiempo presente.

Dentro de su construcción de vida, Marcos presenta momentos iguales cuando repite patrones de éxito cuando toca el *Son*, que es en términos de Garfinkel los promedios que le permite reforzar sus condiciones de posibilidades relevantes que es en el momento en que tiene control sobre las situaciones. El resto las va relegando y sólo las utiliza como apoyos para determinadas circunstancias.

Marcos es un *actor* que maneja sus propiedades de completabilidad en las circunstancias en que proyecta su vida a futuro, cuando nos habla de hacer sus cosas para asirse a un porvenir económico y éxito en sus actividades laborales y culturales. Y como es el caso de su perspectiva de vejez queda como esa posibilidad abierta ya que no ha definido su significado para alcanzarla.

De las configuraciones trascendentales para Garfinkel en la información encontramos procesos de retención cuando Marcos nos habla de eventos aislados como cuando de niño se cayó y sólo hace referencia para conceptualizar un adjetivo sobre sí, pero que no trasciende más. También maneja posibilidades de alargamiento/tendencia en el momento en que habla sobre el *Son* en su vida que no están atrapados en un tiempo del pasado y que le significan un futuro de realización. El manejo de Anticipación lo observamos cuando en el *Son* se presentan posibilidades de extensión de la actividad, poder alargar una actividad un canto o una misma actividad en el momento de llevar información; para así llegar a la expectación, en donde Marcos trabaja sus posibilidades durante su vida para generar estándares sobre conceptos que aplica en su vida cotidiana.

Dentro de los procesos de información social, Marcos cuenta con elementos de señal en el momento en que sólo percibe las *señales* para sí mismo sin dotarle de un significado, ya se convierte en *Signo* cuando maneja razón como ejemplo la fuerza de tono en su voz al momento de cantar. Ya en el instante en que utiliza la *Expresión* es cuando maneja los términos de lo que será el *Son* fuera de sí. Cuando utiliza el *Mensaje* con los otros ya habla de codificaciones especiales respecto al *Son*. Ya hablaremos de un proceso de *Comunicación* en el periodo en que las señales se convierten en formas de acción con el *Son*, cuando juntamos una jarana, requinto y voz, en su conjunto. Posteriormente encontramos el *Trabajo comunicacional* cuando Marcos trasmite con

los otros las nociones de *Son* y trabajo ya sea con los jóvenes o con los *actores* que escuchan la música.

El *Significado del mensaje*, lo encontramos en Marcos al momento en que nombra cada uno de los significados que fue adquiriendo durante su vida cotidiana; ante esto, usa *Tácticas comunicacionales* a partir de sus valores sobre la trascendencia de vida y la táctica empleada de lo que expresa para reproducirse, ya en su *Estrategia comunicacional* nos habla sobre sus planes de vida que le permitió llevar a cabo decisiones encaminadas a lograr el éxito y que se observa en sus comunicaciones frente al otro en sentido de trascendencia. En su *Plan comunicacional* decide avanzar en sus alternativas planteadas para introyectar hacia donde lo llevará cada decisión, esto lo encontramos como ejemplo cuando lo obligan a casarse, en donde él habla de una posibilidad de salir de la locación pero al final habla con sus padres y comunica su decisión y actúa. Ya para su *Diseño comunicacional* se establecen los mecanismos normativos con los que se desenvuelve en comunidad; es decir, patrones ya establecidos como el cumplir con sus responsabilidades de trabajo, que desde niño lo adquiere cuando le establecen como distribuir sus ingresos y responder a la muchacha embarazada.

La Información como menciona Garfinkel se presenta como ese proceso recreado a partir de los recursos del orden de posibilidades de la experiencia con los que cuenta Marcos y que permite disponer de nociones sobre lo que él sabe y lleva a cabo respecto a la significancia del *Son* para él. Cuando entendemos el proceso por el cuál se presenta la información en la vida de Marcos podemos conocer de manera más profunda los elementos a los cuales se adhiere para dar sentido a su vida. De esta manera contamos con procesos de conocimiento total de lo que ha sucedido respecto a sus consecuencias teniendo así una información perfecta, ya que en el momento en que Marcos nos habla de su anterioridad cronológica sobre la expectativa de construir, por ejemplo instrumentos y lograrlo, existe un conocimiento sobre la información total. Hay cuestiones que Marcos no logra conocer sobre sus consecuencias como cuando toma decisión como en el momento en que quiere comprar la lancha para vivir de ello; pero al no contar con el recurso económico ya no sucede y se rompe este proceso.

Marcos presenta nociones de igualdad relativa al instante en que y los *actores* que lo escuchan hablan sobre la fuerza de su voz; esto lo observamos cuando narra que una señora se acerca con él para felicitarlo por su potencia de voz; un mensaje de comunicación que él quiere transmitir y sin conocerse el *actor* que observa lo recibe.

En determinados momentos de su vida Marcos se confronta con información incompleta, al tratar de negociar pagos cuando va a cantar con un grupo que lo ha invitado y no puede proyectar una consecuencia de la información que está enviando a los *actores* que lo contratan en términos de ganar la misma cantidad de dinero. Y existen otros procesos en los cuales la información es completa al instante en que es preciso con lo que quiere como la trascendencia en género, en términos de conquista, que se presenta en toda su vida. Con este mismo ejemplo encontramos esta posibilidad psicológica en donde los mensajes contruidos sobre sus logros con las mujeres, su estilo de ser y lo que muestra va en relación con la información completa.

Durante su vida Marcos maneja información secundaria cuando conoce cómo ha sido generada la idea de trabajar para contar con bienes, al momento en que nos narra la información que su papá le transmitía en torno a la responsabilidad para contar con capital económico y distribución del sueldo respecto a su familia. Cuando sólo reconoce mensajes como salir a cantar un día por sólo disfrutar es información primaria.

En toda su historia de vida “Taconazo” maneja información intuitiva ya que ésta le permite significar el mundo, expresiones sobre decir un verso para conquistar a una mujer, trabajar para contar con ingresos, enseñar a su nieto para que conozca sobre el *Son*, entre otros, brinda elementos en cuestiones materiales sobre el mundo en hecho. Por su parte, la información inferencial la encontramos, entre otros ejemplos, al momento en que los resultados obtenidos de deducción sobre lo que es el *Son* da a notar el proceso inferencial que comunica; así, refiere a la fuerza, los instrumentos y todas las características que acompañan este tipo de música.

En los factores de posibilidades del orden dentro de los terrenos de constancia, el mensaje que se obtiene de Marcos respecto la información que maneja se encuentra determinada por la persistencia que presentan durante toda su vida; que le va dando un

arreglo al sentido en su vida. De esto, nuestro *actor* muestra características como ir incorporando conocimiento como la carpintería o la peluquería a partir de su experiencia. Su terreno de posibilidades presenta vertientes de conjunto vacío cuando establece características en cómo es el *Son*, y que sólo eso es, y cuando muestra que todavía existen posibilidades, entonces presenta dinámicas en que abre la opción que otra circunstancia pueda suceder. Pero como podemos observar, durante toda su vida se presentan una serie de posibilidades que le permiten ir configurando su realidad día con día.

Durante los acontecimientos que llevan un orden completamente determinado. A Marcos le sirven para producir una verificación de la situación en el momento en que comunica. Además nuestro *actor* presenta nociones de incongruencia cuando construye expectativas sobre ir a cantar con un grupo y ésta no se cumple ya que él espera paridad y conquistas a mujeres.

En su proceso de rutina, Marcos minimiza la posibilidad de confusión al dar cuenta de lo que hace todos los días e informa a los otros *actores*; es decir, le permite disponer de elementos para recrearse hacia sus logros como carpintero o como sonero. Sus posibilidades del error disminuyen en el instante en que conoce las consecuencias de sus decisiones a partir de su experiencia, para reducir la confusión. Esto es más claro cuando Marcos nos informa de trabajar en algo que se ha propuesto con la satisfacción de lograrlo, ya sea en el trabajo o en el *Son*.

Marcos confronta pérdida de información en el momento que intenta transmitir información a los *actores* que lo invitan a los distintos grupos; pero éstos no comprenden cuando él les habla sobre no tomar alcohol o que se pague por porciones iguales. Ya en el momento en que este mensaje carece de significado como es en el caso cuando da clases en la casa de la cultura y no entienden que él trabaja por gusto pero no depende de ese ingreso, se presenta como anomia. Los ruidos que se incorporan durante el proceso de información, en términos de idealizar situaciones, Marcos piensa que él es conocedor del verdadero significado del *Son*, de cómo deben ser los instrumentos, trayendo como consecuencia que no todos los *actores* que se encuentran en el mismo contexto piensan lo mismo.

En los procesos de orden que enmarcan a Marco, se observa un continuo de variables que le dan sentido en el momento a su existir, como es el bailar; sin embargo, cuando éste falla se presenta una discontinuidad llevando como consecuencia un cese de actividad que en su caso ya no es poder bailar aunque guste de ello.

Dentro de sus experiencias, Marcos presenta momentos de continuidad cuando la percepción sobre su trabajo de laudería es reforzado con sus especificaciones, repitiendo la misma actividad porque le funciona. Además muestra consistencia cuando conoce las formas, maneras y características, por ejemplo: cuando construye instrumentos musicales. La compatibilidad la configura a partir del conocimiento referente a las relaciones que cuenta en otros pueblos y se verifica a sí como arquitecto de grandes instrumentos para el *Son*. Siguiendo con el ejemplo de la construcción de los instrumentos, sigue con una continuidad temporal ya que los resultados que presenta sobre la calidad de su trabajo le permiten seguir realizando la misma actividad. La claridad se observa en el momento que distingue la calidad de la madera, afinación y sonido de los instrumentos y que trasmite a otros *actores*.

Dentro de los factores del *rol*, Marcos experimenta en el mundo observando sus experiencias de cuándo y cómo las vivencias proceden de un carácter organizacional; es decir, al momento en que el *actor* cronológicamente vive sus experiencias frente al *Son* para saber que es lo primero que tiene que hacer y así comunicarlo al otro. Presenta una forma de *epoche* al instante en que asume los procedimientos, a partir de reglas establecidas en su racionalización de lo que debe ir antes de otro evento, dicese velocidad en el desarrollo de los sones, entre otros. En este sentido la forma de *sociality* se da en sus proceso actitudinales frente a los otros grupos o los mismos jóvenes a los cuales establece una relación de maestro - alumnos.

En el modo de darse a sí mismo Marcos ha seleccionado y hecho relevantes para su vida los mecanismos actitudinales en su mundo, con estándares públicos como el ser un *actor* representativo para los jóvenes o hacia la sociedad como *persona*, y otra cuestión hacia sus estándares propios como *individuo*, en el proceso de la conquista de las mujeres con los versos que establece. En el modo de atención a la vida es la

intencionalidad con la que trabaja para decir sus versos, evaluando cada consecuencia ya sea en el tangible como la cuestión económica, abrazar a una mujer, o intangible como lo emocional que trasmite al cantar. En el modo de conciencia del tiempo, las sucesiones de "ahora" dentro del estándar del *Son* perfilan los apegos y desapegos a lo largo de su vida y que le dan un patrón que le brindan elementos de diferentes instantes en que ha vivido desde niño, joven y adulto. Los agregados de forma de espontaneidad los encontramos al momento en que, con base en su experiencia, expresa situaciones que rigen su vida como es en el caso cuando habla sobre la muerte y su trascendencia de vida. Así se llega al constructo del rol en sus relaciones con cada uno de los distintos *actores* de su contexto; en donde su actitud ante las mujeres es de conquista, los jóvenes, nietos e hijos de enseñanza, y así configura distintas condiciones ante los otros que le rodean en el trascurso de su vida.

Dentro de los factores del trabajo comunicativo, observamos las relaciones que Marcos construye en términos de las nociones del rol y el orden de los objetos como el *Son* o el trabajo principalmente; en este sentido lo que expresa nuestro *actor* es la orientación que le da al *Son* en su vida como un modo de vida pero también como una forma de expresión y recreación ante actividades cotidianas de adquisición de capitales económicos. Al final observamos una construcción de nuestro *actor* y la estructura del *Son* o la carpintería que se dan simultáneamente en el proceso histórico de Marcos. La acción o el trabajo comunicativo que utiliza "Taconazo" se trazan en órdenes de transformación que son a partir del estatus sobre el lugar que ocupa dentro de su proceso social como profesor o *actor* de conocimiento sobre el *Son*, o la carpintería ante los otros *actores*.

Marcos presenta operaciones de información social de la siguiente manera: envía y recibe mensajes ya sea de enseñanza del *Son* o construcción de muebles o instrumentos frente a los otros *actores*. Operaciones de respaldo en el momento en que compara los resultados de su experiencia con razones invariables sobre la calidad de lo que realiza en su cotidianidad. Utiliza de igual forma mecanismos para la corrección del error cuando utiliza recursos de experiencia, apoyándose en la operación de inversión de significado en donde la relación de entonación y reconocimiento de los otros sobre la calidad, concuerde con su construcción de realidad.

Los factores del trabajo en redes permiten ir ordenando la estructura que Marcos presenta durante su vida. En este sentido nos encontramos que a partir de su configuración de vida se presenta en su contexto; “Taconazo” es un *individuo* que siente y trabaja sus emociones, y una *persona* que se representa con su entorno cultural. Posteriormente hallamos el número de comunicantes con los que interactúa como grupo dentro del *Son* o familia. Luego el trabajo comunicativo, se presenta a partir de estímulos de transición y recepción por medio de su comportamiento como sonero, que muestra en señales, expresión, signo, símbolo, mensaje, tácticas, estrategia entre otras, en el momento de llevar a cabo el *Son*.

La idea del territorio comunicativo es nuestro escenario Tlacotalpan. El espacio físico son las características de la región como el calor, las construcciones elaboradas, los límites, la vegetación, entre otros. El tiempo comunicativo refiere a los valores temporales de la vida de Marcos, y el proceso histórico de la región. La idea de las relaciones sociales, se encuentra en sus diferentes situaciones de poder, división del trabajo, y mundos. La idea del orden normativo se establece con base en las reglas de Marcos referente a los cantos del *Son* como la construcción de instrumentos. La idea de los caminos comunicacionales, son los medios por los cuales Marcos interactúa con los demás, ya sea de manera directa o a partir de sus actividades diarias. Los caracteres de eventos de significancia se encuentran relacionados con los otros *actores* con los cuales interactúa Marcos; en otras palabras, aquellos que utiliza para reforzar sus decisiones utilizando al otro como marco de reafirmación. En la regulación propia que presenta nuestro *actor* se presenta en el intercambio de patrones comunicativos que cuando interactúa con los jóvenes, por ejemplo, es la manera en que trasmite información. Dentro de un sistema describe los eventos que le suceden en el orden típico de unos eventos con otros; esto es, que guarda consigo una situación de relación con las características de su entorno, en el caso del *Son*, nos narra una serie de situaciones que van acompañadas de eventos para configurarse frente a este contexto socio-cultural, en el momento de las situaciones de orden desde niño que se presenta hasta llegar a su actualidad.

Dentro de la vida de Marcos nos encontramos con información que motiva, coordina y controla; en este sentido, hablando de una situación como es el fandango, encontramos motivación al momento de realizar la acción de cantar y tocar la jarana, así como decir versos dentro de este proceso; las funciones coordinadas se presentan en el momento en que mantiene intercambios con los *actores* que observan y tienen una respuesta con Marcos, y las funciones de control son la regulación que se presentan en los tiempos y formas del *Son*; es decir, el manejo que nuestro *actor* le da a la música en este contexto y calidad para evitar complicaciones posteriores en lo que trasmite hacia los otros.

Finalmente hablando de enlaces, los primarios se presentan cuando Marcos emite los sones y los *actores* que escuchan comienzan a dar sentido a esta información. Y secundarios cuando estos *actores* ya han llevado un proceso de reflexividad y han llevado las características a información secundaria. Todo esto se presenta en un determinado tiempo dentro de una gran red que se interrelaciona; siendo el contexto de Tlacotalpan dentro de sus *actores*, las características de la región, Marcos y su familia, grupo de *Son*, entre otros; que se observan en la manera en que los *actores* evalúan el significado de los mensajes por los caminos que toman.

Bajo este contexto y a partir de observar y analizar los factores que se conjugan en la transmisión de la información social, planteamos cómo se lleva a cabo ésta, para presentar la siguiente propuesta como respuesta a este esbozo.

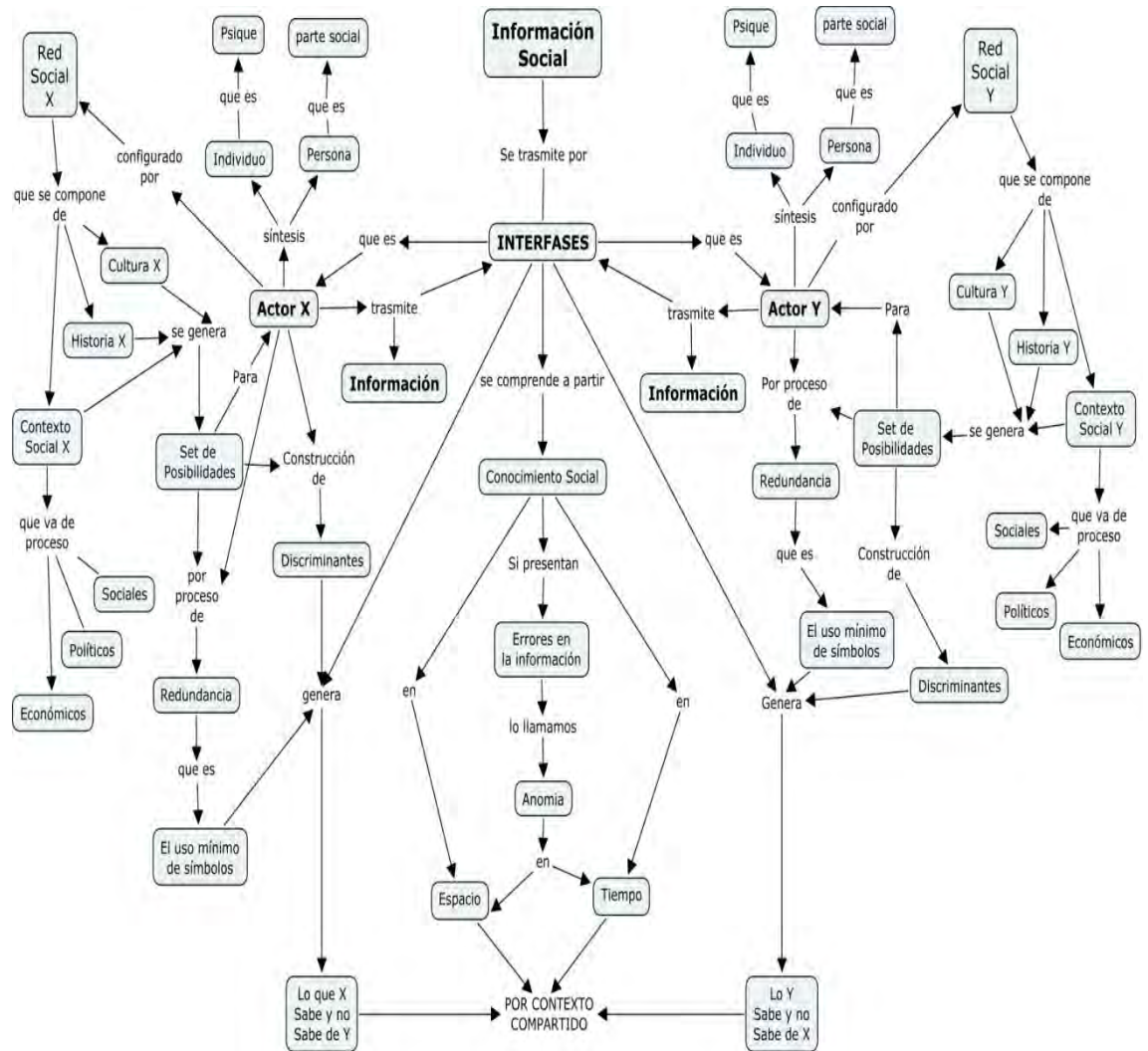
6. La transmisión de la información

En su teoría de información Sociológica, Garfinkel nos ha planteado una serie de características a considerar en los procesos sociales, que al final se ordenan para dar sentido a la *información*. De esta manera, una de las cuestiones que resaltan son las condiciones por las cuales se trasmite la información de un *actor* a otro. Con base en la teoría de información sociológica propongo un esquema a partir de *interfases sociales*, para el entendimiento de los mecanismos de información social que se generan de una red a otra.

