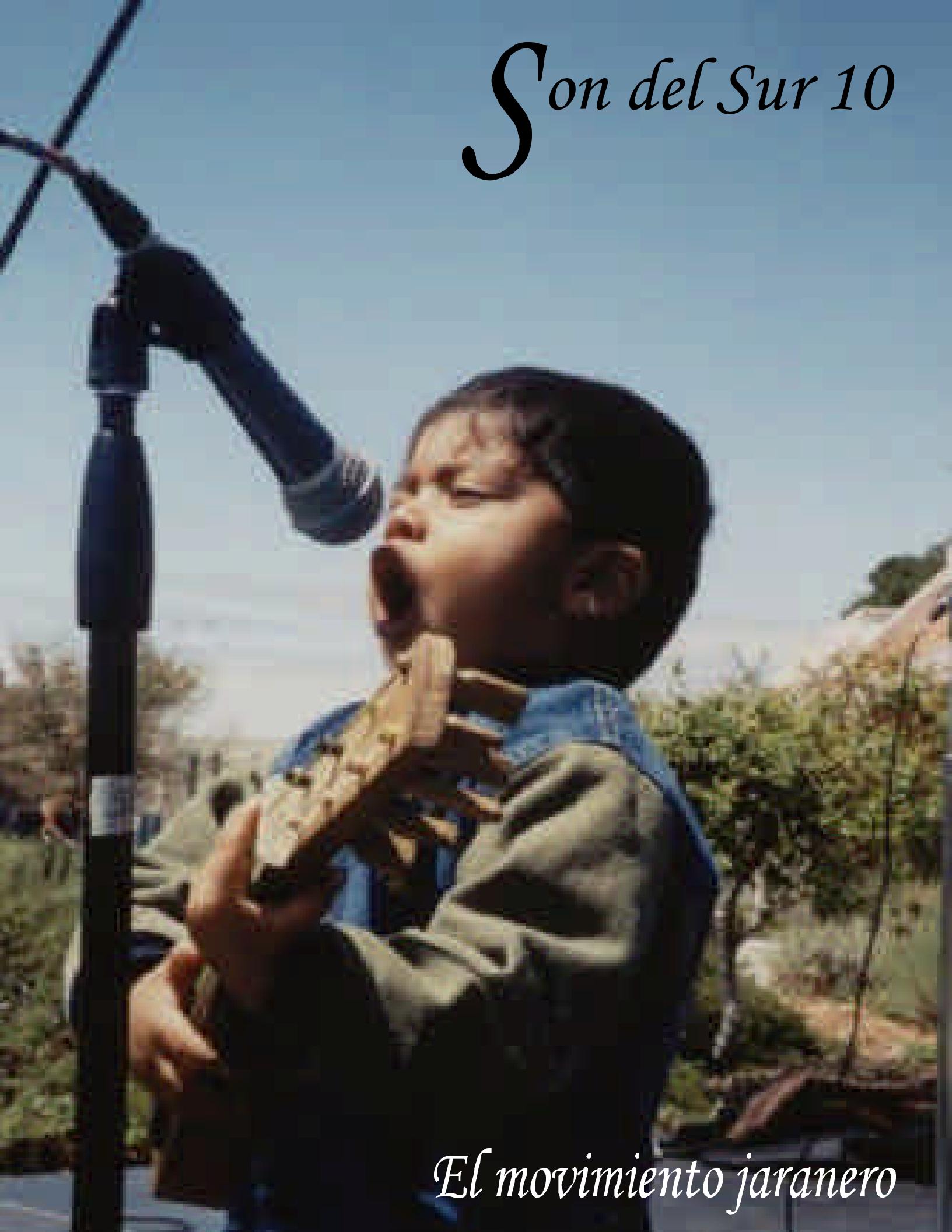


Son del Sur 10



El movimiento jaranero



El Toro, óleo de Julio Torres Lara

Editorial

La presente revista tiene un significado especial por ser la número diez, porque ya son diez años desde que iniciamos este proyecto editorial, diez años cumplimos de hacer el festival anual en esta región sur de Veracruz y porque son también diez años de un proyecto cultural iniciado primeramente con los Chuchumbé y los últimos cinco continuado con Los Cojolites. Quisimos hacer este número de la revista dando cuenta de alguna manera de este poco más de cuarto de siglo que tiene de vida el actual movimiento jaranero, el movimiento cultural que propicia y genera el son jarocho como símbolo de unidad y de identificación de estos rumbos de la república mexicana. La edición del libro La Mona de Juan Pascoe es significativa, porque recoge la versión de uno de estos personajes que estuvo presente en el inicio de este movimiento. Agradecemos a Juan su aportación a esta historia reciente, y deseando que este escrito genere una dinámica propositiva, dejar constancia de la visión de cada quien en esta historia que la vamos escribiendo todos los que intervenimos en el son jarocho. Sin duda que las historias de actores vivos, recientes, generan polémica, generan también la necesidad de saber las opiniones de todos los involucrados. En ese contexto las entrevistas que presentamos, la mirada de un Gilberto con la carga histórica (además de Mono Blanco) de ser y tener la responsabilidad de iniciar, junto con otros, este engranaje ahora tan grande y tan lleno de mitos, de visiones a veces ilusorias de nuestra propia realidad, de claves que nos van diciendo también hacia donde conducir nuestras acciones, de esperanzas de una juventud que mira en nuestra música la posibilidad de la creatividad y la convivencia.. Por su parte Francesc Tomàs Aymerich, desde Cataluña, nos da su visión del son jarocho desde la perspectiva del mundo, y desde la mirada de quien conoció, antes de partir de nuestro país, este inicio allá en la ciudad de México, porque contradictoriamente a lo que se pueda creerse, el movimiento jaranero nació en el D.F., la centralización también tuvo que ver en este asunto. Tlacotalpan y Radio Educación son también parte de esta historia, el nacimiento del encuentro jaranero, quienes lo hicieron posible y, además de las palabras de Gilberto y Pascoe, también recogemos la mirada de Graciela Ramírez al respecto. Por último, Francisco García Ranz contribuye, como siempre, aportando elementos al conocimiento de los instrumentos jarocho.

Tenemos preocupación e interés por la cantidad de jóvenes que han tomado al son jarocho como su forma de acompañar-vivir la vida. Esperamos que la presente revista ayude a todos ellos a conocer un poco más de lo que es actualmente el son jarocho.

Son del Sur 10

Primera edición, febrero 2004
Segunda edición (digital), mayo 2010

Centro de documentación A.C.

Madero 108 Centro,
Jáltipan, Veracruz
CP 96200
México

Editor

Ricardo Perry Guillén

Editores Auxiliares:

Benito Cortés Padua
Marco A. Franyutti Osorio

Digitalización: Gabriel Fields

Fotografías:

Ricardo Perry Guillén: portada, pág. pág. 10, 25, 30, 32, 40, 42, 43, 45, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69 y contraportada

Julio Torres Lara: primer forro

Taller Martín Pescador: grabados pág. 3, 4, 5, 6

Álvaro Brizuela: pág. 8, 17, 20, 23

Arturo Talavera: pág. 35, 39, 41, segundo forro

Silvia González de León: pág. 51

J. R. Hellmer: pág. 61

Francisco García Ranz: pág. 62, 63

Contenido

1 Presentación

Relatos

3 La Rama

Andrés Mena

Entrevistas

26 Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo Comunitario

José Meléndez de la Cruz

43 Francesc Tomàs Aymerich: Para conocer una música tradicional hay que conocer sus referentes culturales

Ricardo Perry Guillén

51 Ricardo Perry: Somos herederos y hacedores de nuestra cultura

Benito Cortés Padua

Textos

7 La Mona

José Farrocce

39 Radio Educación en Tlacotalpan

Francisco Ramírez Romero

59 Los instrumentos que faltan: Cuando el león vivía en la seña: Notas sobre la guitarra grande de son

Francisco García Ranz

65 El Cojolite, símbolo del sol naciente

Florencio Cruz Martínez

La rama de don Julio Meza

*Licencia pedimos
para comenzar
una nuevas pascuas
que voy a cantar*

*Que voy a cantar
con mucha alegría
que está en el portal
el nuevo Mesías*

*El nuevo Mesías
cordero inmanado
por las profecías
estaba anunciado*

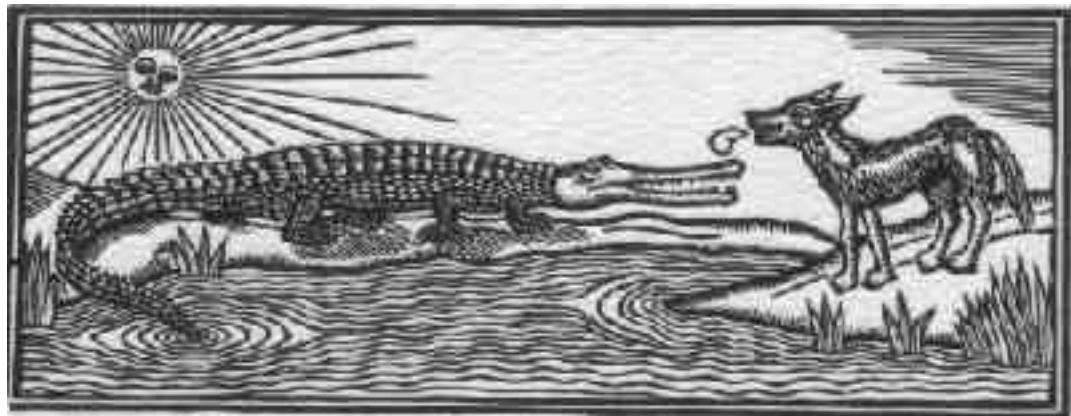
*Estaba anunciado
con amor profundo
por su padre amado
vino a este mundo*