Cabe aclarar que esta abstracción de mecanismo de información de una red a otra se da a partir del análisis de relaciones que presenta mi estudio de caso con la teoría revisada hasta este punto.

6.1.La información sociológica y su transmisión por *interfases*

La transmisión de la información por medio de *interfases* lo esquematizo de la siguiente manera:



La importancia de las *interfases sociales* se concibe a partir de considerar la información social como un mecanismo de conocimiento social, en términos de

Garfinkel, con base al orden de los procesos del *actor* que dan sentido a la realidad en donde se expresa en un determinado espacio y tiempo que comparte con otros *actores*.

En este sentido, vamos a entender a las *interfases sociales* como los canales de transmisión social más importantes que permiten llevar información de una red social a otra; en otras palabras, las *interfases sociales* se presentan como el medio más trascendental, ya que son las encargadas de llevar información de una red de varios factores a otra red con otros.

Las *interfases sociales* son los *actores* en el momento en que llevan información de una red a otra, teniendo en cuenta que el *actor* se presenta como proceso de síntesis entre *individuo* y *persona*, como se ha venido trabajando. Este *actor* es configurado por su red social determinada que se compone a su vez de una cultura, historia y contexto social (que va de procesos sociales, políticos y económicos), que genera un conjunto de posibilidades para el mismo *actor*. Con base en esto, el *actor* procesa una construcción de discriminantes y aunado a un proceso de redundancia, entendido como el uso mínimo de símbolos, genera lo que sabe de sí mismo, y lo que sabe y no sabe sobre otra red, con el mismo proceso pero diferentes características que comparten en un contexto, y que les permite una síntesis, siempre de carácter social, para transmitir información de una red a otra.

La importancia de las *interfases sociales* reside en el papel que juegan los *actores* dentro del proceso de *información social* para transmitir a otra red social; es decir, para comprender la transmisión de *información* se gira al *actor*, ese que construye su realidad a partir del orden de sus procesos sociales que dan sentido a su vida diaria. Si el orden social en el que se presentan los actos es determinante para la configuración de la *información* como nos menciona Garfinkel, entender las *interfases sociales* nos proporciona el papel trascendental del *actor* en el proceso de *información social*.

Finalmente, si existen errores en los procesos de transmisión dentro de las *interfases*, se llamará a esto proceso de *anomia* presentado de igual forma en un espacio y tiempo determinado.

CONCLUSIONES

Como se presentó durante la historia de vida del *actor*, las expresiones socioculturales que se conocen por medio del orden social que construye el *actor* dentro de su vida cotidiana, ha permitido comprender los mecanismos de síntesis durante la interacción del *actor* con su contexto histórico, social y cultural, y que le permiten reconfigurar su realidad –subjetiva- en cada etapa de vida.

La manera en que el *actor* transmite la información social, no se presenta sólo por medio de su contexto social, sino por el orden en que se muestran las estructuras sociales; esto es, la información sólo tiene sentido cuando conocemos el orden en que se presenta y que el *actor* le da sentido. Probando nuestra primera hipótesis.

Observamos una vida del *actor* que comprende su entorno social, el *Son*, Tlacotalpan, amigos y familiares, y sus procesos previos, historia de vida, para construir sus relaciones para transmitir información a otra red social. La historia de vida nos permitió, como técnica de recolección, identificar en qué momentos de la vida del *actor* el *Son* se fue incorporando y los elementos introyectó para dar sentido a su realidad.

Es en la vida cotidiana del *actor* donde hemos encontrado la cultura como manifestación del proceso social-histórico que configura a éste; que a su vez, se reproduce a través de sus expresiones, representadas en los conceptos accionables del *Son* por medio del baile, canto, tocar un instrumento, escucharlo y sentirlo, con base en introyecciones emocionales históricas y sociales de los *actores*, a partir de una experiencia previamente dada con el *Son*, y que ha producido satisfacción y/o insatisfacción en él mismo. Probando nuestra hipótesis primera en su segundo apartado.

La vida cotidiana de los *actores* se plasma en el *Son*, al manifestarlo como un proceso que es parte de su continuo de vida y que le permite reproducirse día con día; en este sentido, son éstos los que generan mecanismos de pertenencia, a partir de la posesión de un objeto introyectado y plasmado en sus manifestaciones diarias de afrontar su mundo inmediato y con relación al otro; de esta manera, generando

identificaciones de pertenencia al objeto “*Son*” en un primer momento, al objeto otro *actor* en sentido de identificación, y a un objeto pueblo como raíz y origen de sí mismo.

En relación al capital cultural, Bourdieu nos brinda elementos para el entendimiento de los valores de adquisición de información que el *actor* va obteniendo a través del tiempo; esto nos permite comprender la incorporación de características que va introyectando durante su vida, además conocer los bienes materiales a los que el *actor* se adhiere para llevarlos a su información; y finalmente el papel que juega el proceso de institucionalización para configurarlo en el momento en que va consiguiendo información y lleva a otro *actor*. Entre muchos ejemplos que podríamos mencionar, los elementos de género que maneja nuestro *actor* de estudio se presentan de manera constante durante toda su vida; en donde incorpora nociones de triunfo, características que le brinda el *Son* para conquistar mujeres, proyección de ganancia de beneficios tangibles en cuestión de placer, entre otros; para adherirse a elementos materiales como bienes inmuebles para continuar con sus conquistas de damas; y finalmente una relación institución al presentarse ante la sociedad como un *actor* que gracias a sus cualidades de acercamiento con las mujeres gana prestigio y reconocimiento como varón ante los otros.

Como menciona Garfinkel, se presentan una serie de mecanismos *indexicales* que le permite al *actor* dar sentido a su acción, y descripción del objeto en su vida diaria, entendidos sólo a partir del contexto en que juegan las mismas palabras en determinados tiempos y espacios. El entendimiento del lenguaje no dado explícitamente o tácito manifestado en la vida del *actor* permitió conocer la información de lo que representa el *Son* en el continuo de vida del mismo. Probando nuestra segunda hipótesis en sus apartados primero y segundo.

Hallamos que todos los fenómenos sociales son descriptibles, observables y reportables con base en un proceso etnográfico preciso y en una documentación de los datos, a partir de las características que nos presenta el Dr. Arellano para reportar. Es fundamental porque nos permite comprender la relación que construye el *actor* en su realidad a partir de su actuar diario; aquello que está dado dentro de la misma, como lo es el *Son* y la región, y que uno como investigador puede comprender.

Las normas sociales, entendidas en términos de Garfinkel, como el resultado de redes de un número extenso de acciones, en un conjunto de normas básicas, configuran al *actor* para determinar si algo debe ser o no, siempre a partir de sus contextos históricos y el lugar que ocupa dentro del orden social en que se presenta el objeto; a lo que nos lleva conceptualizaciones sociales del *Son* tradicional, a partir de esta configuración de acciones de normas básicas que configura al *actor*; y es entendido sólo a través del conocimiento de sus mecanismos propios de adquisición de información. Probando nuestra primera hipótesis en su tercer apartado.

Las representaciones simbólicas que el *actor* dota a los objetos dentro de un contexto sociocultural determinado no tendrían sentido si no se conoce, como dice Garfinkel, el lugar que ocupan los objetos a partir de sus significados y acciones en el orden del proceso social en que son constituidos; es decir, la comprensión de la vida del *actor* a partir de la información sobre el objeto cuando se conocía la relación de éste dentro de su proceso de continuidad en el desarrollo de sus acciones; en otras palabras, las relaciones que lleva a cabo con el *Son* durante su vida y que manifiesta en su presente y que considera importante para transmitir hacia el otro.

A partir de la configuración cotidiana de los *actores* es donde se presentan las condiciones que permiten la transmisión de información, de manera tal que: un *actor* en circunstancias contextuales tanto geográficas, biológicas, sociales, políticas, económicas como históricas apropiadas, entendidas como suficientes para comunicar como *interfase* de información, se puede decir que un *actor* lleva cultura. Y es en este continuo de vida en donde aprenden mecanismos de un proceso cultural en sus diferentes manifestaciones. Lo interesante en este desarrollo de información social es la observación que realiza el *actor* ante la misma; es decir, cómo toma por medio de posibilidades al objeto para significar sus experiencias, darle un sentido mental para llevarlo a su espacio de expresión representado por la acción misma del *actor* dentro del contexto.

La información social se puede comprender sólo por medio del conocimiento del orden de los procesos sociales en que se presentan las acciones, significados y objetos con relación al *Son*. Es por medio de las *interfases* en donde encontramos las

manifestaciones socio-culturales referentes a un proceso cultural determinado. Y como lo vemos en nuestro estudio de caso, la importancia de este *actor* como *interfase* es fundamental para la transmisión de expresiones socio-culturales. Es la relevancia que toma el llevar información de una red social a otra. Probando nuestra segunda hipótesis de su tercer apartado.

Hasta este punto podemos hablar que los *actores* se encuentran en posibilidades de reconfigurar su contexto social inmediato, así como su contexto social ampliado, a partir de los mecanismos de introyección y síntesis de la información que se presenta en su vida cotidiana; esto es a partir de mecanismos de información perfecta, como lo menciona Garfinkel. Y como el mismo autor lo indica, por la capacidad de reflexividad que presenta el *actor*, que se manifiesta en nuestro *actor* de estudio. Probando nuestra tercer hipótesis en su cuarto apartado.

Cuando se presentan contradicciones entre el *actor* en su proceso de síntesis entre su mundo y el yo, se expresan mecanismos de conflicto los cuales se resuelven cuando éste genera dinámicas de información orientadas a su acción. Y lo podemos entender a partir del análisis de los criterios de expresión que utiliza Garfinkel para el análisis de la información que utiliza el *actor*. Y que en relación al *Son*, presenta una serie de criterios como son: de continuidad, cuando tiene relación una información y la incorpora otro como conjunto de acuerdos, criterio de consistencia en su experiencia, lo que construye hacia dentro, su compatibilidad hacia fuera, el tiempo en donde se relaciona y la claridad en ser completada en cada una de la información que él mismo asimila como tal.

El *Son* se presenta como una manifestación socio-cultural que los *actores* describen con emociones propias de un significado socio-histórico y que les permite reproducirse en un continuo vivencial que su contexto les muestra. Y que como menciona Garfinkel presenta procesos de retención, lo que guarda; tendencia, en su desarrollo temporal del *Son* en el contexto determinado; llevando así a una anticipación o construcción de prospectiva al presente y futuro para alcanzar la expectativa o posibilidad constituida que realiza él mismo en la información, en este caso la manifestación del *Son* en su vida diría que es observada y descrita por el *actor*.

Cabe señalar que encontramos a un *actor* que se presenta y manifiesta a través de un contexto social determinado, el cual le dota de características propias para configurar su mundo de vida. En otras palabras, es este contenido sociocultural el que le brinda configuraciones actitudinales hacia el otro, todo lo que está fuera de él, y que le proporciona un pensamiento de mundo, una inclusión en la vida económica y política de la región.

El cambio se permite cuando los *actores* reconfiguran su contexto en la manifestación de las expresiones socioculturales, y podremos encontrar que cualquier tlacotalpeño puede comunicar expresiones culturales, esto se presentará cuando la *interfase* cuente con los elementos necesarios para llevar la información de una red a otra. Y en este sentido son estas *interfases/actores* que llevan información de sus mundos de vida lo que permite entender no sólo a la sociedad en que se encuentran, además la cantidad, tipo de información social que se presenta en el actuar diario. Probando así nuestra tercera hipótesis.

Con la *teoría de las interfases sociales* que propongo, se pretende contar con elementos que permitan un acercamiento más profundo de la sociedad; de manera tal, que oriente el estudio de hechos sociales como la marginación, políticas públicas, delincuencia, corrupción, derechos humanos, empleo, grupos étnicos, el mercado, instituciones sociales como la familia hasta organizaciones públicas y privadas, entre otros, para dar respuesta desde y para los *actores*. Sobre todo, pensando en una sociología para y desde México que permita resolver sus principales problemas sociales que se presentan en el país.

De esta manera, se rescata la importancia del *actor* dentro de la sociedad que en este caso es la mexicana, lo que aporta en el desarrollo de una investigación social en México, es mirar a éste como factor de continuidad o cambio en los fenómenos que se presentan en sociedad; en otras palabras, planteamos que en la sociedad, el *actor* recobra un papel fundamental para la prolongación o modificación de la misma, lo que el *actor* hace dentro y para la sociedad en su vida cotidiana.

En términos generales, planteo una teoría sociológica que busca la comprensión de los hechos sociales; y, que al procurar entender el proceso que llevó a cabo el *actor* dentro de una red social y convertirse en una *interfase social* al momento de informar a otra red social, es lo que nos permite nutrir a nuestra investigación para comprender el orden social establecido por el mismo *actor*; y, esbozamos que el alcance de los fenómenos culturales se da a partir de las manifestaciones sociales.

SUGERENCIAS

Una de las situaciones más importantes a señalar es que la realidad está construida por el *actor*, y por ende es importante entender que como investigador no juzgamos si sus acciones son correctas o incorrectas. Por ello, recomiendo mirar siempre los fenómenos sociales a partir de la realidad del mismo *actor*; es decir, desde su cosmovisión de mundo, o como menciona Garfinkel de mundos, entonces es ver hacia dónde se dirige el *actor* y/o los *actores* dentro de sus contextos sociales, como redes, determinados. En otras palabras, es la conceptualización de que todos los hechos sociales son descriptibles y observables, lo que permite como investigador cazar la realidad que el *actor* mismo manifiesta en su vida diaria.

Cuando propongo la *Teoría de Interfases Sociales* como canales comunicacionales entre redes, es con el fin de complementar la teoría de Información Social propuesta por Garfinkel; sin embargo, está abierta la propuesta para realizar estudios más profundos en donde se pueda desarrollar, y por lo tanto, identificar la factibilidad de las *interfases* dentro del proceso de información social y por ende una aportación a las Ciencias Sociales. Cabe aclarar que una de las cuestiones que hago notar es la importancia del *actor* dentro de las redes sociales, ya que es por medio de este que las mismas se reproducen; es decir, es mirar la sociedad en términos de que existe un *actor* que lleva información que trasmite de red en red y que a su vez cuenta con la capacidad no sólo de ser determinado por su contexto, sino de modificarlo parcial o totalmente. Es una manera de comprender en dónde, cómo y por qué suceden los cambios sociales. Además, de hablar siempre de un *actor* que es social.

Finalmente, recomiendo seguir viendo a la Sociología como parte fundamental para entender nuestras instituciones hoy en día, y que no sólo se trata de cuestiones teóricas; la realidad tiene mucho que decir y es algo que se vive día a día. También, como investigadores sociales, estamos llamados a comprender de manera objetiva y abierta a nuestros *actores* sociales, siendo que éstos son los mejores portadores de la realidad social; y con base en ello, proponer formas asertivas para la comprensión de la sociedad, siempre desde la cosmovisión de nuestro *actor* que se desenvuelve en contextos sociales determinados.

BIBLIOGRAFÍA

Citada

- + Adorno, Theodor, *Sobre la Música*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- + Arellano, José, *Esquemas Metodológicos para la investigación social*, México, 2005.
- + Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, Ed., 1994.
- + Blumer Herbert, *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, Ed. Hora, Barcelona, 1982.
- + Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México, 1990.
- + Cassirer, Ernest, *Antropología filosófica*, FCE. México, 1963.
- + Coseriu, Eugenio, *Introducción a la lingüística*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1983.
- + Collins, Randall, *Sociología Teórica*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Riverside, California, 1988, p. 273 – 286.
- + Denzin, N., *Interpretive interactionism*, Sage, Newbury Park, CA, 1989.
- + Durkheim, Émile, *Las reglas del Método Sociológico*, Colofón S.A. México, Sexta Edición, 2004.
- + Ferrarotti, Franco, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- + Garfinkel, Harold, *Ethnomethodological studies of work*, Routledge & Kegan Paul plc. USA, 1986.
- + Garfinkel, Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Polity Press USA, 1967.
- + Garfinkel, Harold, “Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities”, *Social Problems*, University of California Press, on behalf of the Society for the Study of Social Problems, Vol. 11, No. 3, 1964, p. 225-250.
- + Garfinkel, Harold, *Toward a Sociological Theory of information*, Paradigm Publishers, USA. 2008.
- + Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.
- + Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa, dos tomos*, Taurus, Madrid, 1981.
- + Heller, Ágnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2002.

- ✚ Herskovits, Melville J., *El hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México 1952.
- ✚ Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, Nueva York, 1960.
- ✚ Luhmann, Niklas, *Complejidad y modernidad de la unidad a la diferencia*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- ✚ Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, Herder, México, 2005.
- ✚ Luhmann, Niklas, *Introducción a la teoría de sistemas*. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate, Átropos, México, 1996.
- ✚ Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Edhasa, 1981.
- ✚ Mannheim, Kart, *Ideología y utopía, introducción a la sociología del conocimiento*. Aguilar, Madrid, 1973.
- ✚ Mannheim, Karl, “On the Interpretation of Weltanschauung,” in *Essays on the Sociology of Knowledge*.
- ✚ Merton, Robert K., *Teoría y estructuras sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- ✚ Morín, Edgar, *Cultura y Conocimiento*, en Watzlawick P. y Krieg P., “*El ojo del observador*”, Gedisa, Barcelona, 2000.
- ✚ Páez Díaz de León, Laura, *LA SOCIOLOGÍA ESTADOUNIDENSE: ENSAYOS Y TEXTOS*, UNAM, Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales de Mejoramiento de la Enseñanza, MÉXICO, 2003. p. 437 – 467.
- ✚ Parsons, Talcott, *La Estructura de la Acción Social*, 2 vols., Guadarrama. Madrid, 1968.
- ✚ Radcliffe-Brown, *Método en antropología social*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- ✚ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, México, 1996.
- ✚ Schütz, Alfred. *La fenomenología del mundo social*, Ed. Paidós, Barcelona, 1967.
- ✚ Vizcarra, Fernando, PREMISAS Y CONCEPTOS BÁSICOS EN LA SOCIOLOGÍA DE PIERRE BOURDIEU, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, diciembre, año/vol. VIII, número 016, Universidad de Colima, Colima, México. pp. 55-68

Páginas Web.

- ✚ www.tlacotalpan.gob.mx consultada en Junio 2008.
- ✚ www.realacademiadelalengua.com.

Consultada

- ✚ Arellano, J. y Santoyo, M. *Investigar con mapas conceptuales. Procesos metodológicos*. Madrid, 2009 Narcea. 205 páginas.
- ✚ Aquiles Chihu, coordinador, *Sociología de la Cultura*, UAM, México, 1995.
- ✚ Barbano F. “Significado y análisis de las estructuras en antropología y sociología” en *Estructuralismo y sociología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1987, pp. 133-211.
- ✚ Bartra, Roger, *Anatomía del Mexicano*, Debolsillo, México, 2005.
- ✚ Bauman, Zygmunt, *Amor líquido*, FCE, México, 2007.
- ✚ Bauman, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid, 1997.
- ✚ Beemer, Jeffrey K., “Breaching the Theoretical Divide: Reassessing the Ordinary and Everyday in Habermas and Garfinkel”, *Sociological Theory, American Sociological Association*, Vol. 24, No. 1, 2006, p. 81-104.
- ✚ Bourdieu, Pierre, “Los Tres Estado del Capital Cultural”, en *Sociología UAM-Azcapotzalco*, México, núm. 5, p. 11-17.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *Contrafuegos*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI editores, México, 2011.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *El oficio del sociólogo*, Siglo XXI editores, México, 1978.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *El sentido Práctico*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991, p. 91-111.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *Las estructuras sociales de la economía*, Manantial, Buenos Aires, 2008.
- ✚ Bourdieu, Pierre, *Respuestas*, Editorial Grijalbo, México, 1995.
- ✚ Bucio, Erika, “Protege lengua León Portilla”, *Periódico Reforma*. (30 de Junio de 2007).
- ✚ Busfield, Joan, “Untitled”, *The British Journal of Sociology*, Vol. 19, No. 3, 1968, *Blackwell Publishing*, London, p. 345.
- ✚ Castellanos, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*; Fondo de Cultura Económico, México 1970.
- ✚ Cirese, Alberto, *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuale*, Meltemi Editore srl, Italia, 2006.
- ✚ Clippinger, John Henry, *A crowd of One*, Public Affairs, USA, 2007.

- ✚ Collins, Randall: “Cadenas rituales de interacción, poder y propiedad: la conexión micro-macro como un problema teórico basado en lo empírico”, en Alexander, Jeffrey, et al.: *El vínculo micro-macro*, Ed. Gamma, 1994.
- ✚ Collins, Randall, *Cuatro Tradiciones Sociológicas*, UAM, México, 1996.
- ✚ Dájer, Jorge. *Los artefactos sonoros precolombinos; desde su descubrimiento en Michoacán*; Ed. FONCA/ELA, México, 1995.
- ✚ Dilthey, Wilhelm: *Teoría de las concepciones del mundo*, Ed. Alianza/CNCA, México, 1990.
- ✚ Elías, Norbert, *La sociedad de los individuos*, Península, Barcelona, 2000.
- ✚ Garfinkel, Harold, “Conditions of Successful Degradation Ceremonies”, *The American Journal of Sociology*, Vol. 61, No. 5, *The University of Chicago Press*, Chicago, p. 420-424.
- ✚ Garfinkel, Harold, “Ethnomethodology’s Program”, *Social Psychology Quarterly, American Sociological Association*, Vol. 59, No. 1, 1996, p 5-21.
- ✚ Garfinkel, Harold, “Evidence for Locally Produce, Naturally Accountable Phenomena of Order, Logic, Reason, Meaning, Method, etc. In and as of the Essential Quiddity of Immortal Ordinary Society”, (I of IV): Announcement of Studies, *Sociológica Theory, Sociological Theory, American Sociological Association*, Vol. 6, No. 1 1988, p. 103-109.
- ✚ Garfinkel, Harold, “Las propiedades racionales del sentido común”, en ANDRADE, Alfredo (Coord.): *Antología de teoría sociológica contemporánea*, FCPyS-UNAM, en prensa.
- ✚ Garfinkel, Harold, “Research Note on Inter- and Intra – Racial Homicides”, *Social Forces, University of North Carolina Press*, Vol. 27, No. 4, 1949, p. 369-381.
- ✚ Gil Villegas, Francisco, *Los profetas y el Mesías*, FCE, México, 1996.
- ✚ Geertz, Clifford, et al, *El Surgimiento de la Antropología Moderna*, Gedisa editorial, Barcelona, 1998.
- ✚ Geertz, Clifford, “Works and Lives, The Antropologist as Author”, *Symbolic Interaction, JAI Press Inc*, Volume 12, No. 1, 1989, p. 171-189.
- ✚ Giddens Anthony, *La constitución de la Sociedad*, Amorrortu, Bs. As. Argentina, 1995.
- ✚ Gilles, Lipovetsky, *La Felicidad paradójica*, Anagrama, España, 2007.
- ✚ Gonzalez, Sergio, “Recesión cultural”, *Periódico Reforma*, (10 de Enero de 2009).

- ✚ Habermas, Jürgen, *La reconstrucción del materialismo histórico*, Taurus, Madrid, 1981.
- ✚ Heritage, John: “Etnometodología”, en Giddens, Anthony, et al.: *Teoría social hoy*, Ed. Alianza/CNCA, México 1991.
- ✚ Hicks, J. R. *La estructura social*, FCE, México, 1987.
- ✚ Hobbes, Thomas, *Leviatan, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, Fondo de Cultura Económica, México, Segunda Edición. 1980.
- ✚ Husserl, Edmund, Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo, Investigaciones Fenomenológicas sobre la Constitución, Fondo de Cultura Económica. México. 2005.
- ✚ Izquierdo, A. Javier, “La tercera juventud de Harold Garfinkel: una nueva invitación a la Etnometodología”, *Anduli. Revista Andaluza de Sociología*, Vol. 3, Madrid, 2003, 46-66.
- ✚ Jokish, Rodrigo, *Metodología de las distinciones*, UNAM, México, 2002.
- ✚ Katovich, Michael and Stephen Wieting., “Evil as Indexical: The implicit Objective Status of Guns and Illegal Drugs”. *Symbolic Interaction, The Society for the Study of Symbolic Interaction, University of California Press*, Vol. 23, Num. 2, p. 2000, 161 – 182.
- ✚ Kelly, Russel, “Order! Order! – Functionalism, Interactionism, and Ethnomethodology – Modernity and Agency”, *Symbolic Interaction, The Society for the Study of Symbolic Interaction, University of California Press*, Vol. 27, Issue 4, p. 2002. 573-584.
- ✚ Kelly, Benjamin, “Symbolic Interaction, Psychoanalysis, and the Role of Vulnerable Emotions in Human Conflict”, *Symbolic Interaction, The Society for the Study of Symbolic Interaction, University of California Press* Vol. 31, Issue 4, p. 450-453. 2008.
- ✚ Lamo De Espinosa, Emilio. González García, José María y Cristóbal Torres Albero. 1994. *La sociología del conocimiento y de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- ✚ Landowsky, Eric, *La sociedad figurada*, FCE, México, 1993.
- ✚ Linares, José, L., *Identidad y narrativa: la terapia familiar en la práctica clínica*. Paidós, Barcelona, 1996.
- ✚ Luhmann Niklas, *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*, Alianza Editorial, México 1991.

- ✚ Marcuse, Herbert, “Cultura y Sociedad, acerca del carácter afirmativo de la cultura”, *Cultura y Modernidad*.
- ✚ Maynard, Douglas W., “Social Actions, Gestalt Coherence, and Designations of Disability: Lessons from and about Autism”, *Social Problems, by Society for the Study of Social Problems, University of California Press*, Vol. 52, Issue 4, 2005. p. 499-524.
- ✚ Maynard, Douglas W., “Goffman, Garfinkel and Games”, *Social Theory, American Sociological Association*, Vol. 9, No. 2, 1991, p. 277-279.
- ✚ Mills, C. Wright, *La Imaginación Sociológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- ✚ Moreno, Alejandro y otros, *Historia-de-Vida de Felicia Valera*, CONICIT, Caracas, 1998.
- ✚ Moreno, Alejandro y otros, *Buscando Padre, historia-de-vida de Pedro Luis Luna*, UC-CIP, Valencia, 2002.
- ✚ Morín, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- ✚ Morín, Edgar, *Sociología*, Tecnos, Madrid, 1995.
- ✚ Parsons, Talcott, *El sistema de las sociedades Modernas*, Editorial Trillas, México 1982.
- ✚ Parsons, Talcott, *La Estructura de la Acción Social*, 2 vols., Guadarrama. Madrid, 1968.
- ✚ Parsons, Talcott, *La Sociedad, perspectivas evolutivas y comparativas*, Editorial Trillas, México, 1974.
- ✚ Pérez Montfort, Ricardo, *Tlacotalpan, La Virgen de la Candelaria y los Sones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- ✚ Pompeo, Francesco, *La società di tutti, multiculturalismo e politiche dell'identità*, Italia, Meltemi Editore srl, 2007.
- ✚ Psathas, George, Etnomethodology's Program: Working out Durkheim's Aphorism by Harold Garfinkel, *the American Journal of Sociology, the University of Chicago Press*, Vol. 109, NO. 3. 2003. p. 753-555.
- ✚ Reuter, Jas. *Los instrumentos musicales en México*; Ed. FONART/SEP, México 1982.
- ✚ Reuter, Jas. *La música popular de México; origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*; Ed. Panorama editorial, S.A., México 1983.

- ✚ Rickert, Heinrich, *Ciencia Cultural y Ciencia Natural*, Ed. Esparsa-Calpe, Buenos Aires, 1943.
- ✚ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, Siglo XXI Editores, México, 2008.
- ✚ Rivadeo, Ana, *Introducción a la Epistemología*, UNAM, México, 1983.
- ✚ Ritzer, George, *Teoría Sociológica Moderna*, McGraw Hill, Madrid, 2002.
- ✚ Sánchez, Adolfo, Coordinador, *La lógica de las ciencias sociales*, Grijalbo, México, 1978.
- ✚ Santoro, Pablo, “El momento etnográfico: Giddens, Garfinkel y los problemas de la etnosociología”, *Reis, Centro de Investigaciones Sociológicas*, CIS, No. 103, 2003, p. 239-255.
- ✚ Sartori, Giovanni, *La Política. Lógica y método en las ciencias sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- ✚ Scheler, Max, *Sociología del Saber*, Siglo XX. Buenos Aires, 1973.
- ✚ Scheler, Max, *Gramática de los sentimientos*, Crítica, Barcelona, 2003.
- ✚ Schütz, Alfred, *El mundo de la vida cotidiana y la actitud natural*, en *Las estructuras del mundo de la vida*, Amorrortu editores, Buenos Aires 2001.
- ✚ Schütz, Alfred. *El problema de la realidad social*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1995.
- ✚ Schütz, Alfred. *Estudios sobre teoría social*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1995.
- ✚ Scott, Susie, “Reclothing the Emperor: The Swimming Pool as a Negotiated Order”, *Symbolic Interaction, Society for the Study of Symbolic Interaction, University of California Press*, Vol. 32, Issue 2, 2009, p. 123-145.
- ✚ Stanford, Thomas. *El Son mexicano*; Ed. Fondo de Cultura Económico, Colección SEP/80, México 1984.
- ✚ Steven H. Zarit, et al., *Personal Control in Social and Life Course Contexts*, Springer, USA, 2003.
- ✚ Tarrés, María Luisa, coordinadora, *Observar, Escuchar y Comprender sobre la Tradición Cualitativa en Investigación Social*, Miguel Ángel Porrúa, FLACSO, Colegio de México, México, 2001.
- ✚ Valle, Sonia, “Desciende Mexico en Ranking educativo”, Periódico *Reforma*, (26 de Noviembre de 2008).

- ✚ Vizcarra, Fernando, “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, diciembre, año/vol VIII, número 016, Universidad de Colima, Colima, México, p. 55-68.
- ✚ Weber, Max, *Economía y Sociedad*, FCE, México, 1994.
- ✚ Weber, Max, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, Ed. Península, Madrid 1994.
- ✚ Williams, Robin, “Residual Categories and Disciplinary Knowledge: Personal Identity in Sociological and Forensic Investigations”, *Symbolic Interaction, The Society for the Study of Symbolic Interaction, University of California Press*, Vol. 26, Number 4, 2003, p. 515-529.

Página de internet.

- ✚ www.psico.uniovi.es/REIPS/v1n1/articulo4.html
Raúl Medina, “**INTRODUCCIÓN DE LA ETNOMETODOLOGÍA A TERAPIA FAMILIAR**”, *Centeno Universidad de Guadalajara (México)*. Consultada en Junio 2008.

Anexos.

ANEXO I

Marcos Gómez Cruz

“Hoy lo digo paso a paso sin temor de equivocarme, no te doy un ‘cocolazo’ y no me quiero retirar, me dicen el Taconazo y yo no sé por qué será”

Nací el 7 de octubre de 1929 en Tlacotalpan, Veracruz, mis padres me iban a poner Martín y al final decidieron Marcos. Cuando me levanto a las seis y media de la mañana, me pongo a arreglar la herramienta y trazar lo que tengo que trabajar para mis muebles y después a cortar y cepillar. A las tres de la tarde, si me dan la oportunidad de descansar tomo mi jarana, para después trabajar otro rato en la madera o ir a ensayar; finalmente, me voy a dormir como a las diez de la noche, pero si hay fandango este día dormiré más tarde.

Cuando nació mi primer hijo, sentí una alegría porque decía: mira mi producto que bonito y pues se siente uno tan bien, porque le da uno mucha alegría de traer un hijo al mundo. Siempre y cuando uno se hace responsable; eso es lo importante, hacerse responsable de su hijo. A mi primer hijo le puse Esperanza, porque parece que nació el día de las Esperanzas, el nombre se lo puse entre mi esposa y yo, lo platicamos y la nombramos así; murió de un año veintiocho días, si viviera tendría como 48 años. Después de Esperanza tuve a Paulita la cual tiene 45 años, le pusimos así porque tenía una abuelita que así se llamaba. Ella labora en el seguro social, se acaba de pensionar en enero, trabajaba en una ambulancia para llevar a los enfermos a distintos lugares, ese era su trabajo, el transporte.

Luego sigue Monche, así le digo, se llama Ramona también trabaja en el seguro, ella es jefe de personal, después sigue Isabel que es maestra de primaria aquí en Tlacotalpan, pero pidió su cambio a Veracruz porque es mejor plaza, y allá le daban el cien por ciento de lo que pedía. Y después se malograron dos que eran varones.

Yo tuve otras mujeres, otros hijos. Y aquí a ella, actual pareja, la conocí cuando andaba en la calle, pues conoce uno personas así, le echa uno una flor y empieza a enamorar; y, ahí va y va cayendo poco a poco. Como dije tengo varios hijos, diez aquí

y tres por allá, y otros que nunca entraron; pues, ya ves que existe aquello de que acepte uno a un hijo que asiente a su nombre, lo que quieren es embarcar a uno, te quieren hacer algo que acepte a uno de sus hijos por manutención, y no se puede.

Estuve casado una vez, y viviendo con dos o tres mujeres muy bonitas, hermosas; y, no puedo hablar de más mujeres porque nada más fue de ratos. Pero no me ponía nervioso, porque ya está uno acostumbrado. Comencé a tener novia como a los ocho años, muy tierno, y hasta la fecha de repente le doy su azotito al macho.

De mis hijos nadie se dedica al *Son*, tengo un hijo que es el que sabe bailar, estuvo con una maestra estudiando la música y practicándola, pero de tocar nada. Luego tengo dos hijas, una que sabe bailar y toca un poquito la jarana, y hace una que otra décima; y, la más chica de todos, anduvo en el ballet un rato, también medio toca la jarana, nada más que como no lo practican pues se le olvida, y como trabaja, ya no puede. La más chica estaba en Veracruz, la otra trabaja aquí en una oficina en un rancho, ella es administradora y maneja pura persona que trabaja en el ganado, ella lleva la contabilidad y la administración pero también toca algo y baila bastante. Nada más que por su trabajo no puede andar en fiesta y trabaja de lunes a viernes, y pues los sábados tiene que estar pues como estudia todavía, ella es contador público, e hizo dos maestrías, tiene algo de inglés y de alemán, el inglés ya lo terminó y está por terminar el alemán. Los sábados se va a estudiar a Veracruz, el puerto Jarocho.

Tengo dieciocho nietos y un bisnieto, y con esto siento muy bonito. Más que nada vino un nieto de aquí de Coatzacoalcos a aprender, ya que le dejaron una tarea de hacer un instrumento y que lo tocara; pero, pues no le iba a dar tiempo para hacerlo, y yo le dije: mira hijo, y lo puse a practicar, para que cuando menos toques un *Son*. Ya lo tengo practicando todo el día para que aprenda y vaya y lo toque, cualquier *Son* que le guste. Y me siento muy feliz, porque qué bueno que aprendan algo de lo que me gusta a mí.

Además, de estos hijos y de los que andan por ahí, está con nosotros Esaú, “que en la mañana descansa y en la tarde no hace nada”¹⁵⁸, él se dedica a ayudarnos ahí¹⁵⁹,

¹⁵⁸ Fraseo en notación de broma.

porque tuvo un accidente y quedó mal de la cabeza. Está pensionado por el seguro, él trabajaba en la carpintería con nosotros, pero se hernió y lo tuvieron que operar del testículo. Estando operado, una vez lo pararon y se cayó de espaldas porque se desmayó y se pegó aquí¹⁶⁰ y se lastimó el cerebro, entonces hay temporadas en que se pone mal; y, está a base de medicamentos, pero hace los mandados, nos ayuda a envolver los muebles, porque no quiero que se meta a la máquina, hace palos de pasajergas¹⁶¹, hace muchas cosas, pero no lo pongo al barniz porque le hace mal.

Luego sigue la contadora, y después sigue otra mujer que está en el puerto se llama Erika Rodríguez, es psicóloga, ella no trabaja, porque ella trabajaba en Soriana en Veracruz, ahí la cambiaron al Carmen y de ahí a Mérida, después la regresaron al Carmen y finalmente la pasaron a León. Antes de irse a León metió los papeles a petróleo, le dieron chamba y estuvo trabajando dos años o dos años y medio, pero era muy dura la chamba porque entraba a las 5 de la mañana y salía a las nueve de la noche, y entonces dejó la chamba y se fue al puerto, compró casa en el pueblo y estuvo trabajando en una empresa y ya la dejó.

Además, tengo unos hijos que crié, y hay como diecisiete nietos, pero me quieren como si fuera su propio abuelo, esto porque me junte con una señora que tenía hijos.

Aquí con la persona con la que vivo tengo hasta bisnietos, hay uno que tiene como quince años, otro trece que está en Estados Unidos, uno tiene tres años y así. En ocasiones frecuento a mis hijos, y sino ellos vienen para acá. Hasta tengo un nieto que tiene 23 años.

Lo que más orgullo me da de mis hijos es que han salido adelante y que han sabido apreciar principalmente sus estudios para seguir su vida, porque es muy feo que estudien y no salgan, y ellos han sabido aprovechar todo lo que saben.

¹⁵⁹ En la carpintería.

¹⁶⁰ En la parte frontal de la cabeza.

¹⁶¹ Tablitas para picar guisos.

Yo entiendo que mis hijos no pueden seguir con el *Son*, no los culpo, porque sé que es por su trabajo, ya que si ellos se dedican a la música no van a hacer nada. Y ya pues nosotros vamos casi de salida, ellos van comenzando y nosotros ya en una hora a otra nos vamos y ellos tienen que seguir. Y cuando se casen también tienen que buscar trabajo, más bien el marido.

Cuando nací según decían que me ponían un pañal de tela. Siendo el quinto hermano de ocho que fuimos, ya que dos murieron antes de nacer. Fuimos tres hombres y siete mujeres. Recuerdo que me decía mi mamá que no existía una preferencia sobre el número de hijos o por tener niño o niña, era más bien lo que Dios mandara.

Mi casa era de teja y lo demás era de lámina de zinc. Recuerdo que mi abuelo le dejó para dos hermanos para un tío mío una parte, y ya después mi papá construyó otra parte.

Vengo de una familia católica; sin embargo, no íbamos a la iglesia con frecuencia. Recuerdo bien que en la semana santa, la semana mayor, se acostumbraba a ir a la iglesia y asistíamos a las tres horas que le nombran aquí, son tres horas que uno va en la tarde y son tres horas que esta uno a venerar a Dios.