*Vino a este mundo
para dar consuelo
y cayó en segundos
enviado del cielo*



*Enviado del cielo
vino el salvador
con bastante anhelo
nació el redentor*

*Nació el redentor
hijo de María
como redentor
de la luz del día*



*De la luz del día
que todo domina
nos sirve de guía
su santa doctrina*

*Su santa doctrina
que todos la ven
esa luz divina
la dejó en belén*

*La dejó en Belén
como hermosa luz
como un querubín
que alabó a Jesús*

*Que alabó a Jesús
y a la virgen pura
por una virtud
que nos da dulzura*

*Que nos da dulzura
 llenos de contento
 ¡Oh! Bella criatura
 en tu nacimiento*

*En tu nacimiento
divino cordero
tu fuiste admirado
en el mundo entero*

*En el mundo entero
se escucha tu nombre,
por tu buen sendero
y humildad de hombre*

*Y humildad de hombre
que al mundo ha venido
ninguno se asombre
nació el elegido*

*Nació el elegido
con bastante amor
y le caen rendidos
Gaspar y Melchor*

*Gaspar y Melchor
llegan a adorar
todos los profetas,
también Baltasar*

*También Baltasar
llegó hasta Belén
que ya fue a adorar
con su jarabien (sic)*

*Con su jarabien
amó su imagen bella
y sin ningún desdén
alumbró la estrella*

*Alumbró la estrella
con rumbo al portal
donde se encontraba
el rey celestial*

*El rey celestial
Dios omnipotente
tu fuiste inmortal
y resplandeciente*

*Y resplandeciente
del cielo bajaste
y magos del oriente
rinden homenaje*



*Rinden homenaje
con mucho cariño
con rico ropaje
adoran al niño*

*Adoran al niño
con gran devoción
ese rey divino
en su adoración*

*En su adoración
con grandes amores
y sin dilación
llegan los pastores*

*Llegan los pastores
cantando al compás
¡Gloria en las alturas
y en la tierra paz!*

*Y en la tierra paz
niñito Jesús
nos alumbrarás
como hermosa luz*

*Como hermosa luz
se alumbró en Belén
al niño Jesús
y María también*

*Y María también
llegó hasta adorar
y como gran sorten (sic)
les vine a cantar*

*Les vine a cantar
con mis compañeros
voy a terminar
dispensen caseros*

*Dispensen caseros
ahora que nos vamos
yo y mis compañeros
a usted le cantamos*



Grabados del Taller Martín Pescador, Michoacán

*A usted le cantamos
niñito querido
las gracias le damos
pues ya me despido*

*Pues ya me despido
pero sin cesar
estaré cumplido
en otro lugar.*

10 de Diciembre de 1999

La Mona

Juan Pascoe



En este intento de la presente publicación de dejar constancia de la historia reciente del son jarocho, de lo que llamamos movimiento jaranero, reproducimos los cinco primeros capítulos del libro *La Mona* de Juan Pascoe, esperando que esto sirva de interés para leer toda esa historia narrada por una de las personas que vivió el nacimiento de este movimiento cultural que tiene como eje, como bandera, al son jarocho, la expresión de identidad de los veracruzanos del sur del estado. La foto es de Alvaro Brizuela, de esos momento en que Juan visita el ahora mítico Tacoteno, la casa y el piñal de Don Arcadio.

Esperamos que las historias escritas sirvan para evitar que el son jarocho caiga de nuevo en el olvido

I

Poco antes de su intempestiva muerte, a principios de los años 70, José Raúl Hellmer, el precursor de los etnomusicólogos mexicanos, dejó en manos de Antonio García de León, un joven jarocho, jaranero y estudiante de antropología y lingüística, una jarana *tercera antigua* que había comprado en el mercado de chácharas de La Lagunilla en México. Hellmer dejó dicho que *una de dos*: o el instrumento se le quedara a él [García de León] o a su maestro y compañero, amigo de ambos, el trovador jarocho Arcadio Hidalgo Cruz. Al parecer, *Hidalgo* (*una figura ya más o menos célebre en ciertos círculos etnológicos y político-musicales de la ciudad de México*, gracias a su campante voz y su notable presencia poética en el disco *Sones de Veracruz*, de la serie ‘Música Tradicional de México’ del Instituto Nacional de Antropología e Historia) no era dueño entonces de jarana alguna —por lo menos de ninguna jarana “digna”— y García de León le dio aquella.



De una foto de Álvaro Brizuela

II

Yo supe de Antonio García de León en el año de 1975, por medio de Adrián Nieto, el “mexicólogo” del grupo Los Folkloristas: este último era el maestro que yo había encontrado para enseñarme a tocar el violín:

—En el campo mexicano encontrarás mil modos de agarrar la vara; en realidad, no importa mucho cómo; así comienza *El querque...*

A ese taller de música mexicana asistían los integrantes del grupo de Pepe Frank. Todos ellos (una parvada de muchachas musicales y él) tocaban unos instrumentos de cuerda alargados, antiguos, extraños. “Son jaranas jarochas”, dijeron.

También asistía un muchacho urbano y rubio, sin grupo, Francisco García Ranz, que punteaba un brioso requinto jarocho con acelerada exactitud. Evidentemente, yo había llegado tarde a un género que era de todos conocido y apreciado.

Yo sabía del son jarocho lo que se escuchaba en el disco del Ballet Folklórico de México, o como música de fondo en algunos anuncios radiofónicos, o como música de charola en un gran restaurante en Tlalpan. De las *músicas regionales* que comenzaba a identificar, ésta era la que menos me atraía. Se me hacía repetitiva, plagada de simpáticos chistes fáciles, autocoplaciente: *no observaba en ella la gracia y refinada poesía antigua* de los sones huastecos, ni el vigor ni sorpresa musical de los sones de Michoacán y de Jalisco. Pero Adrián Nieto nos dijo que para conocer el camino que podría tomar la nueva música mexicana, escucháramos con atención el son de *El fandanguito* en el disco *Sones de Veracruz* y que nos fijáramos en el jaraneo y canto de Antonio García de León.

Compré el disco. (Gozaba, por primera vez en la vida, de un sueldo: desde hacía poco me desempeñaba como maestro de inglés en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura; mis quincenas posibilitaban mi asistencia al taller de música, la adquisición de algunos libros en La Lagunilla y de uno que otro disco.) Este nuevo se convirtió en una obsesión: su riqueza de matices y detalle permitía perderse en él, escucharlo con frecuencia y con asombro. Cierta, las piezas eran más o menos las mismas que había despreciado anteriormente, pero la manera y la actitud eran completamente distintas. Y el son inicial era, efectivamente, *El fandanguito*.

Era lector de la literatura gauchesca argentina y de Jorge Luis Borges sobre los gauchos: ya sabía que los poetas campiranos “solían agotar la lírica octasílábica y desapercibir lo narrativo, lo épico, lo personal, lo ideológico”. Yo también estaba enterado del “canto nuevo” de los jóvenes cubanos y el de los urbanos exiliados sudamericanos y de sus discípulos locales. *El fandanguito* agotaba a estos géneros y también los trascendía. La música era compleja, abstracta, antigua y la versada aspiraba a variedad e inteligencia. *El fandanguito* era una breve pieza lírica, narrativa, personal e ideológica que convertía a su “autor” —Arcadio Hidalgo— en una leyenda épica, en un mito que surgía de un México antiguo, primario, atento, agraviado. El jaraneo del intérprete —Antonio García de León— era barroco, hábil, moderno; su voz era vigorosa, sonora, exacta. Al parecer, el inicio del “camino de la nueva música mexicana” consistía en continuar el desarrollo del legado del pasado.

Al término de una de las clases, Adrián Nieto nos dijo que el siguiente domingo se efectuaría una

“huastecada” en tal lugar en Tepepan, organizada por el grupo Los Musiqueros.

Paco García Ranz, que manejaba una combi nueva, nunca quedó en claro si acudiría o no; entonces me fui desde Mixcoac (donde yo vivía, en una sección de la casa dividida de mis padres —que trabajaban con la ONU en Bolivia— y donde iba armando una imprenta; pero no tenía ningún carro), por la ruta pública: en camión, tranvía y taxi. Ahí, en el estacionamiento de la huerta de la considerable familia Ugalde, me encontré con una reunión de auténticos músicos huastecos, apreciados por un grupo amable de citadinos educados. Ahí conocí a Guillermo Contreras, y Alejandro y Arturo Moreno, jóvenes integrantes del ~~grupo anfitrión: ejecutantes virtuosos y apasionados de~~ (así me parecía) cuanto instrumento mexicano existiera; ~~también eran lauderos líricos, conocedores de infinitud~~ de asuntos campesinos e indígenas. Los escuché, durante un descanso en el evento principal, mientras tocaban sones huastecos primero y luego sones terracalteños de arpa grande. Se me enchinaba la piel. Me parecía que estos tipos hacían precisamente lo correcto: tocar música tradicional mexicana.