Me contaban mis padres que me recibieron muy bien, como yo era un niño quieto, además que mi papá deseaba que fuera varón. Cuando nací me contaba mi mamá que me amamantó durante quince días, “se le daba el pecho chiquito” y la mamá tenía que estar unos cuarenta días en la cama, porque antes no era como ahora que a los tres días pueden estar haciendo cosas. Antes se usaba los pabellones. Y los cuidados que se daba al niño eran directamente a cargo de la madre.

Cuando yo nací contaban mis padres que había música jarocho, que es la jarana, el requinto, porque pandero no había en ese tiempo. Había mucha gente que tocaba y había fandangos.

De mis hermanos uno se dedica al campo, y el más grande ya falleció, mis hermanas se dedican al hogar y viven aquí en Tlacotalpan, a las cuales frecuento de vez

en cuando. Para qué andar con egoísmo, el que tiene un poquito y el que no tiene nada, todos nos vamos parejos.

Recuerdo que conocí a mis abuelos maternos, ellos se dedicaban al ganado, recuerdo que tenían mucho ganado; y de mis abuelos paternos no los conocí, pero sé que ellos se dedicaban a la pesca y al campo.

Mi papá se dedicaba a la pesca, a la carpintería y al campo, recuerdo que mi papá cosechaba maíz y hacía horno para carbón, que lo hacía de trozos de leña y ahí formaban el horno. Cortaban árboles grandes y hacían un ruedo y me tocó verlo a mí. Y mi mamá se dedicaba al hogar, cocinaba, planchaba y lavaba. Porque anteriormente no había plancha eléctrica ni nada, no había luz eléctrica y sólo había bombilla que es un quinqué grande, que trabajaba con petróleo.

Mi papá no era Sonero, lo que toca era la armónica, y toca Sones en la armónica, vi que aprendió solo. Tocaba canciones y algún *Son Jarocho*; por decir, la bamba, la bruja; pero recuerdo que la canción que tocaba más era la guacamaya; y, lo que sentía cuando escuchaba eran unas ganas por tocar, de hacer lo mismo, pero no pude, y aprendí más grande.

Un primo mío tocaba *Son* con la armónica, había familiares que bailaban el *Son*, hermana de mi abuelita, tía de mi papá. Pero nadie más tocaba más el *Son* en mi familia.

Fui bautizado y confirmado. En el bautizo se acostumbra a que le compren un ropón o un trajecito al niño y lo llevan a la iglesia, y pues ahí se sigue la tradición de lo que le reza el padre al niño y además nos ponen a rezar, después le ponen el agua al niño. En la confirmación lo llevan a uno a la iglesia, y tiene que ir uno no sé cuantas veces, a ponerse de acuerdo con el padre. No recuerdo cuando yo fui confirmado, porque eso lo hacían más o menos al año, y se hace cada vez que viene el Señor Obispo, pero nunca pregunte a mis padres a qué edad me confirmaron.

También hice la primera comunión cuando tenía unos quince o diecisiete años. Para la primera comunión recuerdo que me ponían a prepararme en la catequesis con oraciones, era aprenderse unos rezos y así. Cuando uno estaba preparado, va a tomar la ostia, y la catequista madrina me acompañaba.

Aunque tuve una formación de niño católica, aquí hay otras religiones como son los Aleluyas, los que dicen que son cristianos, Rey de Reyes que creo que son cristianos también, y hay otros que son Pentecostés. De ellos opino que al final todos vamos con la misma costumbre, o como se le llame, nosotros vamos a pedir también por el mismo, todo vamos a lo mismo a pedirle al Señor con Diosito, todos igual. Y cada quien en lo que le guste más.

De niño iba a los rezos, había a veces rezos de medio día, que no recuerdo como le decían, y a la doctrina en la tarde los sábados. Pero ya más grande dejé de ir, aunque ahora voy de repente, y ya no voy por actividades que tengo como la música y la carpintería.

Cuando era chico era inquieto pero no demasiado, era más bien tranquilón; pero, cuando crecí si era yo muy travieso. Y yo creo que si debí de haber sido “traviesón”¹⁶², porque en una ocasión me quebré un brazo, como a los ocho años. Me cambiaba de un árbol a otro, aventándome, y en una me resbalé, caí en una raíz y me rompí el brazo.

Antes de entrar a la primaria, por decir iba uno hasta cuando tenía uno cinco o seis años, estaba uno en su casa, y lo que a uno lo ponían hacer es que había una escuela de paga, y ahí nos daban una cartilla y en ella estaban las vocales y el abecedario. Recuerdo que fui maloso para la escuela, no me gustaba, entonces yo tenía la inquietud de trabajar y de hacer algo en la vida y lo logré. Porque ya más grande dije voy a juntar más dinero para comprar herramienta para mí, y sí lo logré, pero la bronca es que me casé varias veces.

¹⁶² Expresión que hace referencia a ser travieso.

Cuando yo iba a la primaria recuerdo que iba a ver los fandangos me asomaba, y veía que bailaban y yo decía algún día voy a aprender. Voy a ponerme y aprenderé, y sí aprendí y lo logré.

Entré a la primaria pero sólo estudié hasta tercer año. Recuerdo que era muy bonito porque con los compañeros salíamos a jugar, a nadar¹⁶³, y a donde había muchas cañas, había unas tablas grandes de cañas e íbamos a comerlas; y, hacíamos un hoyo grandote con todos los chavos, pues porque no había otra cosa que hacer. Pero el que pudo seguir estudiando más se fue; pero yo no y me quede., varios de nosotros nos quedamos.

En la escuela recuerdo que siempre existía el muchacho que iba más adelantado y otro muy atrasado, pero me viene a la memoria un maestro que era muy bueno, por cierto, que le decía a uno los cálculos mentales. Digamos eran así: cincuenta entre diez, más el cincuenta por ciento menos el treinta por ciento, y todo eso lo decíamos de memoria; pero, como yo fui maloso y tenía un compañero que estudiaba en el día y en la noche que era muy bueno, porque íbamos también a la escuela en la nocturna, y era natural, y yo no porque después iba a trabajar, y ya no podía hacer eso, también porque no quise.

Entonces, yo estudiaba en la mañana y después me iba con mi papá a pescar como a eso de las dos o tres de la tarde, y veníamos en la madrugada ya como a las tres o cuatro de la madrugada, dormía un rato y después en la mañana ir a la escuela, recuerdo que había ocasiones en que podía hacer la tarea en la noche cuando regresaba de pescar.

Cuando iba a pescar con mi papá era muy bonito porque se agarraba mucho camarón había muchísimo y siempre tenía unos centavitos para gastar. Íbamos a pescar del otro lado del río, había una laguna. Salíamos como a las dos o tres de la tarde, y como a las cuatro ponía uno los aros en la orilla para que anocheciendo ir recorriendo por decir, cada media hora más o menos, dábamos unos diez a quince recorridos según como había de camarón y agarraba uno bastante costales, y ahora ni pa! remedio hay.

¹⁶³ Se nadaba en el río.

Después del tercer año de primaria lo que empecé a hacer fue a trabajar, en carpintería pero en esa época se hacían cayucos¹⁶⁴, unos árboles grandes se vaciaban y se les daba forma, mi papá lo hacía con un “hachazuela”, también hay unas gubias que se usaban para escarbar, que era como una palita. Y a mí me gustó la carpintería, nada más que me buscaban para hacer viajes, y aprendí a hacer embarcado por los ríos, y pues me gustó mucho andar en eso, y como se ganaba ahí, y así había más chance de salir de su casa. Pero era muy bonito hacer las embarcaciones de una sola pieza, y a veces había embarcaciones en las que cabían diez o quince gentes y había unos más chicos en las que contenían a tres o cuatro o dos y tres personas, de todo tamaño hacía mi papá. Que él aprendió mirando.

Como a los ocho años yo tenía una novia que se llama Laura Basurto Pérez, como hasta los quince años anduve noviando con ella. Ya después ella se fue de por aquí y se enamoró con uno de aquí arriba del corte que está como a media hora rumbo a Carrillo. Sé que el papá y la mamá no me querían, en una ocasión el que era mi suegro vino a golpear a mi papá porque lo agarró tomado, y dice es que mi hija anda con tu hijo y no quiero que anden y hubo ese problema, y ya después se casó con un individuo y al poco tiempo murió, porque cuando iba a tener su hijo no resistió. Yo a ella la conocí porque vivía cerca en la calle de Juan de la Luz Enrique hasta el fondo.

Tenía diez años, de la carpintería, los muebles los aprendí a hacer de ver. Tenía un padrino y le dije: oiga padrino cuanto dan una puerta y más o menos lo anotaba los precios, y cuanto se gastaba de madera, y así aprendí.

De canciones infantiles evoco muy poco. Recuerdo que eran muy bonitas, yo canté muchas canciones rancheras cuando pescaba entre los quince hasta como los veinte años, y si me gustaban mucho las canciones rancheras. Puedo decir que referente a canciones para niños recuerdo muy pocas, de mi infancia no me acuerdo de nada especial, es que como que se le olvida a uno ya cuando entra uno por decir a la música jarocho, como todo el tiempo está uno ensayando, luego este trabajo (carpintería), y

¹⁶⁴ Pequeñas embarcaciones hechas de madera de una sola pieza.

pues ya con ensayos, el trabajo y “así”, y luego sale uno por ahí a hacer algo y se le olvida a uno.

Cuando no trabajaba de niño yo hacía mandado, que me mandaban a buscar la masa, que el azúcar, el café, etc. Antes se compraba de menudeo y no por mayoreo, y lo que hiciera falta en la casa, y a mí me gustaba, porque yo no fui, o sea, a mí no me gustaba en la casa estar haciendo nada. Me gustaba moverme para hacer algo, recuerdo que de niño me levantaba a las siete de la mañana.

Recuerdo que en la primaria hacíamos pocos festivales, no recuerdo mucho. Más bien recuerdo con mis hijos, en donde llega uno con el maestro y saca uno un número de música jarocho para bailables de música mexicana, eso es lo que me acuerdo en relación a música para niños.

De niño tenía muchos amigos, gracias a Dios yo con nadie he tenido problemas, jugaba con mis compañeros al encantado, que es que te agarra con la mano y estás encantado, no te mueves, también jugábamos a andar corriendo por “ahí”. A veces nos entreteníamos con el rey cojo, en donde se cojeaba y el rey le ponía la mano así como estribo a uno y como traíamos sucio el pie de cualquier cosa y se le ensuciaba la mano al Rey.

De valores me decían mis padres, hijo tienes que hacer algo porque si no haces nada no vas a comer, y ya ves que aquí todo se mueve con dinero, porque si no hay dinero no hacemos nada. Y yo pues me acostumbre, porque dije de algo tenemos que vivir, y a eso era lo que yo le daba mucho valor.

Ya a los quince años empecé a hacer instrumentos, pero no muchos uno que otro, seguí mucho en la carpintería en la rivera del río, que era de hacer las embarcaciones de madera, y ya más grande me pasé a los muebles. Trabajaba de ocho de la mañana hasta cinco o seis de la tarde y ya pasada, me bañaba y pues en esa época no había tele no había nada, y pues me iba a jugar con la muchacha, recuerdo que jugaba al esconder al tu las traes.

Mis primeros contactos con el *Son* los recuerdo muy bien, me llega a la memoria que de niño había muy poca décima, la décima ha nacido un poco más para acá, ahora de cómo cuando Don Guillo¹⁶⁵ vino por Tlacotalpan, como en los setenta u ochenta, algo así, es cuando empezó a sonar más la décima. De niño me relacionaba con la gente que tocaba el *Son*, porque les decía yo: van a tocar hoy, a lo que ellos respondían que si, vamos a estar por aquí si quieres ven para que te des cuenta como se toca, como se canta y todo eso; entonces, yo me arrimaba y me gustaba porque veía cómo hacían las cosas, sobre todo recuerdo que había alguien que tocaba el pandero, y yo se lo pedía prestado para aprender.

Cuando era joven salía caminar al parque, al jardín a platicar, y a veces a los bailes cuando toca la orquesta, ir a lo que le decían el salón blanco y negro e iba uno a bailar y a platicar con las muchachas, el salón blanco y negro era lo que es ahora el mercado, que no era así antes tenía un puestecito y eran unos salones largos y ahí bailábamos. Había una orquesta muy buena.

Antes era muy difícil noviar, ya que si uno no le pasaba al suegro o a la suegra no dejaban salir a la muchacha, y si no la andaban cuidando y ahora es más fácil. Yo noviaba por señas, le chiflaba o nos vemos a tal lugar y sino ya quedábamos de un día para otro le buscaba uno la forma. Lo que me agradaba era la inquietud de estar con ella, de platicar, porque tampoco se podía tomar la mano. Nada más hablábamos y a veces darle un beso y pues tenía que andar uno como el venado¹⁶⁶, era difícil. Porque alguien que te viera iba con el chisme, oye tu hija anda con fulano. Lo que pasaba si cachaban a la muchacha la golpeaban por andar echando novio, si antes estaba medio canijo andar de novio. A esa edad 15 años iba a los fandangos. Me llamaba la atención de que todo mundo podía tocar, cantar y bailar y yo quería hacer lo mismo, porque me gustaba, porque veía una dama y veo un verso y decir que siente ella. Y como a veces no había en que divertirse, y esa era una diversión muy buena, y eso me ha gustado mucho desde chamaco.

¹⁶⁵ Actor considerado de las más conocedoras y dedicadas al *Son* y al cual se estima mucho en la región.

¹⁶⁶ Verbalización con referencia a estar alerta.

Yo me acercaba con Hilario Barrilla, Víctor Rosales, un chico Ponce, Manuel Santo, Flavio Santo, André Alfonso Vergara, su papá Pedro Alfonso Vergara. Había otro señor que le decían Vichi, y Don Cirilo Promotor¹⁶⁷. Recuerdo que yo los buscaba porque tenía ganas de aprender. Ellos me recibían bien, nunca tuve problemas con nadie, me decían: ¿sí te gusta aprender, que esto es muy bonito? a lo que les contestaba que sí. Por ello iba con ellos y hablaba de la música, de los *Sones*, de la afinación, de la jarana, de qué cuerdas llevaba la jarana, del tipo de jarana que había primera, segunda, tercera, requinto entre otras cosas.

Yo empecé tocando el pandero y luego la jarana; de la jarana, me llamó la atención porque cuando comencé a salir a tocar sólo, pues el pandero no es lo mismo que con la jarana, y ya con la jarana tiene uno más armonía y luego si se encuentra uno con alguien quien sabe tocar el re quinto, pues ya la hiciste para tocar entre dos. Y yo he tocado también con arpa.

Recuerdo que desde los ocho años iba a los fandangos, y pues no había nada de vestirse de blanco o de algún color, ahí era como cayera, pero siempre a tocar con sombrero. Y me llamaba la atención de que yo no podía hacerlo y pensaba que cuando llegará el día en que pueda hacerlo, me daba tentación, porque llegaba la muchacha para echarle un versito bonito y así.

Conforme fui creciendo siempre pensé en la música en cantar hacer versos siempre fue mi inquietud, y lo logré. Esto lo logré oyendo a otra gente, la oía, la veía y decía si esa gente lo puede hacer porque yo no, como en el trabajo¹⁶⁸ yo veía a una gente trabajando y veía a alguien y decía que podía hacerlo.

Tenía una tía que bailaba huapango, y otra tía, hermana de mi papá, que cantaba en el huapango. Yo aprendí unos versos de la navidad. El nacimiento del niño Dios y me lo enseñó ella. Un día que formamos el grupo Siquisirí, yo le dije a los cuates

¹⁶⁷ Todos ellos reconocidos como *actores* importantes en la Región de Tlacotalpan como principales transmisores del *Son*.

¹⁶⁸ En la Carpintería Taconazo, así llamado por la gente que lo conoce, realiza muebles pero una gran pasión manifestada se encuentra en la realización de instrumentos como la jarana y el requinto.

deberíamos de ir a ver a una señora es tía mía, y esa señora casi es del siglo pasado, nos puede hacer una entrevista, se la grabamos para hacer el canto de navidad y se le hicimos y le aprendimos algo. Y pues le aprendí el nacimiento del niño Dios, era llegar uno alabando a Dios con mucha alegría cantarle el himno al hijo de María... hijo de María que en Belén nació lleno de consuelo un gallo cantó.

Ya cuando trabajaba, en mi casa me decía mi papá bueno, te ganaste por decir algo cien pesos, vamos a partirlo, mitad para la casa y mitad para ti. Ya después cuando salía a pescar con él, me decía vamos a hacer esto vas a trabajar cinco días para la casa y dos para ti, a veces eran cuatro para la casa y dos para mí, seis; pero a veces yo aprovechaba porque iba hasta el domingo, como antes había mucho que comer, mucho camarón, mucho de todo¹⁶⁹; entonces, digo vamos el domingo, me hacía tiempo para todo, le buscaba la forma para poder ganar más dinero. Porque mi inquietud siempre fue tener un oficio, porque si yo no tenía una preparación académica, yo necesito tener un oficio saber algo, y sí lo logré, y tanto que anduve por los ranchos sacando pasaje porque me gustaba el dinero porque, me gustaba gastar, pero me gustaba ganar.

Mi mamá me decía en la vida hay que hacer algo, procura hacer algo, lo que te guste aprender. Te lo dejo a tu criterio, y yo le dije me gusta la carpintería y la peluquería, pero más la carpintería. Y haciendo la carpintería decía voy a aprender a tocar, y sí lo logré, y ella estaba muy contenta con eso.

Mi papá me enseñó a pescar, soy carpintero y también fui peluquero como a los 20 años. Hacía todo esto. Los domingos para descansar cortando el cabello. Que lo aprendí sólo veía un señor que peluqueaba y me decía si aprendes a rasurar te regalo la herramienta, y me regaló la herramienta para rasurar. A mí me gusto mucho gastar dinero y tenía que trabajar. Me gastaba el dinero en lo que me gustara de comer, ponerme, de algo o invitar a un amigo o amiga para platicar algo en la refresquería, un refresco o un raspado; y, ya ve usted que el raspado sabe muy rico de guanábana, grosella y de frutas, pero mi favorito era el de guanábana. Los muebles que hago puertas, ventanas, closets, muebles provenzales, muebles coloniales recámaras de todo,

¹⁶⁹ Término indexical referente a alimentos.

y me gusta hacer de todo. Y dentro de la carpintería hago la laudería¹⁷⁰, jarana, requinto, pandero, de todo, y todas las disfruto para hacer

A mí nadie me enseñó a hacer los instrumentos, yo nada más vi una vez como hacían los instrumentos y me motivé. Recuerdo, en una ocasión mi papa mandó a hacerme dos jaranas a un carpintero, pero resulta que el carpintero no la supo hacer, porque el fondo era muy gruesa y no sonaba, entonces yo veía a uno que tocaba, y le dije oye compa, cuando haya una jarana que vendas dime cuánto cuesta, valían baratas, no me dijo, consíguete un palo y yo te ayudo a hacerla, y yo dije bueno, pues fui por la herramienta que tenía mi papá, y vi como la marcaron y como la barrenaban con berbiquí; y, una vez que agarré la onda y vi como la hicieron, de hecho nada más vi como la hicieron esa vez, porque las otras dos que me hicieron no me gustaron y las rompí, porque no sonaban. Y así aprendí viendo como las hicieron, ahí tenía como diecisiete años, y me gustó. Y dije la voy a hacer.

Cuando toco un instrumento que yo hice me motiva, pues pienso: me quedó bien este instrumentos y si me queda bien este instrumento, si suena bonito me quedo con él y sino pues de todos modos, si hay alguien que me de lo que yo le pido por él, lo vendo; y pues son uno centavitos que entran para gastarlos en lo que uno quiera. Aquí (la casa en donde vive) la música me ha ayudado, debido a que la parte de arriba la construí ganándome los centavos por una parte de la que trabajamos, y es que de algo tenemos que vivir.

Con mis papas yo hablaba del trabajo de lo que se podía hacer en la vida, no casarse tan tierno, y fue lo primero que hice. Yo empecé a tener relaciones con las mujeres a los 13, no casarme, me case la primera vez a los 17 años muy tierno, pero que se le hace.

La relación con mi papá era bonita, recuerdo muchas de las cosas que pasaba con él. Cuando íbamos a pescar nos agarraba el norte en campo lejos, y ahí nos quedábamos. Ahí llovía nos tapábamos con palmas o hacíamos una casita de palmas y ahí nos metíamos. También, recuerdo una vez que veníamos de un lugar “acá

¹⁷⁰ Desarrollo de instrumentos artesanales fabricados a mano.

arriba”¹⁷¹, que se nos volteó el bote, que eran barcos grandes de cuatro o cinco metros, y se nos cayeron los camarones los aros y todo, y nos quedamos ahí en campo raso con la lluvia, el norte y la ropa mojada, y ahí nos esperamos hasta que amaneció porque ya era muy noche.

Con mi papá en el desayuno sacábamos una tortillita untadita con frijolitos y manteca, como si fueran picadas y chiles, ahí platicábamos de tu qué vas a hacer ahora, vas a ir a pescar o que vas a hacer, eso era lo que platicaba uno.

Cuando me casé por primera vez me junte con la persona, la mamá de mi primer hijo, y mi papá me dijo pues ahora tiene que cumplir, ahora cumple o a ver qué haces, le dije en aquella ocasión, pero es que la muchacha no se quiere casar, y me dijo no le hace, tienes que casarte con ella, y pasó el tiempo tuve a mi primer hija y me tuve que casar.

Mi mamá me decía: es que esa muchacha ya está embarazada y tienes que cumplirle, y yo le comenté: pues si le estoy cumpliendo y no me voy a ir, aunque si estuve casi a punto de irme de por aquí, pero no; y, eso fue porque dije estoy muy tierno para casarme para hacerme de obligaciones, ella me decía: quiero vivir contigo y por ese motivo me quedé, pero pensaba yo creo que me quiero ir, pero me arrepentí y me quedé.

Yo me case sin nada, que me casa el sacerdote y con el juez en el municipio, pero sin lujos. Sólo para tener un papel. Más bien la mujer es la que exige el papel, cuando hay algo de por medio que hay unos centavos, por eso lo hacen. Cuando hablé con la que es mi esposa me dijo si quieres casarte está bien no te voy a obligar. Y entonces pues platicamos me casé con ella, y no hay problema.

Ahora vivo en unión libre, porque estoy casado por otro lado, también tengo otra que está viviendo en un poblado por aquí cerca, vive con otro, pero al que quiere es a mí.

¹⁷¹ Indica al norte vía el río Papaloapan.

Todo lo que me gustaba decirle a las muchachas era cantarles, tocarle, bailarles, recitares versos, cuando baila bonito una persona y es amable no se cansa uno de echarle versos y a veces de bailar tocarle, se siente muy bien.

Los fandangos cuando yo tenía 20 años, ponían una tarima, unas bancas y llegaba la gente del rancho y de distintos lugares y a bailar, unos que iban a cantar otros a ver, y el que llevaba su instrumento afinaba con otra persona, y se ponían a tocar y no había grupos, iban así, estaban dos o tres y luego llegaban otros, se formaban cuatro cinco o seis, y así tocaban, y pues yo iba y veía hasta que aprendí. Y decía como le hace esa gente para tocar y decía yo quería saber cómo hacerlo. Hasta que logré hacer el instrumento y dije cuanto me vas a cobrar y me dijo por eso no te preocupes, con un pedazo de palo de lo que tengas o de lo que cortes tu, porque antes yo cortaba árboles por los montes palos y rollizos y los partía yo, porque teníamos serruchos de mano, porque trabajábamos todo a mano, hasta como a los treinta años yo mismo monté unas máquinas, y me puse a trabajar más la carpintería de muebles.

En los fandangos, se acostumbraba a tomar, y había un señor que le decían caballo viejo, y este señor tenía una cantina en los portales y si alguien bailaba con una dama agarraba y le ponía el sombrero y a esa dama había que llevarle un refresco. Esta tradición era para sentir que el muchacho alagaba a la dama. Era muy bonito, el fandango, mi señora bailó. Ahora ya no baila nada, pero si era muy bonito. Por decir, uno le echaba un verso le ponía uno el sombrero, y ya tenía uno que llevarle al rato un refresco ahí¹⁷², y ponerle el sombrero significaba para halagar a la dama que andaba bailando con el sombrero de uno. Para decir que yo la vi primero. Ha sido muy bonita la música para mí. Me olvido de todo hasta del trabajo, hasta de los hijos. Me sirve para distraerme, y tranquiliza los malos pensamientos.

Yo nunca he dejando el fandango totalmente, y la relación que seguí era visitando a mis amigos y tocábamos juntos o ellos me iban a buscar a la casa a cualquier hora como yo siempre fui libre en mi trabajo, no tuve ningún patrón porque yo la carpintería la hice sin patrón, ni con mi papá. Pero dentro de que trabajaba con mi papá

¹⁷² Al lugar del baile.

yo le dije yo me voy a “abrir de los del río”¹⁷³, y voy a hacer de banco¹⁷⁴, y él me dijo: no hijo no hagas por los impuestos; y, le dije: los impuestos se pagan de aquí mismo, da la renta¹⁷⁵. Y pues tuve la oportunidad de comprar un taller a la orilla del río, un taller de una casa antigua y ahí empecé a trabajar, pero lo malo que en ese tiempo tenía novia y tenía que mantener a las dos a fuerzas. Eso fue lo malo mi vida; sin embargo, salí adelante. En mi casorio¹⁷⁶ andaba trabajando, yo nunca he dejando de trabajar, si respetaba los domingos para andar con la música, pero dentro de la carpintería salíamos a tocar donde quiera, y ganábamos unos centavos, porque nunca perdía; lo que quiero decir, es que ni con la música ni la carpintería, estaba un rato en una y un rato en otra.

Después de los 20 años, cuando no había chamba de carpintería salía yo por los ríos a trabajar con otra gente, o salía yo a hacer carpintería a otro lado en ranchería, según el trabajo que fuera, lo terminaba. Una vez que empecé a trabajar más, y me conocía la gente, empecé a tener más trabajo aquí en Tlacotalpan; y, como metía mueble fue saliendo mucho y llegaban clientes. Igual con la música salía uno fuera por San Miguel Allende, México (la capital), en Tequis, en Mazatlán porque íbamos nosotros contratados.

Toda mi vida he hecho madera y pesque de temprana edad, y anteriormente anduve por las rancherías y por los ríos, no había medios de comunicación, entonces lo sacábamos en lanchas grandes pasajes, que son barcos con tolbillas y con asientos por dentro.

Como mencioné además de la carpintería fui peluquero. Por los centavos ya que cuando no se podía pescar, yo veía a un señor como rasuraba y dije yo también puedo hacerlo, y efectivamente yo aprendí. Hacía yo la carpintería, hacia la peluquería y también pescaba. Los domingos era cuando rasuraba, y entre semana trabajábamos en la carpintería en la mañana hasta tres cuatro de la tarde, y ya a las cuatro salíamos a

¹⁷³ Frase utilizada para hacer referencia a contar con su propio taller cerca del río; esto por trabajar con las embarcaciones.

¹⁷⁴ Mención en relación de pedir un préstamo al banco.

¹⁷⁵ Ya que se pensaba en rentar el taller en donde se encontraba en ese momento.

¹⁷⁶ Hace referencia al día de su boda.

pescar. El corte lo hacía en mi casa, y los cayucos los hacíamos en la orilla del río. Mi casa estaba a una cuadra del río.

Salía a trabajar fuera, y si alguien me gustaba yo le hablaba, nunca tuve miedo de hablarle a alguien, yo sin mentirle, sin exagerar y sin que fuera yo alabancioso, yo antes de tener hijo tuve muchas novias. Ya más grande me fui para un lugar que se llama Dos Bocas, cerca de Carlos Carrillo, ciudad San Cristóbal, y yo hacía ahí carpintería, por allá yo noviaba con dos muchachas de la casa, con las hermanas, y nos la pasábamos de novios. Y luego de ahí seguí con otras por ahí, era fácil la cosa.

Yo tenía como veintidós o veintitrés años, pero pues yo creo que uno cuando ya está de los veinte para adelante agarra uno más experiencia, mucha gente me conocía y logré estar varios años por ahí, y un señor me buscó para que yo trabajara con él por allá, porque yo le hacía unos botes rápidos, ahí por Dos Bocas, en ese tiempo se pagaba treinta pesos por día. Yo salía bien, y pues me daba la comida, pero de ahí me salió una oportunidad de irme con un señor que era cacique de por ese rumbo, y tenía una lancha que se llamaba Torito, el señor se llamaba Juan Márquez; y, me dice: quiero que vayas a trabajar conmigo, quiero que manejes una lancha; y le digo: pero es que yo casi no sé, y me respondió: yo sé que si puedes con ese motor, era un motor diesel con cuatro cilindros.

Entonces, comencé a trabajar con él ahí, sacando pasaje y me iba re-bien, pero la bronca era que yo andaba con las dos de la casa, y por el camino tenía yo seis novias, y tenía mi mujer en Tlacotalpan, y dije yo: “asumecha”¹⁷⁷. Me la vivía por allá; es decir, yo sacaba viaje los jueves de un lugar que se llama el Remolino de Papá en Boca, el primer día que yo viajé agarré, y se sube una muchacha y nos quedamos cerquita de su casa, ella se llamaba Rosalía Vergara Ramírez, el primer día que sube la muchacha me gustó, porque estaba llenita como yo, muy velluda, como me gusta. Yo manejaba la lancha en el cuarto de máquina y la otra persona manejaba el timón, y me dice el señor: tú vas a cobrar, bueno respondí. Porque el señor no sabía nada de leer, tú te vas a encargar de cobrar, te vas a encargar de la carga, que mandaban bultos, y tú vas a cobrar todo. Y se sube la muchacha me le quedo mirando por una ventanita ¡asumecha!, que la

¹⁷⁷ Expresión de asombro utilizada en la región.

veo, desde ese día quedamos entrados, no le cobré el pasaje, total yo era el que manejaba el dinero, nada más yo le dije al señor: mire no quiero que me echen en cara que yo lo robe, cada persona que suba al llegar al paso se fijan cuantos bajan y cuantos suben para sí no agarrarle ni un quinto del dinero, porque yo llegando entrego, bueno si; y, cómo le vamos a hacer porque se vendía cerveza a bordo de la embarcación, entonces se compraban dos cartones te regalaban uno de la Sol chiquita que costaba un peso, y eso te lo vamos a dejar a ti y dije: ok.

Recuerdo que una vez fue mi mamá por ahí, y le dije mamá te voy a llevar donde tengo una novia y me dijo voy a ir contigo y voy a descubrir que tú tienes varias, y dije: no, yo ya tenía tres hijos en Tlacotalpan de otra señora de mi primera esposa.

Ya con Rosalía a la cual conocí porque vinieron a vivir aquí en Tlacotalpan y en seguida me peló el ojo, tenía yo como diecisiete años, y en seguida tuve mi primer hijo entonces viajando, cada vez que salía a ruta, yo decía cuando regrese cuéntenme el pasaje y anótenlo para darles el dinero y yo no quiero problemas, y a mí me quedaba un promedio a la semana quinientos pesos de la cerveza y me daban trescientos de sueldo a la semana, pero es que yo manejaba todo, manejaba la gente, el pasaje la lancha el cargamento que llevamos y pues esa muchacha, Rosalía Vergara, yo llegaba a su casa, porque se comía mal en la lancha, porque nos daban de comer al llegar a Carrillo, llegaba como diez y once, y nos ponían un platito pequeño con un tamal para dos, y un café negro, y yo le dije al señor a Juan Marques, que ya murió, mire Don Juan yo le voy a decir la verdad, yo en este trabajo necesito comer aunque sea frijoles, pero llenarme, un tamal chiquito partido a la mitad y café negro, pues no da. Entonces, llegábamos a Carrillo, lavaba la embarcación, la dejaba lista para que el pasaje que entrara la viera bien limpia, yo me salía a comer, a veces yo me llevaba a un cuate a comer, hermano de la novia que tenía, un día me dice el señor oye Tacón a poco no te llenaste, le dije: no señor, discúlpeme pero no me lleno. Llegamos a donde vivía la novia, eran como siete y ocho de la noche, me hacía unas tortas; y, encantado jugábamos lotería y ahí estaba con ella dándoles sus piquitos y toda la cosa. Y el señor ese como que se molestó pero pues yo seguí viajando y trabajando con ellos.

Después abrieron un río por ahí¹⁷⁸, pero estaba muy angosto, y nada más pasaban los chalanes, recuerdo que en esos días anduve trabajando con un señor. Entonces, había que andar al pendiente, porque era de madera la embarcación y venían los chalanes, y había que andar rapidísimo, y para bajar yo manejando el motor me iba por la parte de atrás, para no dar la vuelta, por la competencia. Yo quería comprarme una lancha para andar por ahí porque se ganaba un promedio de tres mil pesos a la semana y era un dineral, y la lancha la vendieron en cincuenta mil pesos. Pensé: en un año casi salgo, con la venta de cerveza y con lo que se gana de la lancha pues me ganaba como tres mil quinientos pesos a la semana, abonaba tres mil pesos y me quedaban quinientos para comer y era muy buen chance, nada más que se adelantó otro, que lo quería comprar y supuestamente se llevaron la lancha para Acapulco, pero en ese tiempo dejaba mucha lana.

Pero en esa época yo tenía muchísimas novias, demasiadas, una novia y otra que me quedaba yo dormido en su casa, era un bronca pero pues ni modo yo llegue a tener ocho novias de jalón y también a mi señora de aquí de Tlacotalpan.

Cuando tenía 25 años mi plan era hacer algo en la vida para dejarle algo a mi esposa y a mis hijos, por decir algo: trabajar mucho para tener muchas cosas. Pero tuve la suerte de tener una casa. Tener una casita para vivir, siempre tuve eso muy claro, tener algo en que vivir, sino se podía hacer dinero aunque sea una casita, y esto lo logre trabajando.

Para tener mi casa dije tengo que trabajar mucho, hacer numeroso muebles hacer mucho instrumento para poder venderlo. Y lo logré, ésta casa era chica de teja pequeña y toda la hice de colado. Lo que más me daba dinero era haciendo muebles, salas, juego de comedor, una recámara, puertas y ventanas de todo.

Cuando se trataba del *Son* yo agarraba y decía que si nosotros logramos hacer algo nos podemos ir a cualquier lugar a tocar para ganar una lana, y lo hicimos. Y es

¹⁷⁸ Referencia a la región en donde ya estaba trabajando.

bonito porque siempre anda uno limpiecito sin ensuciarse de nada, cantando y ganando dinero¹⁷⁹.

Para ir a cantar, el proyecto lo pensamos para hacerlo, porque ya sabíamos tocar un poquito, y salíamos a ciertos lugares, me juntaba con los mismos compañeros con uno que se llama Feliciano, Tomas, Nicolás y otro Mario, nos poníamos de acuerdo, salíamos fuera, nos íbamos a la aventura, juntábamos unos centavos para viajar y nos íbamos. A ellos los conocía de aquí mismo todos nos conocemos.

A los 25 años que tenía y en adelante fuimos trabajando en el grupo, y anduvimos avanzando a medida que íbamos ganábamos más o menos bien, y como no tomaba alcohol uno iba creciendo, el dinero lo utilizaba para comprarse por decir, ropa para seguir trabajando en lo mismo, zapatos, instrumentos pero como yo los hacía pues no los comprábamos. Lo que me motivaba era que se veía dinero, y el dinero pues te mueve, digo comes bien, duermes bien, no tienes problemas y pues te emociona más. Como Marcos sabía que podíamos llegar a ser unos grandes músicos y a ganar un buen billete.

Después pues fuimos creciendo y yo anduve con varios grupos, anduve con grupo Mosquito, forme el Siquisirí, el *Son* de Tacón, a otro grupo le pusimos los Cuiles, y estuve en otro grupo del cual su nombre no me acuerdo.

Antes del Siquisirí tocábamos sin nombre, andamos cuatro o cinco, y después dijimos vamos a ponerle el *Son* de Tacón. Y así le pusimos, y este grupo fue casi todo el tiempo, el nombre surge como a mí me apodaban Taconazo, entonces por ese motivo le pusieron *Son* de Tacón. Yo ahí tenía como treinta años más o menos, este grupo surge con los mismos que veníamos desde que tenía veinticinco años. También anduve con el grupo Papaloapan.

La dinámica era: por decir alguien dice vamos a tocar, pues vamos, y alguien dice vamos a ponerle tal nombre y así, como el Siquisirí, en la casa de usted¹⁸⁰, ahí

¹⁷⁹ En este punto una gran notación en decir que tocando “No te ensucias, uno anda limpiecito y en la chamba uno anda empolvado sudado y en la música no”.

nació. Me dice el doctor Rodrigo vamos a la difusora, pues vamos, todavía no tenía nombre. Y la hija más chica preguntó sabes cómo le vamos a poner, le dije: vamos a ponerle Siquisirí, por qué dijo, porque el Siquisirí es todo “si”, y así le pusimos. Y pues andaba un señor grande don Guillermo Cházaro Lago, el doctor Rodrigo, Fallo Figueroa, Armando Gutiérrez Cruz, Diego López Vergara, Andrés Alfonso, andábamos muchísima gente.

También anduve tocando con el grupo Tlacotalpan, me integré porque me invitó el señor Gran, iban ellos a San Miguel Allende, y no tenían a quien llevarse, y me dijo porque no ensayas con nosotros, fui a ensayar y me dijo porque no te vas con nosotros a San Miguel Allende, pero como le hacemos, y me dice: allá vamos a ganar todos por parejo. Y dije si ganamos parejo adelante.

Un día en San Miguel Allende estando tocando, pero yo no fui contratado por la empresa que se llama Mama Mía de los señores Carlos Luna, llegamos ahí; y, en seguida que me barre una de las chavas, iba conmigo, nos dieron un departamento, pero nos proporcionaron colchones sábanas almohadas y fundas, una estufa y trastos de todo para que guisáramos, pero como encontré algo bueno, pero ya ni guisaba yo. Entonces, el papá y el hijo andaban juntos, y el hijo llevaba a la mujer. Y me decían ahí lo van a matar la señora tiene marido, pero el problema era que la gente se metía mucho con uno. Andaban diciendo cosas que nos iban a matar y yo dije: ¿qué, nos van a matar?, si yo ando bien, no ando quitando la mujer a nadie. Entonces la bronca era que querían cobrar el sueldo de uno, entonces una vez que fui de compañero con ellos, porque no llevaba contrato, yo hice las camas para dormir de todos, o sea camas para cada quien, porque el dueño del restaurant nos dijo háganme la cama y me cobran; y yo aproveché, conseguí un torno e hice unas camas para los señores, y les deje de recuerdo una cama, y dije pues hay que dejar algo.

Yo fui varias veces a trabajar, porque después ya me contrataban directamente a mí, porque no sé qué le pasó a esos señores, no sonríen cuando están tocando todo el tiempo andan como enojados, y yo echando versos bonitos sonriendo y contento, y después de andar uno ganando y anda de malas no se vale.

¹⁸⁰ Refiriéndose a la casa del entrevistado.