(Venía de Bolivia, de vivir en La Paz y en Cochabamba, donde la ubicua música andina se podía aprender “en la calle”, con la gente. Había visto a los muchachos trovadores charangueros quechuas llegar al día de plaza en Tarabuco con sus instrumentos en constante y alegre producción de música. Tocaban para darse gusto propio. Me causaban admiración; y lamentaba la contundente imposibilidad de que yo fuera así. La raza, el color, el modo de hablar, la crianza: todo distinto. Yo los describía en mi cuaderno de apuntes y ~~ellos ni siquiera se habrían fijado en mí al pasar. No~~ habría sido del todo imposible haberme quedado ahí mismo, para tratar de aprender a trovar de ese modo, pero andábamos de viaje, con rumbo a Buenos Aires (¡donde vi al viejo Borges ciego, la mañana del mero día en que falleciera Domingo Perón! Lo vi salir de su departamento, cruzar la calle Maipú guiado por una porteña intelectual; los seguí y los vi entrar a una librería, donde él se puso a hablar sobre sus antepasados.) Desde mi regreso a México me había fijado en la notable cantidad de grupos de música andina, en las peñas, en los camiones, en los festivales, en las fiestas caseras; grupos que aprendían sus piezas en el territorio inmóvil y plastificado de los discos. Se sabían las piezas de una sola manera. Su finalidad era tocar para que se les escuchara. Todo esto me parecía ser un error.)

Al instante —esa tarde en Tepepan— yo admiraba a Los Musiqueros más que a cualquier otro grupo. Empecé a frecuentarlos. Dejé de ir al taller de Adrián Nieto y cuando me era posible iba a los ensayos en Tepepan (Guillermo Contreras más o menos me aceptó como alumno de violín). En una de aquellas

“huastecadas” dominicales se me presentó a una joven muchacha jarocha y arpista, Adriana Cao Romero, y su entusiasta novio guapachoso, Gabriel. En otra, me presentaron a una pareja joven con su hijo chico: eran Antonio García de León, Liza, su compañera y el hijo de ambos, Pedro Arcadio.

Antonio García de León no era músico de escenario: no tocaba en ningún grupo: no se subía a la tarima a mostrar nada (aunque luego vi que sí sabía zapatear): daba la impresión de ser un observador tímido. Me acuerdo de él sentado entre el público dominguero, escuchando a los demás músicos, con su niño sobre las piernas. Y me acuerdo de él, en la sala de Héctor Ugalde, mientras tocaba una jarana jarocha; llenaba ese breve espacio con la compleja música de *El Coco*, son que yo ya había escuchado en alguna peña: una de esas piezas pegajosas, medio chistosas en la que el estribillo puede aprovecharse para hacer que el público se sienta partícipe, cantando en coro: un truco que yo detestaba. Aquella tarde yo aprendí que *El Coco* también era un son fuertemente españolado, que trataba asuntos de las travesías marinas. García de León mencionaba de la manera más natural los “fandangos”, las “parrandas jarochas”, “don Arcadio”, las andanzas musicales de ambos, a personajes de las leyendas orales de los indígenas de la costa del Golfo. García de León también dejaba en claro el hecho de que había sido militante y que era sobreviviente (y ahora continuador) del movimiento social que “culminara” el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Era, por lo visto, un hombre nacido y criado en el mundo primitivo y milenario pero también era ultraeducado y moderno de una manera comprometida, provechosa y sorpresiva.

No me acuerdo de que en ningún momento ellos me hayan dirigido la palabra. Yo nomás estaba presente —un tipo, probablemente extranjero— escuchando, tratando de no llamar la atención.

III

Guillermo Contreras, los Moreno y yo formamos el ~~Grupo Tejón, el único en ese entonces (me refiero a los~~ grupos citadinos que operaban en torno a las peñas y festivales) dedicado sólo al estudio, preservación y difusión de la música tradicional mexicana. Ensayábamos en la casa de la familia Moreno en Tlalpan. Para poder acudir a ese lugar dos noches a la semana, tuve que hacerme de un vehículo, y Arturo Moreno me ayudó en la compra de una reliquia de estado: un *Jeep* 1959, azul, jubilado del Instituto Mexicano del Seguro Social. Era mi primer carro y era mi orgullo. Viajaba entre Mixcoac y Tlalpan —vía San Ángel, porque le tenía miedo al Periférico— dos veces por semana, mi violín (uno de los tantos instrumentos que nos había dejado mi abuela paterna) al lado, para seguir aprendiendo piezas de música tradicional.



Antonio García de León y Noé González Molina en 1995

El ambiente de la casa de los Moreno era *mexicano*: un maguey monumental en el patio, paisajes al óleo del valle de Anáhuac en las paredes, arte popular por todos los rincones, grandes tomos sobre el arte mural, los códices, la arqueología, la arquitectura novohispana, las crónicas de los conquistadores y de los venerables virtuosos varones de las órdenes religiosas en los *generosos, finos libretos*; e *instrumentos musicales* etnológicos por doquier. Parecía ser la casa de un pintor, y lo era: el padre de ambos (que vivía en otra parte) era Nicolás Moreno; y Alejandro también pintaba ingeniosos y enormes paisajes del valle de México. En un cuartito al lado del gran estudio, Arturo Moreno trabajaba los instrumentos: ahí se arreglaban y se hacían huapangueras y jaranas huastecas, arpas, guitarras de golpe, guitarras panzonas, vihuelas, guitarrones, bajo quintos, bajo sextos, jaranas y guitarras jarochas. Yo compuse una guitarra de conchero con caja de caparazón de armadillo comprado en un mercado de chácharas, aprendí a colocar los puentes de los violines, aprendí a cambiar las cuerdas de las varas, lijé y barnicé toda clase de instrumento.

Tocábamos música constantemente: sones, gustos, polkas, corridos, danzas. Hacíamos viajes fuera

de la ciudad para grabar a los músicos nativos de todos estos géneros, para buscar instrumentos, o para enclaustrarnos en cualquier casa de campo o balneario con el fin de tocar música “sin molestias”. Hacíamos presentaciones formales, de vez en cuando pagadas, en cuanto foro fuera posible: en la Peña Tecuicanime (el eje de un sonado movimiento musical), en reuniones sindicales, en escuelas, en el teatro al aire libre de la Casa del Lago en Chapultepec, en fiestas particulares, en las presentaciones de los libros, impresos por mí, que empezaba a lanzar.

Mientras mis alumnos del Anglo completaban el examen o escribían su cuento, yo me la pasaba “diseñando” los conciertos. Quiero decir, resolviendo la sucesión de las piezas: por qué comenzar con ésta, la dinámica de la que seguía, lo que se podía decir acerca de la tercera, con cuál habría que terminar. Mis compañeros, acostumbrados a improvisar las estructuras de sus presentaciones, observaban con indulgencia la aplicación de recursos propios de un aspirante a “hacedor de libros” a su otrora sencilla actividad. Pero mis modelos surtían efecto: la música era buena y los conciertos también lo eran.

En la primavera de 1977, a partir de algún problema doméstico suyo, Guillermo Contreras vivía en mi casa en Mixcoac, con todo y probablemente la mayor colección etnológica en existencia de instrumentos musicales mexicanos. Los ensayos del Grupo Tejón ya se efectuaban ahí. Mi nueva vida iba cobrando forma: yo enseñaba inglés en la modalidad británica: “a jolly good bloke” en lugar de “a cool dude” (cuatro o cinco grupos cada semestre), trabajaba constantemente en la imprenta, a veces con la ayuda de los autores de la *plaquette* que se producía en ese momento, aprendía y tocaba música.

Un mediodía oí que Guillermo hablaba por teléfono con una persona que quería conseguir un *mosquito jarocho* (una de las jaranas más menudas). Cuando sonó el timbre la siguiente tarde, el Grupo Tejón estaba ahí en pleno, ensayando en el jardín. Abrí la puerta y me encontré con un joven alto y moreno cuyos ojos negros brillaron al escuchar la música y ver la compañía ahí reunida. Era calmado, amistoso y simpático; hablaba con un acento costeño: se llamaba Gilberto Gutiérrez Silva. No nos lo dijo entonces, pero trabajaba en la tienda Blanco de la avenida de Marina Nacional, cerca del edificio de Pemex, donde se desempeñaba como vendedor de telas, y había tomado un taxi aprovechando su hora de comer para hacerse de su añorado *mosquito*.

Todavía existe la jaranita que compró ese día. Ésta informa en su etiqueta manuscrita: “j. guillermo contreras. / méxico d.f. 1974 / mosquito tipo Tuxtlas, Ver.” Creo que aquel fue el primer instrumento hecho por Guillermo Contreras.