Los contratos que tenía se daban por teléfono, venían una persona y me decía puedes salir fuera¹⁸¹ y cuanto cobraría por decir a México. Recuerdo que en ese momento estuve tocando con un grupo de aquí que se llama Rogiscola, le dije hay una salida a México, porque salieron unos cuates que vinieron e hicimos contrato, y de a cómo va a ser, es para Semana Santa, son como cinco días, pues vamos y nos arreglamos, y fuimos a una parte que le dicen los Campanarios unos restaurantes por Toreo. Ese día hicimos contrato con el de alimentos y bebidas, y dice pero seguro, y dije si, firmando un papel, me dijo: lo que tienes que hacer es darte de alta en hacienda para poder cobrar para que no tengas problemas, y así lo hice y me di alta en hacienda y se paga una cuota mínima. Sólo fue una semana porque llegas e instalas, pero me gustó porque se gana buenos centavos, la maldad de esta gente es que hay unos que toman mucho, entonces en los grupos no debe uno de tomar alcohol, echarse dos o tres está bien, pero ya pasarse como que no.

Con grupo Tlacotalpan sólo dure unos meses, por decir unos tres cuatro, no dure con ellos porque son un poquito difíciles, y como estábamos en San Miguel Allende sólo teníamos un contrato por tres meses, y aquí pues anduvimos como un mes por aquí y ya después yo me abrí¹⁸², porque no me gusta a mí los problemas, después murió el señor y ya no seguí con ellos.

Después anduve con *Son* de Tacón, de ahí me fui a Mazatlán con un grupo que se llamaba grupo Mosquito. Y ahí, anduvimos tocando yo me integré con invitación, me dijeron vámonos a Mazatlán, pero en qué condiciones, vamos a trabajar, y dije yo si voy con ustedes pero si vamos a trabajar, porque si vamos a tomar yo no voy porque para tomar mejor me quedo aquí, es más yo no tomaba, me dicen, vamos ahí y trabajamos y ahí nos fuimos a trabajar. Nos conocemos y llevamos de relajo todos los músicos, yo duré como cinco o seis meses. Ya no seguí porque unos se quedaron por allá¹⁸³, otros por acá¹⁸⁴ se apartaron, cada quien por su rumbo y ya después volví a andar con *Son* de Tacón.

¹⁸¹ De la región de Tlacotalpan.

¹⁸² Término referente a salirse por voluntad.

¹⁸³ Mazatlán.

Después anduve con el grupo Papaloapan, también invitado, como cantaba y como he versado, me decían lo invitamos a ensayar para ir a tocar a ciertas partes y sí, así lo hacíamos. Yo tocaba la jarana, versaba y cantaba. Yo duré con grupo Papaloapan como dos o tres meses. Ya no seguí porque uno vivía en el rancho y le gustaba tomar y como a mí eso no me gusta ya no quise continuar.

Hubo un tiempo en que anduve en la Capital, mi proyecto era regresarme a Tlacotalpan, la verdad extrañaba mucho los fandangos. Ya que cuando voy a México, lo único que pensaba era juntar unos centavos y regresarme, porque me gustaba más por acá que por allá la vida es cansada.

Yo estuve 5 años trabajando en México, haciendo carpintería vivía en Cd. Netzahualcóyotl Estado de México, eso fue en los 70s, me fui realmente por un contrato que hice de carpintería pues de ahí me seguían buscando, y le seguí trabajando pagando y al mismo tiempo seguía cantando porque me buscaban. Y nunca me separé del *Son*. Tenía otra mujer en la capital, tenía otra allá y otra cerquita, porque allá en México puse una tienda, y pues van a comparar y por medio de que le eche una flor va cayendo la cosa.

Hice instrumentos andando en México, por lo mismo para no salir al centro, ya ve que ahí todo está lejísimos y para ir al centro dije mejor me quedo aquí haciendo algo y empecé haciendo instrumentos y también los vendía allá. Lo que me motivó hacer los instrumentos es que es un medio de vida para poder seguir viviendo; y, entonces dije: voy a hacer instrumentos para venderlos, y como no me llevé ningún instrumento otro para tocarlo yo, para salir a tocar pues me buscaban en fiestas y nos ganábamos unos centavos.

Regresando lo primero que pensaba era en empezar a trabajar para hacer algo, porque cuando regresé de allá todavía no tenía esta casa, ya que todavía yo pagaba renta, contribuciones cada año, y yo pensaba necesito comprar algo para que mañana o

¹⁸⁴ Tlacotalpan.

pasado tener en donde vivir, que no me digan tienes que pagarme la renta o si no pagas te sales. Y dije necesito comprar algo.

Después seguí tocando con *Son* de Tacón. Hasta la fecha tocamos. Ahorita me invitaron un grupo que se llama Luz de Noche, me siento muy bien porque son muchachos jóvenes que lo que quieren es agarrar experiencia, porque yo me sé muchos versos y muchos Sones. Entonces me dijeron para tener mucha experiencia ven a tocar con nosotros.

Con grupo Siquisirí el proyecto era que íbamos a tocar a un lado para ganarnos unos centavos y darnos a conocer, y no se logro porque yo estuve sólo un año y cacho. Era tocar para salir adelante. De hecho con todos los grupos era el mismo proyecto salir adelante para ganar algo.

Mi más bonita experiencia en estos grupos es que te invitan a tocar en una parte, y me dicen cuando lo hago bien, y eso es una experiencia muy bonita, porque si lo hago bien voy a procurar ser mejor. Si no traigo no puedo tocar, y sólo voy oyendo, escucho lo que tocan, y ahí yo le digo a chavos el *Son* es pausado, no es corrido, no correr demasiado, porque hay gente que tocamos rápido, para hacer los versos para cantar tiene que ser más calmado, porque muy rápido no sabe, no te da tiempo el movimiento de la boca, porque es muy rápido.

Otra cosa que acostumbrábamos aquí eran las serenatas, se reúnen tres o cuatro personas, las que sean, y dicen vamos a llevarle a mi chava, a mi novia, qué sé yo, van y le tocan en la ventana, y le dedican la canción de parte de fulano, diciendo te dedica esta canción y ya empieza uno a tocar y a cantar, y a veces se levanta la muchacha y se asoma por la ventana y se le daba las gracias. Cuando tenía algo con alguien (andaba con una chica) iba yo y traía un cantante y nos daban las gracias, y nos saludaban y salíamos contentos a veces no íbamos a una, sino a tres o cuatro casas, el ambiente era muy bonito porque todo el tiempo uno está tocando cantando, alegrándose; y por decir, a veces uno traía una botellita pero al que no le gusta tomar, pues no, yo de repente me echaba una que otra copa, pero casi nada.

Con mi familia nos divertíamos juntos cuando uno empezaba a tocar, cuando la muchachada “iba”¹⁸⁵ a bailar, era muy bonito recuerdo que mi mamá se ponía a bailar y le decía esto es así, de esta forma se baila y enseñaba a bailar. Y enseñaba a la muchachada a bailar.

También en la fiesta bailábamos, que es treinta y uno de enero, primero y dos de febrero¹⁸⁶, me llega a la memoria que de niño era todo muy alegre en la casa por la música, íbamos a los fandangos, íbamos aquí allá¹⁸⁷, muy alegres siempre. A veces nos llevaban mis papas y a veces nos íbamos todos, nos pelábamos¹⁸⁸ de la casa porque a mi papá le gustaba mucho ver a los toros, cuando los desembarcaban del río que los traían del otro lado, nos llevaban, pero nos divertíamos mucho.

En las navidades salíamos a tocar a la calle; por decir, vamos a sacar una parranda, e íbamos siete u ocho o diez o quince cantando de puerta en puerta, nos daban el aguinaldo a veces nos invitaban a comer anteriormente, ahora ya no, nos daban la hojuela¹⁸⁹.

En la Navidad al medio día, se preparaba un guajolote o una gallina para esperar la cena de la media noche, y no es a la media noche porque se hace como a las once de la noche, y ya todos contentos porque viene la navidad que el abrazo y llegan amigos y antes invitaban a comer, y ya todos contentos.

Ahora la paso igual con la familia o a veces salgo a tocar, con mi jarana o el requinto, y vamos tocando: “naranja y limas, naranjas y limas, limas y limones más linda la Virgen que todas las flores”, y se echa un verso y vuelve uno a decir esa frase; y cuando uno la dice se siente muy bonito porque hay parte en donde te reciben muy bien, te invitan una copa y a comer. Vamos de casa en casa o vamos a ciertas casas a tocar.

¹⁸⁵ En esta ocasión la expresión indexical hace sentido a levantarse a bailar.

¹⁸⁶ Referido a la fiesta de la Patrona del pueblo que es la Candelaria.

¹⁸⁷ Por la dinámica de la fiesta se movían de fandango en fandango.

¹⁸⁸ Palabra utilizada contextualmente como salirse rápido del lugar en el que se encontraban.

¹⁸⁹ Tortilla de harina con miel.

Yo estuve 10 años de maestro en la casa de la cultura, eso era cuando tendría 50 años, yo daba clases de laudería, y cuando daba las clases me sentía muy satisfecho porque aprendían, entre ellos fue Yahir¹⁹⁰ más de una vez, e hizo un instrumento, y Edson¹⁹¹ también de repente me visitaba y yo satisfecho de que fueran a aprender porque digo para que no se pierda la tradición de hacer los instrumentos. Hasta la fecha Edson sigue haciendo instrumentos.

Lo de dar clases en la casa de la cultura, se dio porque estaba una vez trabajando en el palacio (haciendo muebles) y me dice un día el señor presidente: oye Don Tacón, puede ir usted a dar clases y hacer jaranas a la casa de la cultura, y digo sí, de a cómo nos vamos a entender, y me dijo no pues la misma paga que se te hace aquí se te va a dar allá, y digo pero que hay de herramienta, no hay nada, tiene que llevar las propias, y me dijo: ¿quieres ir o no?, Y dije sí, para estar más tranquilo me fui para allá (la casa de la cultura), y aguanté 10 años; y, me dejó mucha satisfacción, primero porque yo tenía alumnos de distintas características: mujeres, niños, ancianos, gente ya grande como yo y todos aprendieron algo, aprovecharon. Ya no seguí porque tuve problemitas con el nuevo presidente que entró, que dijo que iba a sacudir el árbol, y que procurara yo buscar a donde trabajar, y dije yo no tengo la necesidad de ir a ninguna parte yo tengo mi trabajo, yo tengo de que vivir, gracias a Dios, pero aquí de la casa no necesito nada, yo lo que tengo sé hacer con mi herramienta.

Yo aprendí de dar clases, que como maestro si la hago en cualquier parte en ese tipo de trabajo, satisfacción en la forma de que aprendieron mucha gente, de que hay un señor que es jefe de una hacienda e hizo dos jaranas, sin saber nada y ahí fue aprender a hacer, y eso me da satisfacción de que aprendieron varios, y a medio tocar¹⁹² alguna gente como Edson que aprendió de todo un poco a hacerla¹⁹³, a tocarla y a finarla, y pues te da satisfacción de todo eso.

¹⁹⁰ Integrante del grupo Luz de Noche, con el que toca Taconazo.

¹⁹¹ Integrante del grupo Luz de Noche.

¹⁹² Un instrumento.

¹⁹³ Instrumentos.

Otra experiencia fascinante fue cuando me entrevistaron del periódico Reforma¹⁹⁴, cuando lo hicieron me sentí con mucha alegría, porque se siente uno que si sirve para algo, y me gustó mucho, porque están difundiendo lo que uno hace. Porque esto es una forma de dejar algo a mis hijos y mis nietos y bisnieto, el caso de mi nieto, me llena de orgullo y me motiva para hacer algo más por ahí. Y no tengo tiempo de morir.

Con Luz de Noche¹⁹⁵ me llevo muy bien, con todos muy bien, inclusive el que toca aquí nos llevamos re-bien porque yo le enseñe, con ellos el acercamiento fue de que me han ido a ver, y me dicen yo quisiera a aprender a hacer esto y digo está bien, pásenle ya le enseñe, me dicen me gusta a aprender de usted porque no todos nos enseñan igual, mucha gente es egoísta yo no, yo hasta ahorita le he brindado toda mi herramienta le he prestado herramienta y le he vendido maquinaria. Ahorita un banco con piezas para hacer instrumentos.

Mi experiencia con ellos es que tocan bonito, me gusta como tocan, nos ponemos de acuerdo en todo en la afinación en la cantada, y jalamos divinamente. Un ensayo con ellos es por decir, empezamos a finar, para cantar para ver como es la voz de uno y cuál es la voz de otro para la hora de los fandangos. Ellos tienen ya una forma, no necesita uno guiarse o uno canta primero y otro después y ahí vamos. Cuando ellos me buscan me dicen mira Taconazo como va este trabajo de la laudería y cómo va esto otro como va esto otro y ya yo le digo. Y jalamos muy de acuerdo.

Cuando estos chicos se acercan lo que pienso es ojala que aprendan, digo yo no soy egoísta, y porque se muere uno y se lleva uno todo, y así deja uno algo. Así, el dejar algo me hace sentir, que alguien aprendió de lo mío lo poquito que yo sé hacer, porque de lo contrario sino se difunde pues se queda aquello muerto, y jamás alguien lo toca, nadie lo sabe hacer y así ellos lo saben hacer. Que lo recuerden con mucho cariño.

Con Luz de Noche he tocado en fandangos, yo soy el de más experiencia en el grupo, todos son chavos el de aquí tiene veintidós años, Alí anda como en unos

¹⁹⁴ Artículo: Madera de Músico, Ivett Rangel, 01 octubre 2006, Periódico Reforma.

¹⁹⁵ Grupo de *Son*, formado de jóvenes.

diecinueve; y, la gente cuando me ve tocando con esos chavos hasta se acercan a besarme, si, hasta una dama se acerca. Como tengo una voz un poquito alta, recia, la señora dice se oía que hablaba con el señor y con los hijos, pero no sabía que decía estaba lejos de mí, pero estando yo con ellos, me dijo señor me permite decirle algo, sí como no, de que se trata; cuando yo lo escuche me impresioné porque tiene usted una voz alta, clarita y me dieron ganas de darle un beso, y dije, ay caray yo si me dejo, pero cuál es la bronca me dijo, y yo le respondí pues su marido, dice no vengo a conquistar sólo es el gusto de cómo canta usted, la tonada.

Del grupo recuerdo como se fue dando, yo accedía ayudarlo, refiriéndose a Edson, pues era muy amigo de sus abuelitos, a pesar de que era más grande que yo, y pues como vivíamos aquí cerca nos visitábamos mucho, nos encontrábamos seguido, saludábamos en la mañana en la tarde a cualquier hora y pues nunca tuvimos ninguna cosa de riña ni nada de nada, todo tranquilo, cuando yo le presté el instrumento pienso que va aprender, porque cuando a una persona le gusta agarrar un instrumento y medio oye, yo nada más lo que decía, oye la música para que se te grabe el *Son* cual es. Y le gustó y mira ya está.

El mejor consejo que le he dado¹⁹⁶, le dije mira puedes hacer instrumentos, puedes ir al fandango, nada más no tomar muchísimo, echarse una, dos o tres, y adelante; y también no agarrar a una muchachita nueva en este tiempo, porque hay muchas enfermedades y hay problemas, con esos si hay problemas, por todos lados por las enfermedades que hay, entonces ahí más o menos lo llevo.

Con Luz de la Noche me siento muy contento, además orgulloso que le hayan puesto a la calle en donde vivo callejón del Tacón, me hace sentir muy agradable porque va sobre mi nombre, y también se siente bonito porque están recordando algo que se estaba perdiendo ya se estaba yendo de este mundo y aquí estamos. Y pues cuando me invitaron al proyecto, dije que sí, yo los apoyo. Me dijeron, tú la haces cantando y es que tienes un micrófono aquí adentro. Y yo me aleje un rato de los fandangos por cuestión de salud, tuve un accidente y anduve medio mal de este brazo (izquierdo) y del

¹⁹⁶ Sigue hablando sobre Edson.

otro y pues había que alejarse un poco para recuperarse. Pero ya ahorita estoy más o menos bien.

Como me gustaría que siguiera el proyecto de los muchachos, que hubiera un buen acuerdo, que no hubiera, por decir si les caen unos centavos y pues no andar discutiendo por los centavos, ver esto como si fuéramos familiares, porque el otro día, él (Edson) tiene varias semanas de los centavos que se hicieron se compró una madera, yo puse la mano de obra y ellos también hicieron algo e hicimos unas bancas para que se sienta la gente, son cuatro bancas las que se hicieron, que salió del proyecto del fandango de un dinerito, de una rifa, de unos instrumentos que hizo él (Edson), y que bueno porque no teníamos bancas en que sentarnos, y a mí me ha gustado esto, y dije vamos a apoyarlos, y ahí vamos.

En el proyecto de fandangos¹⁹⁷, se ha invitado a grupos, se ha invitando a hacer, no ha sido que lo anunciemos mucho, pero se va rolando, se va invitando, viene más gente o diferente, y se va disipando (se va corriendo la voz), y se van acercando y pues también es para que nuevas generaciones empiecen a interesarse a aprender, yo invito mucho a los chavitos, lo que pasa es que los fandangos son tardes, entonces como que a muchos no les dan permiso y eso, pero si yo por ejemplo yo invito a los chavitos que ya le empiezan a dar (tocar), porque si quieren aprender, yo les enseño algunos acordes, lo que sea.

Respecto al *Son* puedo decir que está resurgiendo porque hay muchachitos que están en la escuela y pues van a tocar y que le den doscientos pesos, y pues ya tengo para gastar en algo, por eso está resurgiendo un poquito más, y porque se está ganando con la música.

Uno trasmite la cultura y uno lo trae en la sangre, porque mi papá tocaba la armónica, un primo mío tocaba pandero, una tía bailaba mucho fandango, y pues al ver

¹⁹⁷ Los fandangos los tenemos haciendo desde antes de semana santa, (del 2008), Lo que pasa es que nada más lo estamos haciendo cada fin de mes, pero aquí adentro (local café luz de noche), es todos los viernes tocamos, pero a veces se forma tipo fandango porque a veces vienen otros músicos, y pues ya no es algo que toquemos nuestros arreglos sino que tenemos que adaptarnos todos, se va improvisando, más bien.

cuando uno que alguien está tocando pues me entusiasmo en seguida. Y se trasmite al oír la música, oye la música y dice uno pues yo también si puedo lo voy a hacer.

El futuro del *Son* es aprender bien, todos los tonos, todos los Sones que más se puedan, para difundirlo, para salir adelante para ganar un billete, sino tienes otra cosa de que vivir, yo no creo que se esté perdiendo el *Son* tradicional, ahora como está la situación ya hay más grupos que en otros años, está saliendo esto más a flote, anteriormente se estaba perdiendo, pero ahorita ya va más, ahorita con este hombre que hace los viernes fandangos, pues como que ya la gente dice vamos al fandango.

El *Son* es una alegría, por decir si tengo un problema ahí lo resuelvo, no me acuerdo del problema me meto en otra cosa, y voy desahogándome de lo que tengo que hacer y ahí mismo cantando pienso puedo hacer esto y voy cantando. Si porque todo se puede, todos los problemas se pueden resolver. Se olvida uno de todo porque como que la música te da mucha alegría, todo y te da una energía tan bonita que dice uno, bueno, he dejado de trabajar, y me ido a trabajar por decir a Mazatlán a Puerto Vallarta. Y cuando estoy cantando siento una alegría muy bonita porque te reconocen que si cantas, y van y te saludan y me dicen que bonito lo haces, qué bueno que vengan por aquí, porque por aquí no hay ese tipo de música, porque por allá no hay, muy poca. Ya en México ahorita hay mucha música Jarocha, en muchas partes.

Cuando bailaba, se siente que le digo, llegábamos con una dama, que le guste para bailar vaya, no claramente que te enamores, pero que te guste para bailar, se siente tan bonito que la puedes disfrutar bailando con ella. Y sentir bonito es que te da mucha alegría, yo estuve bailando con una fulana, que ni pensaba yo bailar con ella, y luego se siente bonito, ella por un lado y yo por el otro. Me emociona, que da mucha alegría y te emociona. En estos momentos quisiera bailar, pero ahorita no puedo estoy medio desquebrajado de los pies, de los brazos, de todo, ya me duelen mucho, ya no. Pero cuando veo a unas personas bailando digo, lástima, me gustaría tener unos veinte años menos.

El *Son* tradicional es el que se toca calmado, no muy aprisa, que es el que vi desde niño, con el que crecí, fui joven me case, y respecto a los nuevos tipos del *Son* lo

están destruyendo porque le están metiendo muchas cosas que no es el *Son*, y el *Son* siempre es pausado toda la vida, no nada más lo digo yo, lo dicen muchos que estamos grandes, porque por decir, empieza uno a tocar, y a veces no se entiende lo que dice, porque parece que es mentira, pero las cuerdas te están diciendo el *Son* que es, y arrancan un *Son* y no se sabe qué tipo de *Son* es. Sabe uno hasta que lo empiezan a cantar.

El *Son* tradicional se canta sin micrófono, a capela. Y el que cantaba tenía una voz muy fuerte. Y pues yo soy de gran voz.

Dentro de los instrumentos básicos del *Son* encontramos el arpa, la jarana, el requinto y el pandero. Anteriormente el arpa muy poco, ahorita ya hay como unos seis. Y cuando yo era niño sólo se tocaba con la Jarana, requinto y pandero. El pandero tiene unos cuarenta y cinco a cuarenta y ocho años que se integro al *Son* Jarocho, o quizá cincuenta años, pero más bien era la jarana y el requinto y a veces se ponían tres a cuatro jaranas. Había primera, segunda, tercera, muchos tipos de instrumentos. Y había unos que llaman leonas, ahorita están metiendo el contrabajo, y el contrabajo no ha sido del *Son*, el contrabajo ha sido de música tropical, para otro tipo de música. Y esto del contrabajo a raíz del Siquisirí lo metimos para que diera bajo, hace como veintidós o veintitrés años; porque eso no se usa. Como no traían arpa, ya que el arpa y el requinto llevan el ritmo, y la jarana es para acompañar.

Sobre el *Son* que me gusta cantar pues yo agarro un lento para cantar, por decir para decir versos, y el que es más así rápido es para cantar versos que ya se sabe uno que son como dicen trillados que son cantados. Pero el *Son* lento me hace sentir que uno puede manejar la voz más tranquila y puede darle más decante a la música, esto es que agarra uno por decir, canta y te sale la voz con una tonada bonita, la voz es más pura. El *Son* rápido, me hace sentir primero que es muy rápido, y está cantando uno pero tiene que cantar muchos versos a ritmo porque no da tiempo a componer, pero el ritmo vibra más en la jarana y en la voz porque es más rápido y tiene que ir más pendiente, porque en la presentación en la entrada y salida, porque si no lleva uno la entrada de la música dónde vas a entrar, ya no puede cantar. Se equivoca uno. Y para el baile, se puede bailar mejor, porque no va a prisa, tiene que ir calmado y de acuerdo

al *Son* que sea, porque si hay *Son* que si se presta para bailararlo a prisa, pero debe de ser calmado.

Cuando escucho un *Son* que me gusta, y salgo a tocar en el balcón viendo a los chicos, pienso: qué bueno que la juventud aprenda a hacer algo para que se olviden de los malos vicios. Hace unos días me fui a echar unos versos, y le digo ustedes van un poco más rápido, y la música tiene que ser más calmada. Para llevar las cosas más moderadas, como el *Son*. La juventud tiene pulso y quiere ir rápido.

Yo no tengo leyendas, pero dicen que los que están más preparados, los que han hecho libros ya de cuestión de afinaciones lo son, yo no los he visto. Puede ser que sí, como por ejemplo la gente más preparada tiene más el chance en más aplicación en los tonos y todo eso. Pero yo todo lo hago a oído.

Cuando no estoy trabajando, en mi tiempo, sólo me gusta estar practicando la jarana, porque si estoy solo y dejo de trabajar, agarro la jarana y empiezo a checar para hacer afinaciones y eso, y ahí me entretengo un poco recuerdo y toco un *Son* que toco otro, y ahí me la voy llevando, pero no estoy solo, estoy con la música siempre, porque yo si veo la tele, pero no es una cosa que me guste tanto, sino que la veo un poco cuando voy a comer o me voy a costar, pero siempre estoy con la música, y tratando de hacer los instrumentos, de qué forma los puedo hacer mejor. Prácticamente si salgo a la calle a platicar con amigos y amigas, pero no es una cosa que yo ande muriéndome por estar sólo siempre estoy inventando porque no sabemos hasta cuándo vamos a llegar, hasta donde nos va a dejar Dios llegar, y ahorita que viene mis nietos, digo voy a enseñar, tienen que aprender porque nada más son dos semanas de vacaciones, y tienen que aprender algo.

Además mis planes en estos momentos son: divertirme, seguir tocando, vivir más o menos tranquilo y lo que Dios mande.

En mi vejez, trato de no pensar en que se va a poner uno muy grande, yo pienso seguir así, le pido a Dios que me deje así, que pueda yo hacer algo, tranquilo, que pueda

divertirme, ver, agarrar, caminar, y vivir muchos años, y enseñar a la juventud a que aprendan a trabajar, en lo que le guste, en cuestión de la laudería y *Son*.

Mi creencia después de morir es que ya no voy a regresar, yo creo que ahí ya se acabó el carbón, como dicen en Alvarado, se acabó el carbón, el que entra con pelos sale pelón, es la creencia que ya no regresa uno, yo digo el que se muere se fue, y para saber a dónde se fue ahí si está canijo ahí si está cabrón: “yo vi colgar una bola, que el pezón era la cola y la cola era el pezón, y eso sí que está cabrón”.

El morir significa para mí, yo no quisiera, mientras trabaje yo y esté en buenas condiciones para hacer y guiar a los nietos también a los hijos, aunque ya están grandes pues platicar con ellos y sentir algo bonito con ellos. Y cuando muera me gustaría que me enterraran con Sones, que fuera una fiesta de Sones, yo le he dicho siempre por eso voy a dejar varias jaranas, para que me toquen, para qué me van a rezar, si lo que yo quiero es pura música. Ojala y se logre. Porque al final como dicen: “todo por servir se acaba y acaba por no servir”.

Cuando digan taconazo me gustaría que las personas pensarán: bueno en este mundo traidor hay subidas y bajadas y como ya te fuiste, porque te llevó la... pues ya no me digas nada, para ya no decir otra cosa.

“Lo digo con alegría sin temor de equivocarme mañana hay fandango María a ver si vienes a bailar”

“Yo les diría aquí que hablando de la bonita le voy a dar mi opinión, la mujer de condición casi todas perjudican, pero que sabrosas son cuando uno las necesita”

“Hoy lo digo a paso a paso sin temor de equivocarme no te doy unocolazo y no me quiero retirar me dicen el taconazo y yo no sé por qué será”.

ANEXO II

GUÍA DE INVESTIGACIÓN PARA LA HISTORIA DE VIDA.¹⁹⁸

I Nacimiento (0 años)

- 10.00 Fecha de nacimiento. Lugar, localidad de nacimiento.
- 10.01 Ritual de nacimiento. Investíguese los ritos y las ceremonias relacionadas con el nacimiento de los *actores* en la localidad, de tipo religioso y de tipo profano.
- 10.02 Investigar los antecedentes del biografiado en los linajes de consanguinidad por las líneas paternas y maternas. Indáguese hacia atrás en tres generaciones.
- 10.03 Día de nacimiento. Indáguese la relación entre el día del nacimiento referente a la naturaleza, al lugar. Si tiene alguna significancia en la vida del *actor*.
- 10.04 Indagar si existe la preferencia sobre el sexo de los bebés que nacen en relación a la actividad musical. Indagar si en relación al *Son* se dedican más hombres o mujeres a ello.
- 10.05 Actitudes del recibimiento y aceptación de toda la familia especialmente del jefe respecto al recién nacido.
- 10.06 Indagar el contexto de las condiciones de salud del lugar de nacimiento.
- 10.07 Investigar el simbolismo que implica el nacimiento de un nuevo ser para la familia y para la comunidad.
- 10.08 Investigar el cuidado comunitario de la madre y del bebé.
- 11.00 Indagar si la familia en que nace el *actor* pertenece a la tradición musical.
- 11.02 Indagar si los padres o algún otro miembro de la familia son músicos. Número de hijo que ocupa entre la familia.
- 11.01 Indagar si al nacer había música. Primeros recuerdos musicales del biografiado. En especial el *Son*.
- 11.02 Indagar si hubo predisposición por parte de los padres para insertarlo, en el contexto musical del *Son*.
- 11.03 Indagar si algún miembro de la familia del biografiado tiene relación con: la jarana.

¹⁹⁸ Hago notar la atención que esta guía de investigación fue construida en la clase de Antropología Social impartida por el Dr. José Arellano en el semestre 2007-2. Con periodo de febrero a mayo de 2008. En donde la aportación de los alumnos de esta clase fueron importantes para la construcción de la misma.

- 11.04 Indagar si algún miembro de la familia del biografiado tiene relación con: la poesía.
- 11.05 Indagar si algún miembro de la familia del biografiado tiene relación con: con el baile.
- 11.06 Indagar si algún miembro de la familia del biografiado tiene relación con: los tarimeros.
- 11.07 Indagar si algún miembro de la familia del biografiado tiene relación con: los constructores de instrumentos.
- 11.08 Indagar si algún miembro de la familia tiene relación con algún aspecto relacionado con la construcción de la música.
- 12.00 Actividades de los padres.
- 12.01 Actividad de la Madre.
- 12.02 Actividad del padre.
- 12.03 Actividad Abuelos.
- 12.04 Actividad Familiares Cercanos.
- 13.00
- 14.00...

II Infancia (0 -5 años)

- 16.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 1 a 5 años.
- 16.01 Indagar quienes son los encargados de los niños. Indagar quien cuidó al *actor* biografiado.
- 16.02 Indagar la escolaridad del *actor*.
- 16.03 Investigar la transmisión de creencias o valores religiosos inculcados en esta etapa. Católicas.
- 16.04 Investigar ceremonias y ritos a los que fue sometido el infante. Ceremonias de bautizo, primera comunión, presentación etc.
- 16.05 Investigar si hay algún otro tipo de religión en la comunidad y los ritos respectivos. Cuáles.
- 17.00 Indagar los acercamientos del biografiado en esta etapa con la música del *Son*, en cualquiera de sus aspectos.

17.01 *Actores* cercanos que influenciaron al niño a participar en los contextos de producción de la música del *Son*.

17.02 Indagar si en la niñez el biografiado tuvo alguna identificación con algún *actor* importante en la comunidad. Agustín Lara, otros músicos, poetas, pintores científicos, científicos sociales. Específicamente algún *actor* relacionado con el *Son*.

17.03 Indagar sobre el acercamiento al *Son* en esta etapa de la vida. El *Son* como parte de su juego y de su aprendizaje.

18.00

19.00...

III Niñez (6 – 12 años)

21.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 1 a 5 años.

21.01 Indagar sobre el sitio donde pasó su infancia.

21.02 Indagar sobre su escolaridad.

22.00 Investigar los recuerdos más significativos de la edad respecto al *Son*.

22.01 Investigar sobre sus conocimientos y acercamiento a la música en esta edad.

22.02 Investigar sobre canciones de *Son* infantiles que aprendió y recuerda de esta edad. Acercamiento significativo a la música en la edad.

22.03 Indagar actividad familiar respecto a la música y qué papel ejerció el *actor* en su infancia.

22.04 *Actores* cercanos que influenciaron al niño a participar en los contextos de producción de la música del *Son*. Lugares en que participo con la música.

22.05 Preguntar sobre instrucción escolar y si en su escuela existía algún tipo de festival relacionado con el *Son*.

22.06 Indagar sobre el acercamiento al *Son* en esta etapa de la vida. El *Son* como parte de su juego y de su aprendizaje.

23.00

24.00...

IV Pubertad (13 – 15 años)

- 27.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 13 a 15 años.
- 27.01 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. *Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos. Con actores del sexo opuesto.*
- 27.02 Preguntar sobre su actitud ante la vida y sus planes a futuro. *Metas, expectativas y sueños.*
- 27.03 Indagar sobre trabajo desempeñado a esta edad y sobre instrucción escolar. *Actividades a las que dedicaba su tiempo el biografiado en este tiempo.*
- 27.04 Observar las responsabilidades del *actor* con la comunidad a esta edad.
- 27.05 Averiguar principales preocupación del biografiado a esta edad.
- 27.06 Precisar cuáles eran los rituales de la edad.
- 27.07 Averiguar la escolaridad del biografiado a esta edad. RC 16.02, 21.02.
- 28.00 Investigar sobre el acercamiento a la música para expresar sus emociones y cambios. *Transición de una edad a otra.*
- 28.01 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.
- 28.02 Rastrear su relación y participación a esta edad con la música.
- 28.03 Averiguar cuáles eran sus sentimientos más profundos en esta edad que expresaba por medio del *Son*.
- 29.00
- 30.00...

V Adolescencia (16 a 20 años)

- 33.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 16 a 20 años.
- 33.01 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. *Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos. Con actores del sexo opuesto.*
- 33.02 Preguntar sobre su actitud ante la vida.
- 33.03 Indagar sobre los planes a largo plazo.
- 33.04 Indagar sobre los planes a mediano plazo.
- 33.05 Indagar sobre los planes a corto plazo.
- 33.06 Indagar sobre trabajo desempeñado a esta edad y sobre instrucción escolar. *Actividades a las que dedicaba su tiempo el biografiado en este tiempo.*

- 33.07 Observar las responsabilidades del *actor* con la comunidad a esta edad.
- 33.08 Averiguar principales preocupación del biografiado a esta edad.
- 33.09 Precisar cuáles eran los rituales de la edad.
- 33.10 Indagar sobre las creencias religiosas del *actor*.
- 33.11 Indagar sobre los valores del *actor*.
- 33.12 Indagar sobre las responsabilidades del biografiado en el hogar.
- 33.13 Indagar sobre las responsabilidades en el ámbito comunitario.
- 33.14 Indagar sobre las responsabilidades con el medio natural.
- 33.15 Indagar sobre las principales preocupaciones de él.
- 33.16 Indagar sobre las principales preocupaciones en el ámbito familiar.
- 33.17 Indagar sobre las principales preocupaciones sociales.
- 33.18 Indagar sobre las formas de recreación.
- 33.19 Indagar sobre alguna actividad en específico que le apasione.
- 33.20 Indagar sobre las formas de diversión en la familia.
- 33.21 Indagar sobre las formas de diversión en la comunidad.
- 33.22 Indagar sobre las relaciones establecidas a esa edad.
- 33.23 Indagar sobre si mantiene algún tipo de relación amorosa.
- 34.00 Relación con la música a esta edad. Aspectos que se relacionen con el *Son*.
- 34.01 Investigar sobre el acercamiento a la música para expresar sus emociones y experiencias.
- 34.02 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.
- 34.03 Rastrear su relación y participación a esta edad con la música en esta edad.
- 34.04 Averiguar cuáles eran sus sentimientos más profundos en esta edad que expresaba por medio del *Son*.
- 34.05 Averiguar si es la edad casadera y cuáles son los rituales que se llevan a cabo en la unión matrimonial. Católicos y de cualquier otro tipo, en especial relacionados con el *Son*.
- 34.06 Indagar sobre la manera de cortejo en una relación de pareja relacionado con la música y el baile del *Son*.
- 34.07 Investigar el significado simbólico en la vida de un joven. Qué importancia tiene el *Son* en su vida y cuál es su función en lo relacionado con la música.
- 34.08 Indagar sobre los motivos por los cuales se relaciono con el *Son*.
- 34.09 Indagar sobre si hay satisfacción en la actividad que lleva a cabo.

- 34.10 Indagar sobre inspiraciones para la composición musical.
- 34.11 Indagar sobre aspiraciones profesionales en el ámbito del *Son*.
- 34.12 Indagar si hay una relación de las canciones con la relación amorosa.
- 34.13 Indagar si la relación es motivo de inspiración para la composición de una canción.
- 35.00
- 36.00...

VI Juventud (21 – 30 años)

- 39.00 Indagar todo lo relacionado al biografiado a esta edad.
- 39.01 Observar las responsabilidades y valores del *actor* con la comunidad a esta edad.
- 39.02 Indagar la escolaridad del biografiado a esta edad.
- 39.03 Indagar sobre las formas de diversión en la familia.
- 39.04 Indagar sobre las formas de diversión en la comunidad.
- 39.05 Precisar cuáles eran los rituales de la edad.
- 39.06 Indagar las creencias religiosas del *actor*.
- 39.07 Indagar si el *actor* solo es creyente o realiza algún ritual; por ejemplo si va a misa.
- 39.08 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos. Con *actores* del sexo opuesto.
- 39.09 Preguntar sobre su actitud ante la vida y sus planes a futuro. Metas, expectativas y sueños.
- 39.10 Indagar sobre trabajo desempeñado a esta edad y sobre instrucción escolar. Actividades a las que dedicaba su tiempo el biografiado en este tiempo.
- 39.11 Averiguar cuáles eran sus sentimientos más profundos en esta edad que expresaba por medio del *Son*.
- 39.12 Indagar sobre los planes a largo plazo.
- 39.13 Indagar sobre los planes de mediano plazo.
- 39.14 Indagar sobre los planes inmediatos a realizar.
- 40.00 Indagar la relación del biografiado con la música a esta edad.
- 40.01 Indagar sobre el tipo de actividad que realiza dentro del ámbito del *Son*.
- 40.02 Indagar sobre los motivos por los cuales se relaciono con el *Son*.

- 40.03 Indagar sobre si hay satisfacción en la actividad que lleva a cabo.
- 40.04 Investigar sobre el acercamiento a la música para expresar sus emociones y experiencias.
- 40.05 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.
- 40.06 Rastrear su relación y participación a esta edad con la música en esta edad.
- 40.07 Averiguar si es la edad casadera y cuáles son los rituales que se llevan a cabo en la unión matrimonial. Católicos y de cualquier otro tipo, en especial relacionados con el *Son*.
- 40.08 Indagar sobre la manera de cortejo en una relación de pareja relacionado con la música y el baile del *Son*.
- 40.09 Investigar el significado simbólico en la vida de un joven. Qué importancia tiene el *Son* en su vida y cuál es su función en lo relacionado con la música.
- 40.10 Indagar sobre la conformación de una familia propia. Si tiene hijos o no tiene.Cuál es la relación que lleva con ellos y la transmisión de la cultura del *Son* a sus hijos.
- 41.00
- 42.00...

VII Adulthood (31 – 40 años)

- 45.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 31 a 40 años.
- 45.01 Preguntar sobre su actitud ante la vida y sus planes a futuro. Metas, expectativas y sueños.
- 45.02 Averiguar si el adulto funge como vínculo generacional entre la juventud y la vejez.
- 45.03 Profundizar sobre las formas y actividades de diversión, recreación y arte en la comunidad donde vive el *actor* y su participación en ellas.
- 45.04 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos. Con *actores* del sexo opuesto.
- 46.00 Indagar sobre la confirmación de las raíces musicales, su reproducción, transmisión y creación.
- 46.01 Indagar si el biografiado se dedica a construcción, ejecución, baile o cualquier otra actividad relacionada con el *Son*.

46.02 Indagar sobre si el *Son* se convirtió en su forma de trabajo en la adultez. Manutención, colaboración, pertenencia a un grupo de *Son* remunerado. Giras y/o presentaciones en público.