Gilberto Gutiérrez volvió unos días después, a la hora de la comida, y trajo consigo para convidar con nosotros, un pollo rostizado relleno de jamón, camarones y quién sabe qué más. Por lo visto, este tipo gozaba de la buena comida. La siguiente noche volvió con un jamón serrano y una botella de tequila, y en compañía de su hermano José Ángel Gutiérrez Vázquez (eran medios hermanos): José Ángel era otro joven que hablaba con acento jarocho, solo que era güero, ondulado de pelo, un poco mayor de edad, tan españolado el uno como mestizado el otro. José Ángel era habiloso con la guitarra sexta y ellos cantaban boleros y música ranchera a dúo. Pasamos media noche tocando música, comiendo jamón, bebiendo tequila, y yo no tuve que provocar nada para comenzar a escuchar una cascada de anécdotas acerca de sus vidas: las partes que habían pasado en común (el rancho ganadero del padre de ambos) y por separado (las casas en Tlacotalpan y Xalapa para José Ángel y la vida a la deriva de Gilberto: en la casa de su abuela, en la de su abuelo, vacaciones con su madre en Boca de San Miguel, su educación primaria en Tlacotalpan con la familia de José Ángel). Hablaban constantemente de su poderoso y difícil padre, ranchero, guitarrero y cantador de boleros: las promesas del acaudalado futuro que le esperaba a José Ángel (a pesar de haber roto, en algún impetuoso descuido juvenil, la guitarra favorita del padre); los treinta pesos de moralla que el señor rascó del fondo de sus bolsillos para dar a Gilberto cuando, después de tenerlo en el rancho más como mozo que como hijo, descargando en él frustraciones familiares a punta de azotes; y quejándose de su casi permanente “distracción” (al parecer, era un niño no enteramente concentrado en el presente), pero sin mandarlo a la secundaria, éste se resolvió partir hacia México en compañía de un tío de su familia materna. Y hablaban de su familia enredada: los trece hermanos y hermanas, enteras y medias, de José Ángel; los veinticuatro hermanos y hermanas de Gilberto: los abuelos, las abuelas, los tíos, las tías, los primos, las primas.

A partir de entonces, tomaron al Grupo Tejón por asalto: frecuentaban los ensayos, acudían a los conciertos y a las fiestas posteriores. En breve se sabían las letras de todo cuanto cantábamos. José Ángel pronto me rebasó en el arpa, y Gilberto había comenzado a rasguear el *mosquito* y a tocar los sones jarochos que al parecer se sabía por herencia. El obvio talento de José Ángel era relampagueante; el de Gilberto era difícil de identificar: él tocaba la guitarra sexta con cierta torpeza novel; pero era persistente. Yo pensaba que nunca iba a ser más que un principiante permanente. Era obvio que le gustaba la música —se acompañaba para cantar *Rumbo al sur* con notable soltura y estilo— pero las exigencias de las seis cuerdas lo dominaban.

Yo estaba más que encantado con estos nuevos amigos; el uno (José Ángel) del pueblo clasudo y ganadero llamado Tlacotalpan y el otro (Gilberto) de la aldea indígena y antiquísima llamada Tres Zapotes. Estos dos pueblos lentamente tomaron cuerpo en mi imaginación a través de sus anécdotas, pobladas de una multitud de personajes y situaciones, que ellos más o menos nunca dejaron de contar. Lo que sí reconocí al instante era que ellos pertenecían al mismo mundo “primario” que había descrito Antonio García de León.

Guillermo Contreras no encontró respuesta a su intento de que el Grupo Tejón, como agrupación musical, como proyecto etnomusicológico, se convirtiera en una acividad de tiempo completo. Alejandro estudiaba arquitectura en la UNAM, trabajaba en el INAH y pintaba cuadros durante los fines de semana; Arturo promovía y abastecía el creciente mercado de los instrumentos musicales, mexicanos y europeos; yo tenía mis clases, y otro círculo de amistades que giraban en torno a la imprenta. El Grupo Tejón era divertido y satisfactorio, pero no generaba dinero suficiente para que los instrumentos tuvieran buenas cuerdas, mucho menos para mantener las vidas clasemedieras de cuatro personas independientes. Guillermo empezó a llegar a los ensayos y a las fiestas acompañado por Guadalupe Pineda del Grupo Sanampay (un grupo formado —exceptuándola a ella— por músicos sudamericanos exiliados, huérfanos de supergrupos anteriores y desmembrados, todos ejecutantes de primer orden). Este grupo consideraba de primera importancia poder tocar con autoridad algunas piezas de música tradicional mexicana; primero le pidieron asesoría a Guillermo y luego le ofrecieron un lugar.

Para mí, en ese momento, Sanampay era un grupo despreciable: una creación de maceta que nunca echó verdaderas raíces. El hecho de que Guillermo aceptara su oferta era un acto imperdonable de traición. Traición a la independiente excelencia del Grupo Tejón. Traición a la música nacional. Traición a nuestra amistad. No obstante mi enojo, él de todos modos se fue. Se llevó sus grabadoras, sus *cassettes*, sus instrumentos, su conocimiento, su agudo buen humor, su sazón al guisar, su carro. Juré nunca volver a formar parte de un grupo musical.

He visto, hace poco, en Lerdo de Tejada, Veracruz, una fotografía “instantánea” de mí, tomada en ese tiempo en un puesto anexo a La Villa durante la primera visita a México de Virginia Silva, la madre de Gilberto: la cara de famélica depresión que muestro es un retrato fiel de lo que sentía al desmoronarse el Grupo Tejón.

IV

Los hermanos Gutiérrez siguieron pasando sus fines de semana en la casa de Mixcoac; íbamos —siempre con

los instrumentos — a fiestas, musicales o literarias: tocábamos el repertorio de mi difunto grupo y por supuesto todos los sones jarochos que se sabían. También escuchábamos los discos de música tradicional mexicana que se encontraban entre los cajones de ofertas (discos baratos de marcas desconocidas, hechos sin demora) de los supermercados, los discos del INAH, y algunos sin marca, como el del conjunto de Antíoco Garibay del Municipio de la Huacana en Michoacán, con extraordinarios cantos medio árabes y violines medio balcánicos (según nuestra intuición), que se vendía durante las “huastecadas” dominicales en Tepepan. También escuchábamos a Bob Dylan (ellos me exigían traducciones *exactas* de todas las canciones), al Trío Matamoros y a Bach.

Gilberto y José Ángel querían que yo cambiara mi opinión sobre la música de su tierra y que nos uniéramos para formar un grupo. No quería hacerlo; me la pasaba a todo dar con esa vida que llevaba: música algunas noches de la semana y libros durante el día: amistades en ambos campos. ¿Qué necesidad de volver a vivir aquello? ¿Para qué un grupo?

Ya había visto que Gilberto era dado a los viajes relámpago: del trabajo iba directamente al ADO, amanecía en Lerdo donde almorzaba con su tía Carmen, comía en Tres Zapotes con su abuela Carmen, volvía a Lerdo, vía Santiago (para saludar a su padre, don Ramón), cenaba en casa de su madre, Virginia, agarraba la corrida nocturna y al llegar a México se iba directamente al trabajo.

En el primer puente posible, nos echamos un viaje de esos. Fuimos en autobús nocturno de segunda clase a Lerdo de Tejada (si era cierto que Tlacotalpan, según me decían, era un pueblo de estirpe, y Tres Zapotes uno de población mesoamericana original, pues entonces Lerdo era un atareado pueblo de la clase trabajadora: ahí había dos gigantescos ingenios azucareros, San Francisco y San Pedro, y mucha población flotante y pobre); ahí conocí a un regimiento de miembros de la familia Silva, incluyendo a Alfredo Gutiérrez Silva, “Trompo”, un hermano adolescente, simpático, dicharachero y venenoso. Después de un almuerzo ranchero (de buen sazón) con la tía Carmen, agarramos un autobús local lento, destortalado y polvoriento a Tres Zapotes.

Tras varias horas de travesía entre cañaverales, al bajarnos del camión, (yo ya buscando dónde hacer del baño) escuchamos el tañer de una jarana. Seguimos el sonido por el pasto de un callejón tropical; en el corredor de una casita abandonada nos encontramos a un señor, medio recostado sobre la columna de la entrada, bastante tomado, con un instrumento rústico entre los brazos: lo saludamos (se llamaba Pedro Cójol Huasozón y vivía en Paso del Amate) y conectamos la grabadora antigua que

nos habían prestado en México. Tocaba *El siquisirí* y cantó un rosario de coplas que nunca habíamos escuchado:

Un pajarillo de aquí
le dijo a un gorrión serrano:
“Vámonos para San Luis
a pasarnos el verano
que en estas tierras de aquí
las aguas llegan temprano”.

y *La guacamaya*, larga y distinta a la que todo el mundo cantaba, con un jaraneo (irregular en los detalles pero exacto en lo general), a manera del son *El borracho*.

Observé tres asuntos: la facilidad con la cual Gilberto se “movía” entre el mundo urbano y el sitio “mesoamericano” donde nos encontrábamos, la atención que su memoria fotográfica prestaba a los versos (una concentración automática, totalmente distinta a mi interés en el ambiente general; yo confiaba en poder estudiar las grabaciones posteriormente en México) y la probable abundancia de versos silvestres en esta campaña.

Fuimos a la casa donde nos íbamos a quedar, una enorme estructura de palma con el piso de mosaico, una mezcla de casa tradicional con todo lo “moderno” (aunque nunca llegué a saber cómo era el baño), para dejar las mochilas, y luego a visitar a don Alfonso Tegoma, un indígena viejo y respetable, que vivía con su mujer, doña Chabela, “La Tuxteca”, en una casa de palma con el piso de tierra que miraba hacia la calle (ninguna de las anchas verdes calles del pueblo estaba pavimentada), aunque en el terreno de atrás se habían construido casas de “material”, que contenían refrigeradores, consolas, televisiones y ventiladores, donde vivían sus hijos, nietos y bisnietos. Don Alfonso tocaba el violín y conocía a Gilberto desde niño, como nieto de Carmen Mulato, “Mulato”, la treszapoteca abuela materna, una rezandera que vivía al otro lado del río. Gilberto y don Alfonso hablaron un rato, apartados, y quedamos de que en la tarde volveríamos para escuchar música.

Luego fuimos a conocer a Catalina Castellanos de Gutiérrez, la abuela paterna, tanto de José Ángel como de Gilberto. Entramos por la puerta trasera de la casa, que no se apreciaba con claridad por encontrarse empotrada en una huerta húmeda, y ¡estábamos en la cocina! Una otrora considerable cocina y comedor (una gran estufa oxidada, desnivelada, un viejo refrigerador chico, colocado sobre unos huacales jitomateros de madera, que guardaba un solo frasco, originalmente de café instantáneo, con leche; una mesa de aluminio y formica vieja, con una sola silla, el asiento roto; una alacena esquinera envejecida). Pasamos por un tramo

oscuro, construido de tablones y techo de teja, un laberinto entre estantes de madera, con cajas de cartón, montones de revistas amarradas viejas, frascos, unas balanzas y quién sabe qué más. Aquí era, en décadas anteriores, la tienda de abarrotes y la botica del pueblo. **Al fin entramos al cuarto grande de la casa original, de ladrillo, teja y piso de cemento pulido, con un corredor enfrente.**

Doña Catalina se levantó de su mecedora para recibirnos, o bien, para ver quiénes éramos. Le dio a Gilberto un abrazo formal y a mí, la mano. Era una **señora menuda, con el firme cuerpo de una mujer** industriosa, poderosa y mayor (andaba en los setenta), con una mirada de atenta frialdad. Apenas nos había sentado en una rueda de mecedoras tlacotalpeñas de cedro, y apenas me había hablado de los célebres señores Stirling (los descubridores de las cabezas colosales olmecas) que habían hecho excavaciones arqueológicas en Tres Zapotes en los años treinta y cuarenta, y que se habían hecho buenos amigos, y apenas me había preguntado si por acaso no conocía yo a Verónica Castro (quien cantaba una canción de otro de sus nietos músicos), cuando se escuchó un alboroto insistente que procedía de la parte interior de la casa.

—A ver, ¡Hermilo! —gritó ella. Un mozo apareció de alguna parte y entró por la puerta que daba hacia el lugar de donde venían los sonidos. El mozo en seguida regresó con un hombre agitado, que tendría entre treinta y cuarenta años, que rápidamente se echó en una de las mecedoras y comenzó a mecerse con agitada energía lúdica. Gilberto me murmuró que aquel era su tío.

Doña Catalina me dijo que era Toño, su último hijo, que de niño había padecido rubéola y que había quedado dañado del cerebro. Autista. El tío hizo ciertas señas con las manos y sonidos, que querían decir, me dijo de nuevo Gilberto, que la madre tocara la guitarra; que la música era uno de sus gustos preferidos. Doña Catalina mandó a que el mozo le trajera el instrumento, **una guitarra sexta excelente que ella afinó y tocó con gracia y seguridad.** Cantó canciones viejas, populares y propias:

Mi bien, si yo muero
primero que tú
coloca en mi tumba
simbólica cruz.

También cantó *La petenera*:

Quien te puso “Petenera”
no te supo poner nombre;
mejor te hubieran puesto
“la perdición de los hombres”.

Los Gutiérrez habían sido una de las dos familias más acaudaladas de Tres Zapotes durante muchas décadas (la otra fue la de don Isidoro Zapot); Ricardo Gutiérrez Crespo, el abuelo de José Ángel y Gilberto, el marido de doña Catalina, había sido el lanchero entre Tlacotalpan y Boca de San Miguel (el puerto ribereño que conectara a Tres Zapotes y partes de la sierra de los Tuxtlas con Tlacotalpan, Alvarado y Veracruz), propietario de una lancha *La Elvitz*, que llevara y trajera mercancía y



Los jóvenes del taller Martín Pescador creado por Juan Pascoe y los Chuchumbé, en la hacienda de Santa Rosa en Michoacán, 1996

pasaje; además, era un próspero ganadero y comerciante. En tiempos más recientes, él había traído el primer tocadiscos a Tres Zapotes. Cuando Gilberto era niño y vivía con él, la tienda y la botica habían desaparecido, pero el Tío Toño exigía escuchar selecciones de la impresionante colección de discos de 78 rpm que la familia había juntado. (Nadie se fijaba en ello, pero ese niño se los aprendía enteros).

La señora, originalmente de Santiago Tuxtla, se había encargado de la familia, de la tienda y de la botica en Tres Zapotes; ahora todos los hijos eran dueños de ranchos ganaderos y la mayoría de ellos eran también profesionistas. A la sazón, don Ricardo, octogenario, vivía en la casa de la familia, de dos pisos, casi completamente vacía, en Tlacotalpan, atendido por una sirvienta joven y ranchera.

—Mi marido se la pasa lamentando que ya estamos viejos, que ya nos vamos a morir, que ya para qué servimos. Yo no soy así. Yo digo que aunque Dios nos haga saber que hoy será nuestro último día en la tierra, debemos de gozar de ese día. Él está ahí en esa casa en Tlacotalpan, todo infeliz y abandonado; yo estoy aquí, contenta con mi vida y agradecida.

Al irnos nos persignó.

En la tarde volvimos a la casa de don Alfonso, donde se efectuó un fandango casero, capitaneado por él mismo con su violín tuxteco, que hacía sonar con una vara renacentista o indígena (similar a un arco chico para disparar flechas) que él agarraba por la parte central y que movía con el movimiento que se hace cuando se plancha ropa. Había dos jaraneros, uno de los cuales cantaba, que habían aparecido al escuchar la música y unos nietos de don Alfonso que zapateaban sobre una tabla colocada en el piso de tierra. Después de un rato apareció Antonio Mulato, el último guitarrero tradicional afamado de Tres Zapotes, tío abuelo de Gilberto, que tocaba de una manera abstracta, contrapunteada y tangueada. Los primeros minutos de la grabación que le hicimos resultaron ser la única ocasión en que se captara su mentado modo de tocar, porque en breve un Fulano, “algo tomado”, que le decía “Beto” a Gilberto, entró a la casa con una hojita de naranja entre los dedos que soplaba para hacer una especie de música, y “tocó” incansablemente durante el resto de la tarde. En la grabación se escucha principalmente esa hojita “trompeteada”; que, por cierto, no va perdida, pero que tampoco es la gran cosa en comparación con la compleja música de don Alfonso en el violín y Antonio Mulato en la guitarra, junto con los chicos en la tabla.

Nunca encontré un baño para hacer mis “necesidades”. Tres Zapotes tendría el asunto arreglado para su población, pero no para los visitantes. Evidentemente los “servicios” que existían en las casas eran estrictamente para el uso de sus moradores; esta ley

era tajante hasta en la casa de la abuela. Gilberto no ofrecía solución alternativa, y me acuerdo que me tuve que aguantar las ganas durante todo el día hasta que cayó la noche y salí a la parte trasera de la huerta de la casa donde nos hospedábamos.

Caída pues la dicha noche, fuimos a cenar “picadas” a la casa de Ángela Hernández, por la calle del Museo de Antropología (¿no habría un baño en ese lugar para los visitantes fuereños?), en la última lomita en la salida hacia Paso del Amate; entonces conocí por primera vez al hijo de ella: Ramón Gutiérrez Hernández, otro medio hermano de José Ángel y Gilberto. Éste era un muchachillo de unos nueve años, inteligente y precoz, habilidoso para los juegos, que admiraba la lucha libre (tenía máscara y capa) y la lucha de los negros en los Estados Unidos. Comenzó y continuó llamándome “Gringo” y me reclamaba el mal trato que habían recibido los negros estadounidenses. No podía entender por qué sus hermanos andaban conmigo y resolvió que yo era un estudioso del son jarocho y que me aprovechaba de ellos, usándolos como informantes y guías, para infiltrar la sociedad rural jarocha. A pesar de la terca y constante agresiva superioridad de este niño *Quiero comprendí que no era más que una llana fidelidad* a la reacción que el padre de todos ellos, Ramón Gutiérrez Castellanos, tendría hacia mí), esa casita en la loma se volvió nuestro cuartel en Tres Zapotes por muchos años, y todos los amigos músicos, poetas, fotógrafos, cineastas, sus compañeras (*o vice versa*) e hijos, comieron, durmieron y se bañaron ahí. Todos apreciaron los guisos, la generosidad y la hospitalidad de doña Ángela y todos hicieron medias amistades con el niño Ramón. Para todos era una experiencia incomparable percibir la sonoridad y la espesa negrura de las noches tropicales desde esa loma, a la mera orilla del pueblo, lo que parecía ser la orilla entre el mundo moderno y la noche olmeca.