46.03 Averiguar el rol económico dentro de la familia y su relación con la música del biografiado

46.04 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.

46.05 Averiguar sobre el ejercicio y convicción de las creencias religiosas, así como su transmisión a otras generaciones, todo esto relacionado con el *Son*.

47.00

48.00...

VIII Madurez (41- 60 años)

51.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 41 a 60 años.

51.01 Preguntar sobre su actitud ante la vida y sus planes a futuro. Metas, expectativas y sueños

51.02 Averiguar si el adulto funge como vínculo generacional entre la juventud y la vejez.

51.03 Profundizar sobre las formas y actividades de diversión, recreación y arte en la comunidad donde vive el *actor* y su participación en ellas.

51.04 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos.

52.01 Indagar sobre la confirmación de las raíces musicales, su reproducción, transmisión y creación.

52.02 Indagar sobre si el *Son* se convirtió en su forma de trabajo en la adultez. Manutención, colaboración, pertenencia a un grupo de *Son* remunerado. Giras y/o presentaciones en público.

52.03 Averiguar el rol económico dentro de la familia y su relación con la música del biografiado.

52.04 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.

52.05 Averiguar sobre el ejercicio y convicción de las creencias religiosas, así como su transmisión a otras generaciones, todo esto relacionado con el *Son*.

52.06 Relaciones amorosas vinculadas con el *Son* en la edad madura.

52.07 Indagar si el biografiado se dedica a construcción, ejecución, baile o cualquier otra actividad relacionada con el *Son*.

52.08 Investigar sobre las formas de transmisión del *Son* de generación en generación. Indagar si el *actor* biografiado es una transmisión de la cultura del *Son* en su familia y si él hace partícipe a su familia de sus actividades relacionadas con la música.

52.09 Indagar si el biografiado dedica parte de su tiempo a la composición y ejecución del *Son*. Averiguar cuánto tiempo y qué tan importante es para él la música en su vida.

52.10 Averiguar si su gusto o actividades relacionadas con el *Son* le han llevado a conocer lugares diferentes a su comunidad.

53.00

54.00...

IX Vejez (61 – 70 años)

57.00 Indagar todo lo relacionado con la biografía del *actor* que comprende de 61 a 70 años.

57.01 Investigar sus nuevas formas de relacionarse con la sociedad. Ámbito familiar, amigos, compañeros, conocidos. Cuidados especiales para el *actor*.

57.02 Preguntar sobre su actitud ante la vida y sus planes a futuro. Metas, expectativas y sueños.

57.03 Indagar sobre la conformación de las costumbres religiosas y la transmisión generacional de las mismas, así como los valores y tradiciones que se tengan en ese núcleo familiar.

58.00 Profundizar en la reconstrucción de recuerdos del *actor* a lo largo de su vida, relacionados con el *Son*. Reflexión de la vida. Remembranza simbólica de la juventud.

58.01 Indagar sobre sus relaciones amorosas y su vinculación con el *Son*.

58.02 Averiguar sobre el ejercicio y convicción de las creencias religiosas, así como su transmisión a otras generaciones, todo esto relacionado con el *Son*.

58.03 Indagar sobre su rol en la familia. Si cuida a los niños de la familia, si dedica a la construcción de instrumentos o composición de canciones sobre *Son*. Y si es él quien transmite la cultura del *Son* en la familia.

59.00 Sentimientos sobre el *Son*.

59.01 Sentimientos cuando baila.

60.00 Mi tiempo libre.

61.00 Recursos de su juventud.

62.00 Indagar sobre actividades recientes que hayan cambiado su vida o motiven a realizar nuevas cosas.

63.00

64.00...

X Ancianidad (71 – ¿? años)

65.00 Indagar sobre el proyecto de vida para la ancianidad del biografiado.

65.01 Profundizar sobre la forma de manutención en esta etapa de la vida.

65.02 Relaciones familiares en esta etapa, relaciones con la comunidad.

66.00 Profundizar en la reconstrucción de recuerdos del *actor* a lo largo de su vida, relacionados con el *Son*. Reflexión de la vida. Remembranza simbólica de la juventud. Relación la vida pasada con la música.

66.01 Indagar sobre la representación del *Son* de la ancianidad.

Realización de actividad relacionada con el *Son*. Si es músico, constructor de instrumentos, decímetro, etc.

66.02 Indagar sobre la visión de la muerte y la ancianidad en el *Son*.

67.00

68.00...

XI Muerte

69.00 Indagar la concepción de la muerte para el biografiado.

69.01 Indagar sobre los rituales de muerte de la comunidad donde habita el biografiado.

69.02 Investigar cuáles son los ritos relacionados con la muerte. El caso de las ofrendas, ceremonias, bailes, cantos, etc.

69.02 Averiguar cuál es la cosmovisión de la vida después de la muerte.

69.03 Averiguar cuáles son los miedos a la muerte del *actor* biografiado.

69.04 Averiguar cuáles son las actividades lucrativas relacionadas con la muerte.

69.05 Investigar el concepto de muerte con relación a las anteriores etapas de la vida.

70.00 Indagar sobre la reacción a la pérdida del *actor* biografiado y su relación con el *Son*.

70.01 Indagar cuáles son los significados simbólicos de la muerte para el biografiado y si expresa los mismos en la música del *Son*.

71.00

72.00...

Datos Generales

XII Datos Geográficos

75.00 Elaborar los mapas necesarios para ilustrar el trabajo de localización.

75.01 Investigar localización geográfica. Precisar en qué estado de la república se encuentra la comunidad de estudio. Estados, distrito, municipio, localidad, ranchería.

75.02 Investigar las coordenadas de localización geográfica de la comunidad.

75.03 Ubicación geográfica Región donde se localiza la comunidad de estudio: Tlacotalpan.

75.04 Límites y colindancias del área de estudio. Municipio con que colinda al norte, al sur, al este y al oeste.

75.05 Averiguar la extensión territorial del municipio de estudio en Km. Cuadrados.

76.00 Elaborar los mapas necesarios para ilustrar el trabajo sobre el relieve.

76.01 Investigar la hidrografía de la región. Ríos, lagos, cuencas, arroyos, lagunas, manantiales, presas y litorales.

76.02 Precisar la orografía que presenta la región y la comunidad de estudio. Relieve, montañas, cerros, mesetas, planicies, cañones llanuras, volcanes.

76.03 Recursos naturales. Se investigará todo lo referente a la Flora y Fauna de la región.

76.04 Investigar el tipo de suelo que tiene.

76.05 Precisar clima que tiene la región.

77.00

78.00...

XIII Datos Demográficos

81.00 Investigar cifras de la población de la región. Población femenina, población masculina, población vieja, población joven, población infantil.

81.01 Investigar cifras de envejecimiento de la población.

81.02 Investigar cifras de natalidad.

81.03 Investigar cifras de mortandad.

81.04 Investigar cifras de morbilidad.

82.00

83.00...

XIV Datos Históricos

86.00 Investigar el contexto histórico de Tlacotalpan.

86.01 Investigar los antecedentes precolombinos. Poblaciones prehispánicas. Cosmovisión. Ritos religiosos. Mitos. Tradiciones musicales.

86.02 Investigar el significado del nombre del lugar.

86.03 Antecedentes históricos de la época colonial. Cosmovisión. Ritos religiosos, mitos, tradiciones musicales.

86.04 Investigar los antecedentes históricos de la época independentista. Sucesos conmemorados, transformaciones sociales.

86.05 Investigar los antecedentes históricos de la época porfiriana. Sucesos conmemorados, transformaciones sociales.

86.06 Investigar los antecedentes históricos de la época revolucionaria. Sucesos conmemorados, transformaciones sociales.

86.07 Investigar sucesos que marcaron la comunidad de Tlacotalpan desde su fundación.

86.08 Investigar las fechas que se conmemoran en la comunidad.

86.09 Averiguar localización e historia de los templos o iglesias de la comunidad de Tlacotalpan.

87.00

88.00...

XV Datos Políticos

91.00 Investigar forma de gobierno de Tlacotalpan.

91.01 Investigar cuáles son las instituciones presentes en la comunidad. Normas, reglas, sanciones.

91.02 Averiguar cuáles son los monumentos de la comunidad.

92.00

93.00...

XVI Datos Económicos

- 96.00 Investigar los modos de producción de la economía en la región.
- 96.01 Investigar desarrollo del transporte en la comunidad de Tlacotalpan, Veracruz.
- 96.02 Investigar desarrollo de la industria en la comunidad de Tlacotalpan, Veracruz.
- 96.03 Investigar desarrollo de la agricultura en la comunidad de Tlacotalpan, Veracruz.
- 96.04 Investigar desarrollo de la pesca en la comunidad de Tlacotalpan, Veracruz.
- 96.05 Investigar desarrollo de la ganadería en la comunidad de Tlacotalpan, Veracruz.
- 96.06 Investigar datos de producción musical.
- 97.00
- 98.00...

XVII Tradiciones populares

- 100.00 Averiguar días festivos de la comunidad y eventos que se realizan con relación a ellos.
- 100.01 Investigar historia y desarrollo de la cultura musical de la comunidad de Tlacotalpan.
- 100.02 Investigar rituales que se realizan en la comunidad de Tlacotalpan.
- 100.03 Investigar *actores* ilustres de la comunidad de Tlacotalpan.
- 100.04 Indagar sobre los momentos en que se muestran las expresiones musicales del *Son* veracruzano.
- 100.05 Investigar la historia del *Son* en la comunidad de Tlacotalpan.
- 100.06 Indagar sobre los santos venerados en la comunidad y su relación con la música.
- 100.07 Averiguar sobre las fiestas católicas o paganas que se realizan en la comunidad en relación al *Son*.
- 100.08 Indagar sobre la costumbre de los fines de semana de fandango.
- 100.09 Investigar sobre los sitios de reunión de la comunidad de Tlacotalpan.
- 101.00
- 102.00

XVIII Datos culturales

- 105.00 Indagar las formas de adquisición de la cultura en Tlacotalpan.
- 105.01 Investigar sobre el estilo arquitectónico de la región.

105.02 Investigar sobre el estilo artístico y artesanal de la comunidad. Literatura, pintura, poesía, artesanía, y en especial la música.

105.03 Investigar sobre la gastronomía de la religión. Platillos típicos, dulces típicos, condimentos de la región, frutos, y guisos del mar.

105.04 Indagar sobre los rituales de la comida en comunidad.

105.05 Observar los trajes típicos del *Son* y la vestimenta cotidiana. Hombres y mujeres. Vestuario para los jaraneros y bailarines.

106.00

107.00...

El *Son* como elemento cultural central de la región de Tlacotalpan (Contexto cultural específico) y su papel en la construcción de la identidad local, regional y nacional.

XIX Cruce de realidad en términos de música. Reconstrucción biopsicosocial del actor. Determinación del actor por contexto cultural

110.00 Indagar influencia de la comunidad sobre en el biografiado respecto a la cultura del *Son*.

110.01 Investigar sobre la presencia del *Son* en los rituales religiosos y/ o paganos.

110.02 Relacionar la información del estilo artístico desarrollado en la comunidad de Tlacotalpan con la creación del *Son*.

110.03 Investigar sobre la presencia del *Son* en los rituales de comida y la convivencia en la comunidad.

110.04 Investigar sobre la importancia y presencia del *Son* en las fiestas del pueblo, en los días festivos, en las formas de convivencia de la comunidad (Fandango) y las fechas importantes dentro de la vida del biografiado (cumpleaños, boda, santo y funeral) y la función del *Son* como cohesionador social.

110.05 Observar las características de los trajes típicos y encontrar a qué hacen alusión respecto a su comunidad.

110.06 Indagar sobre la conformación del *Son* como símbolo de identidad de la comunidad de Tlacotalpan.

110.07 Observar la presencia de la cultura del *Son* en la comunidad como elemento de influencia al actor biografiado.

110.08 Observar en qué lugares y en qué momento se puede aprender a crear *Son* y bailar *Son*.

110.09 Indagar sobre el lenguaje corporal del baile de la jarana y su simbolismo / significado.

110.10 Indagar sobre las artesanías elaboradas en relación con el *Son*.

111.00

112.00...

XX Creación del *Son*

115.00 Indagar sobre las raíces rítmicas melódicas del *Son*. Para conocer los orígenes, negros, españoles, indígenas, y mestizos del *Son*.

115.01 Indagar significado simbólico que tiene el *Son* para la comunidad.

115.02 Indagar sobre las características específicas del *Son* en la región.

115.03 Averiguar la relación de las características geográficas con el sentimiento del *Son*.

115.04 Indagar sobre el tipo de lenguaje que se da en la composición del *Son*.

116.00 Investigar la composición de las letras del *Son*. Temas sobre los que tratan: históricos, amorosos, anecdóticos, mitos, actitudes.

116.01 Averiguar los temas de inspiración de los compositores de *Son*.

116.02 Indagar en que objeto o ser se hace mayor referencia en las letras de los Sones.

116.03 Indagar en el tipo de métrica utilizado en la creación del *Son*.

116.04 Observar la composición de la música en relación al contexto de la comunidad y al sentir de sus habitantes.

117.00 Observar la construcción de los instrumentos en relación a los recursos naturales y el clima.

117.01 Investigar la relación del material de los instrumentos con la humedad de la región.

117.02 Investigar la relación del material de los instrumentos con relación a los recursos naturales que se presentan en la región.

118.00

119.00...

XXI El *Son* como manifestación social y cultural

- 122.00 Indagar sobre los orígenes históricos y raciales del *Son*.
- 122.01 Indagar sobre la relación entre el *actor* y el *Son* veracruzano.
- 122.02 Observar las razones por las que se identifica el sentir del biografiado con la ejecución y/ o creación del *Son*.
- 122.03 Indagar la función del *Son* en la comunidad del Tlacotalpan.
- 122.04 Indagar sobre la forma de transmisión del *Son* de generación en generación.
- 123.00
- 124.00...

XXII Identidad. Investigar las características de los procesos identitarios. Siendo los procesos identitarios aquellos que inician con formas de identificación.

- 127.00 Local. Indagar las relaciones identitarias de los pobladores de Tlacotalpan con el *Son*.
- 127.01 Identificar si la vestimenta local produce identidad en los pobladores.
- 127.02 Identificar si la naturaleza de la región genera identidad con el *Son*.
- 127.03 Investigar si alguien se identifica con un famoso del *Son* de la misma localidad.
- 127.04 Indagar si la estructura arquitectónica o estética del poblado les da identidad.
- 127.05 observar si las costumbres religiosas le proporcionan identidad.
- 127.06 identificar si las decimas le dan identidad al Sonero.
- 127.07 observar si los Soneros se identifican con los tarimeros.
- 127.08 Indagar las relaciones identitarias interpersonales para con respecto al *Son*.
- 127.09 Indagar los cambios generacionales con la identidad del *Son*.
- 128.00 Regional. Investigar si el *Son* le proporciona identidad a la región.
- 128.01 Identificar la relación que guarda el *Son* con el estado de Veracruz.
- 129.00 Nacional. Identificar si la población mexicana se siente identificada por el *Son*.
- 129.01 Indagar la relación que guarda el *Son* con el País.
- 130.00
- 131.00...

XXIII Vida cotidiana en la música y letra del *Son*

- 134.00 Investigar las relaciones de la música y letra del *Son*.
- 134.01 Importancia en cuestiones de cohesión social.

- 134.02 Indagar el origen de tales letras y canciones.
- 134.03 Buscar significaciones de los contenidos de las letras y décimas.
- 134.04 Buscar símbolos contenidos en el *Son* a través de las letras y las décimas.
- 134.05 Importancia económica del *Son* para la región.
- 135.00 Investigar la importancia de los encuentros de los jaraneros en la reproducción del *Son* como elemento cultural local.
- 135.01 Investigar la relación de las Ferias de Tlacotalpan con el *Son*.
- 135.02 Investigar la similitud de las pamplonadas en Tlacotalpan y su relación con el *Son*.
- 135.03 Investigar listado de títulos de canciones del *Son* del Sotavento.
- 135.04 Indagar sobre el conocimiento que tiene del *Son* de la región del Sotavento.
- 136.00 Indagar sobre las raíces del *Son* de la región del Sotavento.
- 136.01 Indagar lo característico del *Son*, composición.
- 136.02 Indagar los orígenes del *Son* de la región del Sotavento.
- 136.03 Indagar el papel de la música *Son* en los *actores* y Tlacotalpan.
- 136.04 Indagar la importancia del *Son*.
- 136.05 Indagar lo que el *Son* significa para la gente.
- 136.06 Indagar lo que significa para el *actor*.
- 136.07 Indagar sobre la estructura del *Son*, letra, melodías, etc.
- 136.08 Indagar sobre los instrumentos del *Son*.
- 137.00
- 138.00...

XXVI Mitos y Leyendas.

- 141.00 Investigar la relación que existe de las leyendas y los mitos con el *Son*.
- 141.01 Indagar sobre ritos que se den en relación al *Son*.
- 141.02 Indagar la transmisión de las leyendas, valores e historia de generación en generación a través del *Son*.
- 141.03 Indagar cuál es la leyenda más significativa de la comunidad y cuál sería su relación con el *Son*.
- 141.04 Indagar la relación de los personajes cosmológicos locales con la construcción del *Son*.
- 141.05 Investigar los ritos y ceremonias religiosas relacionadas con el *Son*.

- 141.06 Investigar los ritos y ceremonias seculares relacionadas con el *Son*.
- 141.07 Investigara la relación que guardan los personajes cosmológicos locales, Chaneques y Nahuales con el *Son*.
- 142.00
- 143.00...

XXV La vida cotidiana moderna

- 146.00 Aspectos de la vida laboral rural incorporados al *Son*.
- 146.01 Aspectos nuevos de la vida rural con relación al *Son*.
- 146.02 Indagar las influencias externas que trastornan, degeneran o modifican la tradición Sonera en las nuevas generaciones.
- 146.03 Aspectos nuevos de la vida urbana que afectan al *Son* como nuevas tendencias de la música como “SONMEX” (FUSIÓN).
- 146.04 Reconstrucción de los aspectos cosmológicos regionales con idea y explicación del mundo y de la vida.
- 146.05 Indagar sobre la influencia del modo del capitalismo en la producción y valorización del *Son* en la actualidad.
- 147.00
- 148.00...

XXVI El *Son* y la Comida

- 151.00 Investigar la relación entre el *Son* y lo culinario.
- 151.01 Importancia del *Son* en las actividades sociales relacionadas con los alimentos. Y su simbolización.
- 151.02 Indagar la relación del *Son* con la preparación de los alimentos.
- 151.03 Indagar la relación del *Son* con la ingesta de los alimentos.
- 152.00
- 153.00...

XXVII El *Son* y el cuerpo

- 156.00 Indagar la relación que tienen las expresiones del cuerpo con el *Son*.
- 156.01 Indagar si el *Son* es parte del cortejo en la comunidad de Tlacotalpan.
- 156.02 Indagar las connotaciones sexuales del *Son*. El caso del baile.
- 156.03 Manifestación del rol social mediante el baile, distinción hombres y mujeres.

156.04 Exclusiones del *Son*. Indagar si existe exclusión en el *Son* por características físicas.

156.05 Indagar si existe exclusión en el *Son* por preferencias socio-culturales. Ideológicas, políticas, etc.

156.06 Indagar el uso del lenguaje en el *Son*. El doble sentido, metáforas.

156.07 Indagar las manifestaciones del cuerpo en la interpretación del *Son*.

156.08 Indagar si existe relación en la elaboración de la ropa, bordados con el *Son*.

157.00

158.00...

XXVIII Conclusiones y reconstrucción de la historia de vida

127.00 Interpretar los datos recabados en campo.

127.01 Integrar los datos bibliográficos con los datos recabados en campo.

127.02 Elaborar reporte de investigación. Resultados.