La mañana siguiente fuimos a pie a Paso del Amate, caminando en contra de un *sur* que soplaba caliente y seco en la cara, que me puso de muy mal humor. Es más, a medio camino volví a Tres Zapotes para ponerme una camisa de manga larga y un sombrero. Me tomé una cerveza en la casa de Ángela, y aún de mal humor, volví solo la hora u hora y media que toma ese trayecto a pie en esas condiciones. *El primer edificio* de la congregación era la tienda de Chon Cobos. Mientras que me tomaba un refresco y jugaba —con el despreocupado permiso de sus amables dueños— con un *enorme, amistoso y confiado loro real*, pregunté si habían visto pasar a alguno por ahí.

—Ah sí, ¿te refieres al muchacho de Ramón Gutiérrez—? Pues sí; que había ido a saludar a su tía en esas casas al otro lado del camino y que luego le había dado “en ca Utrera”.

Me dijeron cómo llegar ahí. Me perdí, crucé el río quién sabe cómo, encontré una casa, me dirigieron más o menos hacia allá, y pronto empecé a escuchar la música. Ésta procedía del interior de una casa grande de palmiche. Entré (ahí estaba Gilberto) y conocí a Esteban Utrera, un cincuentón fuerte y bien parecido que tocaba la guitarra (y ofrecía un sorbo de un recién hecho *torito* de nanche, “para entonar”), sus dos hijos adolescentes, que le acompañaban en sus jaranas en un estilo apretado, veloz, rebosante de cambios, muy distinto a lo que habíamos oído el día anterior. Conocimos a su señora, Reyna Luna, a un niño como de tres años que “jaraneaba” una tablita como si fuera un *mosquito*, y otro chiquito, acostado en una cuna de tablas y palma retorcida que colgaba del techo movida por un lazo que atravesaba toda la construcción: éstos eran Camerino y Anastasio.

En la tarde volvimos a Lerdo, pero vía Santiago Tuxtla. Fuimos primero a que Gilberto me presentara a Juan Zapata, el que toca el *mosquito* en la memorable *La guacamaya* del disco del INAH. Era un señor grave, difícil de entender las pocas veces que hablaba (sólo cuando tocaba era, de repente, todo claridad). Luego fuimos a comer en una fonda en el mercado. Antes de llegar ahí, como si fuera un milagro, en un puesto de ropa vimos a un niño que jugaba con un *mosquito* viejo de cedro. Lo miramos, nos lo prestaron, lo sonamos: ~~estaba en malas condiciones pero emitía un sonido fino y dulce; el padre del niño (éste ya mostraba una cara de preocupación), al fin negociante, nos lo vendió (y el chico se quedó llorando).~~

Después de la comida, cargando “nuestro” maravilloso instrumento, fuimos a la casa de la familia de José Ángel, para que me presentaran a su padre, don Ramón, a su madre, Socorro Vázquez, y a las cuatro hijas que todavía vivían con ellos. El señor no mostró ni interés ni sorpresa al vernos; la señora se puso feliz al ver a su hijo, se portó decente con su hijastro, y a mí me saludó. Las hijas, elegantes y clasudas, saludaron pero luego no nos hicieron ningún caso.

—¿Literatura, eh? —dijo don Ramón, al efectuar un escueto interrogatorio—. Entonces es usted un escritor. A ver, dime. Hay una cosa que quiero saber. ¿Es cierto, o no que el *Don Quixote* es la mejor obra de la literatura universal?

—Pues, quién sabe —dije, en ese *quién sabe* que yo aprendía a manejar: una contestación reglamentaria que no revelaba nada; un posible acuerdo o desacuerdo, *quizás una afirmación o una negación*.

—Ah, ¿entonces usted *no* estudió la literatura castellana? —dijo, contento de haber descubierto mi *primer flanco débil*.

—Bueno —dije a la defensiva—, hice mi licenciatura en letras inglesas y norteamericanas, pero escribí la tesis sobre el poeta argentino Borges.

—Ah —dijo—. Entonces usted es un licenciado. A ver, dime: ¿cuál es el mejor poeta veracruzano?

A lo largo de este “puente vacacional” se nos había mencionado que el mejor constructor de instrumentos jarochos se llamaba Quirino Montalvo Corro y que vivía en tal lugar en Lerdo de Tejada. Al volver a esa ciudad después de nuestro recorrido, un tío de Gilberto nos llevó a conocerlo. Era un señor mayor, separado de la mujer, que vivía y trabajaba en una casita calurosa de ladrillo y teja que daba a la calle (algunas de sus hijas y la mencionada mujer vivían en casas grandes y modernas, construidas en la parte interior del mismo terreno). En el corredor posterior se encontraba su carpintería: una banca de madera, plantillas de instrumentos colgadas de un clavo, olor a cedro. Adentro de la casa guardaba el gabinete de sus herramientas: ~~heramienta fina, alemana e inglesa, ordenada,afilada y cuidada~~. Era un artesano disciplinado y concentrado. Sus jaranas y guitarras eran, en todos sus detalles, correctos (salvo que luego dejaba la numeración de las clavijas, que hacía individualmente, en lápiz tanto en ellas como en la paleta), ~~aunque nunca demasiado refinadas~~; siempre sonaban bien. Desdeñaba el brillo de la mayoría de los instrumentos modernos. “¡Barniz para lanchas!”, dijo.

Nos sentó en unos sillones hechos por él mismo, cómodos, intachablemente ensamblados, de maderas tropicales duras. Frente a nosotros se apreciaba un antiguo baúl de cedro. Don Quirino confeccionó un *torito* de limón comunitario y ceremonial; tomamos un sorbo cada quien y él sacó su jarana del baúl. Gilberto prendió la grabadora y don Quirino tocó solo, a manera de clase formal:

—Por ahí la gente toca *El butaquito* así: __, pero yo lo toco de la manera original, que es así: __.

Estuvimos con él hasta la noche (y hasta el repentino asalto de los zancudos), escuchándolo y platicando. Al irnos, dejamos en sus manos el nuevo *mosquito*, para que le corrigiera la entrastadura y, si así lo pensara necesario, le cambiara la tapa y el puente.

Fuimos a cenar (tortuga pinta con arroz, tortillas grandes de maíz hechas ahí mismo mientras comíamos) a la casa de la madre de Gilberto (donde conocí a cinco o seis medias hermanas suyas, todas inteligentes y guapas, y al único niño, Mateo) y luego nos subimos al autobús nocturno con destino a la ciudad de México. Llegamos a buena hora en la madrugada para que yo pudiera bañarme, vestirme, y estar en el Anglo a tiempo para mi clase intensiva de nivel intermedio, a las siete.

(Aprendí tres cosas en este viaje:

1. que el son jarocho campirano, una música relacionada al *jazz*, al *blues*, al *reggae*, al *calypso*, al *cajun*, al *son montuno*, gozaba de salud. (Éstos eran

puros géneros americanos, todos con una “influencia africana” en cuanto a la inventiva rítmica, todos con reglas y oportunidades para la improvisación, para la “descarga”, y en los cuales la “experiencia” musical entre los músicos, el *acto* de tocar, era más importante que la presentación pública —pero el son jarocho era superior a aquellos géneros, en cuanto a la letra, porque ahí se dialogaba, se *decían* las cosas, se cantaba poesía, antigua y repentina— y también superior en cuanto al baile, que no era una agregado posible, sino una parte íntegra de la música).

2. que la comunidad de músicos me aceptaba con magnanimitad, pero que mi presencia siempre sería cuestionada por la familia Gutiérrez;

3. que Gilberto, uno que provenía del mundo oral pero también de la educación escolar, del mundo español, pero también del de los indígenas, tenía varios *dones*: una memoria “fotográfica”, habilidad para entender lenguajes no verbales, tacto para llevarse con los viejos difíciles.

También cometí mi primer error: el no haberme dedicado en ese momento a aprender a tocar la jarana, la indiscutible base del son. En lugar de ello —porque mi ilusión era ser violinista; porque el sonido del violín en nuestros ensayos hacía un buen tercio con el mosquito de Gilberto y la guitarra de José Ángel— insistí en tocar, sin entrenamiento profesional, sin un talento lírico, el más trabajoso de todos los instrumentos, en un género donde se le daba la bienvenida —en el cual, de hecho, había anteriormente formado parte— pero donde no era común.)

Gilberto volvió a México, después de uno de sus ahora más frecuentes viajes, con la noticia de que ya tenía una jarana propia: don Quirino había sacado de su baúl una *segunda* no del todo bien hecha, de una madera blanca llamada *cucharo*; el viejo le dijo que alguien (algún tiempo después supimos la identidad de ese “alguien”) se la había dejado hacía tiempo para que se la arreglara, pero que nunca había pagado ni vuelto: y si Gilberto cubriera los gastos de su arreglo, podría ser suya; y seguramente sería un buen instrumento. Al volver Gilberto de su siguiente viaje, ya traía la jarana.

V

La poesía mexicana en esos años estaba dividida, a grandes rasgos, en dos bandos: unos admiraban a Octavio Paz como el hacedor mayor, y otros a Efraín Huerta. Yo, por mi parte, admiraba la tipografía poética de quien les había hecho a ambos sus primeros libros primorosos, Miguel N. Lira, impresor de *Luna silvestre* y *Absolute amor* y yo felizmente les hubiera hecho libros a Paz y a Huerta, tanto en homenaje a ellos como a Lira, maestro del libro mexicano. Por medio del poeta chileno infrarrealista exiliado, Roberto Bolaño (amigo de mi

hermano Ricardo y su compañera Carla Rippey; los tres recién llegados de Chile), conocí a Huerta en su departamento de la calle Lope de Vega. En su juventud, Huerta había trabajado en una imprenta y se ~~entusiasmaba con el recuerdo del oficio: salí de ahí con~~ el manuscrito del libro *50 poemínimos* y una nueva amistad.

El libro era el más largo que yo había tenido que imprimir hasta entonces y le propuse a Gilberto que trabajara conmigo en su hechura. Él no se mostraba demasiado tranquilo ni paciente ni dócil, pero era diestro con las manos y era observador; yo pensaba que la imprenta saldría ganando con su astucia. De ese modo él pudo dejar de trabajar en la tienda de telas.

“Tuvimos” una presentación pública un domingo de diciembre de 1977 en el foro de CLETA junto a la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec. Por razones familiares (fui con mis padres a Michoacán) yo no estuve presente, pero mi hermano Dionisio, que se sabía las pisadas del *mosquito*, y medio chacualeaba los golpes, acompañó a José Ángel con su guitarra y a Gilberto con su nueva jarana. Según me contaron esa noche, después de su actuación se les acercaron un hombre robusto, joven, con su esposa e hijito. Eran Antonio García de León y familia de paseo dominical: que los habían querido felicitar y conocer, no porque hayan tocado tan bien, sino porque tenían todo el estilo de “allá”, y ¿quiénes eran?

Los García de León se volvieron amigos; frecuentaban la casa de Mixcoac cuando se encontraban en México (vivían más bien en Chiapas). Antonio era noble: tocaba música con nosotros (era harto común encontrarse con que los “maestros” no tocaran con los aprendices; sino que “enseñaban” a través del regaño). ~~El sabía y regalaba sones, versiones, afinaciones, transportaciones, pisadas y versos.~~ Además, contaba historias. Era un “libro vivo”: se sabía leyendas campesinas y lo que parecían ser mitos de la tradición oral, traducidas del náhuatl (idioma que él dominaba), que había escuchado y aprendido durante su niñez en Jáltipan y luego como joven investigador: historias sobre peregrinaciones, sobre pruebas de iniciación, sobre personajes míticos, históricos y sobrenaturales: Moctezuma, Quetzalcóatl, el pirata Lorenzillo, los chaneques, los chilobos, el tzitzimit roba-gente, el robachicos, el Mono Blanco, el Niño Dueño del Maíz, el mundo paradisiaco de Tlaloc, llamado Talogan, debajo del Volcán de San Martín y la relación de todos estos seres, personajes y lugares con el fandango jarocho. Nos contaba sobre sus andanzas con “don Arcadio”, nos contaba cuentos que contaba Arcadio Hidalgo. Echábamos otro leño en la fogata en la chimenea, servíamos otra copita de ron, tocábamos otro son, él

cantaba otros versos. Gozábamos de aquella abundante generosidad y nos maravillábamos de aquella amistad.

Hacia fines de 1978, cuando los García de León no vivían en México, nos habló Guillermo Contreras por teléfono: que el “maestro” Arcadio Hidalgo se encontraba en la ciudad por asuntos de salud, y que desde la Peña Tecuicanime le habían hablado en busca de algunos músicos jarochos que pudieran acompañarlo en una presentación el siguiente viernes: que si no lo podrían hacer Gilberto y José Ángel...

Denhi Donis, ahijada de don Arcadio que trabajaba en la peña, nos lo presentó en la cocina, junto con doña Juana Contreras, su mujer tehuana y Félix, el hijo de ella (ya padre de familia), que vivía en México. Don Arcadio era un señor menudo, viejo, canoso. Traía un sombrero jarocho de palma, con la orilla cuidadosamente doblada a todo su rededor y una chamarra pesada. Era jovial en su modo de saludar (con la reconocible musicalidad de su voz; veíamos que parecían quedarle sólo tres dientes grandes en la parte de enfrente de la quijada inferior, que le daba un aspecto de liebre), astuto en su mirar, amistoso, dispuesto a lo que fuera. Tenía la piel morena y requemada, como corteza de árbol milenario, como corteza de habano toscos. Dejamos a doña Juana y Félix con los encargados de la Peña, y nosotros subimos al pasillo del primer piso con don Arcadio “para afinar los instrumentos”. Cargaba su jarana en una bolsa hecha de un costal de harina de tela floreada, con una cuerda ensartada para amarrarla. Lo tratábamos con cierta formalidad y reverencia y él se mostró simpático y sencillo.

—¿Qué sones se saben? —preguntó, mientras yo comenzaba a sacar los instrumentos de sus estuches y a *afinarlos*.

—¡Oh! —dijo, al verme concentrado en la tensión de las cuerdas (con aquel mismo modo de decir “¡Oh!” que luego reconocimos como su introducción a una historia en la cual aparecería y hablaría algún extranjero, y según sus historias los había en cantidad en todo el territorio jarocho).

—Es lo más importante para un grupo; uno que sepa componer la música. ¡Este hombre es valiosísimo! —, y me pasó su *tercera* para que se la *afinara*. *Comenzó a interrogar a José Ángel y Gilberto* acerca de dónde eran, de qué familia venían; y yo miré la jarana.

Era de unos 85 centímetros de largo, baja de caja, elegante y claramente antigua; el cuerpo de una pieza de cedro caoba y la tapa de pinabete en bastantes malas condiciones; unas incrustaciones —trozos diagonales de madera clara y oscura— rodeaban (pero ya no enteramente, porque faltaban algunas) las dos orillas de la caja. Tenía una mica marmoleada roja, pegada en la tapa debajo de la boca torcida, y entre las clavijas (de hechura posterior a la de la jarana en sí, y bastantes malas) tenía pegada la etiqueta de un paliacate. Los trastes, de bronce, estaban gastados y chasqueaban algunas cuerdas. “No está mal eso,” decía; “Esa es su voz.”

Resultó ser que don Arcadio había trabajado con un tal Adolfo Gutiérrez, tlacotalpeño, tío abuelo de José Ángel y Gilberto, como peón vaquero hacía medio siglo.



Arcadio y Toño.
Fotografía Alvaro
Brizuela

También habían fandangueado juntos.

—Tenía una voz mundial para cantar —dijo. Don Arcadio también sabía perfectamente de Antonio Mulato:

—En un fandango en Tres Zapotes hace muchísimos años se dio un duelo de guitarreros muy sonado, que de antemano todo mundo sabía que se iba a dar, que él ganó.

—Así es que andamos bien —dijo don Arcadio en el pasillo del primer piso de la Peña Tecuicanime. Con frecuencia hablaba como si el mundo fuera un territorio de regular tamaño, recorrible a pie o a lomo de bestia, que él, en algún momento de su vida, habría transitado, y que si se pusiera uno a indagar con suficiente paciencia, se encontraría invariabilmente con un parente o un conocido. Y luego vimos que para el mundo que comprende el territorio entre Alvarado (donde decía haber nacido), Tlacotalpan, Saltabarranca, Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, San Andrés Tuxtla, Mazumiapan, Cuatotolapan, Nopalapan, Rodríguez Clara, San Juan Sugar, Hueyapan de Ocampo, Acatlán, Jáltipan, Minatitlán y Puerto México, esto resultó ser más o menos cierto. (También supimos luego por qué otras razones don Arcadio siempre se cuidaba de saber los apellidos de la gente con quien andaba.)

La presentación fue un éxito, pero no en el sentido normal, ni en el sentido musical. Hubo tropiezos, comienzos cuatrapeados, pérdidas, sones que no se pudieron tocar. José Ángel punteaba con agilidad y con concentración, y creía con fervor en la bondad de la improvisación, pero en realidad tenía poca experiencia con el son: en varias ocasiones durante el concierto don Arcadio le lanzó miradas de incomprendión, y dos o tres veces, mientras lo miraba así, dejaba de sonar las cuerdas de su jarana, aunque seguía el rasgueo en el aire, dejando a José Ángel solo en su apasionado gozo improvisado, hasta que aquél “despertaba”, paraba de tocar y volvían a tomar, juntos, el camino del son.

—Siempre hay que declarar el son —dijo en algún momento—: un guitarrero no debe confundirse.

Era claro que don Arcadio pensaba que estaban quedando mal. Pero el público en ningún momento dudó de su maestría, con el instrumento, con el canto (¡su poderosa voz de líquida musicalidad era la misma que se escuchaba en el disco!); en ningún momento se le veía como un fraude, era dueño de una simpática y compleja personalidad, de una extraordinaria cara y una aguda mirada, representante directo de una centenaria tradición y a la vez era un señor modesto. Lo que presenció el público fue una clase-concierto: una “actuación”, como si el bisabuelo hubiera estado transmitiendo a los bisnietos (y de paso al público mismo) los preciosos conocimientos de antaño: la herencia de la cultura primaria, oral, fundamental, que él mismo se había granjeado en su juventud. Los “bisnietos” atendían las

lecciones, sin humillación, sin arrogancia. Era evidente que ellos le caían bien. Se llevaba con más llana armonía con Gilberto, quizás por ser él jaranero, pero mostraba paciencia y respeto por los esfuerzos de José Ángel. El público también aprendió que para cierta clase de concierto resultaban tan importantes las personalidades y la interacción de los músicos como la música en sí. El concierto se acabó y nos despedimos.

(Para nosotros, la noche había sido extraordinaria. Pero don Arcadio se fue decepcionado. Había imaginado un concierto profesional donde él se luciera, quizás un concierto que le cambiara la vida, mas no lo que fue: una serie de “torpezas, fracasos y vergüenzas”.)

La noche del 2 de febrero, La Candelaria del siguiente año, colocamos el radio en la cocina y mientras hacíamos uno de esos moles que confeccionaba Gilberto, con variadas semillas tostadas, con chile molido, pero sin manteca, y tomábamos una botella de *whiskey* irlandés que había llegado con muebles de mis padres desde La Paz, escuchamos la transmisión del “Primer Concurso Nacional de Jaraneros” en Tlacotalpan, por Radio Educación. Ahí estaban, en un sitio con mucho eco (era el galerón del mercado), Antonio García de León, Andrés Alfonso, José Adauto Gutiérrez Castellanos, “El Tigre”, y Rodrigo Gutiérrez Castellanos, tíos rancheros y músicos; el Grupo Tlacotalpan, los Tigres de la Costa, Julián Cruz, Rutilo Parroquín, grupos rurales y grupos porteños: todo el “gran mundo” del son jarocho. (Y nosotros en México pensando que éramos “los tres mosqueteros”; que habíamos “descubierto” un tesoro olvidado!)

A fines de abril, Antonio García de León, que vivía por una temporada en México (en vísperas de su viaje a París, de donde regresaría años después con el manuscrito de su libro sobre Chiapas), nos dijo que próximamente se efectuaría una presentación de son jarocho en el teatro del Fonágora y que se pensaba traer a don Arcadio como el “plato fuerte”. El problema para él era que no tenía dónde alojarlo: su departamento en Tlalpan se encontraba en el quinto o sexto piso de un edificio sin elevador; era demasiado pedirle a don Arcadio, a su edad (andaba en los 85 años), que a tantos metros arriba del nivel del mar subiera y bajara infinidad de escalones varias veces al día. Que si no lo recibíramos ahí en Mixcoac.

Claro que sí.

Una madrugada, hacia fines de mayo, sonó el timbre de la puerta; la abrimos y ahí estaban Antonio y don Arcadio. El viejo venía vestido con pantalones de Pemex color caqui, una guayabera blanca, paliacate rojo, el mismo sombrero de cuatro pedradas de palma con las

orillas dobladas y unos botines taconudos blancos. Cargaba al hombro una petaquita dominguera de beisbolista, color verde olivo, y en una mano cargaba el costal de harina en que guardaba su *tercera*. Tomamos las cosas y entramos. En el último escalón hacia el jardín, se tropezó y cayó de rodillas sobre el cemento. (En años posteriores siempre se acordaba de esta entrada a su vida nueva, y decía que “Diosito” lo había postrado para que pidiera perdón. Desde un punto de vista práctico, la culpa la deben de haber tenido aquellos botines tiesos y sus tacones de bailador de *ballet* folklórico: don Arcadio pensaba, como todo el mundo, que los jarocho que iban a la capital se vestían forzosamente de blanco, y que si él era el invitado de Antonio a una tocada en México, pues esta vez le tenía que ir bien: los botines blancos eran la parte nueva de su esfuerzo.) Lo levantamos y lo metimos a la casa, donde le sobamos la rodilla derecha con alcohol.

—Coño, Toño —dijo—. Ni acabo de llegar y me carga la chingada.

Pidió que le hiciéramos un té de canela, con un chisquetito de aguardiente. El ambiente se relajó y don Arcadio y Antonio comenzaron, con las jaranas entre los brazos, medio tocando, medio platicando, a recordar sus andanzas. Fue entonces (mientras don Arcadio recordaba su primera visita a México, a instancias de José Raúl Hellmer) que Antonio nos contó la historia de la *tercera* hasta ahí. Almorzamos. Antonio se tuvo que ir y don Arcadio se quedó con nosotros, continuando la plática y la tocada. Hablaba sobre su niñez en el aúñ (por él) profundamente odiado *Porfirio*, sobre su juventud durante la Revolución, sobre sucesos en su madurez, sobre Antonio García de León, sobre sus compañeros músicos, Noé y Benito González. Dijo que su cumpleaños caía cada 12 de enero, porque así lo determinaba el calendario. Y luego tocamos otro son.

José Ángel tuvo que ir al trabajo (al aeropuerto), yo tuve que ir a dar clases. Gilberto se quedó con él, sentados los dos en la sala, jaranas en brazo, tocando y platicando. En la tarde los dos se encontraron con García de León en los estudios de Radio Educación para grabar unos programas de plática y música, que resultaron ser una continuación de la plática y música que había comenzado en la mañana.

En ningún momento era aburrido escucharlo: era talentoso para relatar, para retratar a la gente, para hilar hechos, para rematar con exactitud, con chiste, con hilaridad: cuando repetía alguna historia, le agregaba cambios —o inventos— apropiados para el nuevo momento. Era un improvisador en el habla del mismo modo que lo era en el canto: cada vez que cantaba de nuevo cualquier son, por conocido que fuera, lo hacía de otra manera. Al parecer, no tenía ningún patrón para las tonadas de *El balajú*, *El siquisirí*, *La tusa*, sones que

conocíamos “bien”, ni para otros que nunca habíamos escuchado: *Los juiles*, *Las poblanas*, *El camotal*. Era, en fin, un artista, no un historiador era confiable como “trasmisor de la tradición” solamente hasta cierto grado. Pero el trasfondo era auténtico y no cabía duda que él era divertido.

Las grabaciones que ellos hicieron esa tarde aún se escuchan de vez en cuando por las ondas radiofónicas; la amistad que Gilberto trabó esa misma tarde con algunos de los técnicos y locutores de Radio Educación comenzó a rendir frutos en breve.

A don Arcadio le dimos un cuarto; le mostramos el funcionamiento del baño (que “en esta casa los papeles se tiran *adentro* de la taza”); le enseñamos cómo se prendían y apagaban las luces, el agua para bañarse, para lavarse las manos; dónde había escalones, toallas. Gilberto le dio una campanita para que la sonara si llegara a necesitar algo en la noche. Tomamos un último té de canela y el “silencio” de Mixcoac (a una cuadra del Periférico) descendió sobre la casa.

—Andan algo regular en la música —nos dijo—, pero les da igual cantar verso bueno que verso corriente.

Don Arcadio se puso ronco para la presentación. Quizás por los excesos emocionales y musicales que había experimentado en las anteriores horas, o por la “crudita”, resultado de todo un día dedicado a las *canelitas*, o por los “nervios” ante el imponente público (más o menos diez veces la cantidad de gente que había acudido a la Peña Tecuicanime), o como reacción en contra del guitarrero escogido por los García de León (un conocido minatitlaneco que trabajaba en una de las marisquerías más famosas, que, por todo lo diestro de sus dedos, y por jarocho que fuera, era de la otra clase de músico). O en defensa de Antonio García de León, quien, lejos de tomar el mando del evento —quizás por desprecio a los escenarios “culturales” citadinos, quizás por timidez— había conseguido a un locutor profesional para leer los poéticos textos introductorios a cada son que había escrito. Esto, a todas luces, fue un procedimiento equivocado: logró convertir a un evento que debía haber sido relajado, ameno, personal, en una clase de “grabación” visual, formal, distante. Don Arcadio reaccionó en contra, se puso ronco y no se lució de la manera que él había imaginado.

Entonces la cosa salió “a medias”; pero en la fiesta que lucimos después, don Arcadio cantó claro y fuerte. Prendimos la chimeña y estuvimos tomando ron; entre sones nos contó cómo en un fandango en Cuatotolapan él se había hecho, por medio de un duelo de versos, de su primera mujer, Lucía Canelo. Lo llevamos tambaleante a la cama a las tres de la madrugada, sin saber si un “viejito” podía aguantar esta clase de exceso.



Juana Contreras, Arcadio y Gladis Casimir. Fotografía de Álvaro Brizuela

Al día siguiente en la calle frente a la casa, cortó la ramita de un árbol y la plantó en una maceta.

—Si la riegan —dijo, —en un cualquier chico rato tendremos un frondoso palo. —En la noche lo subimos al ADO y volvió a Minatitlán.

Fuimos a visitarlo en agosto. Había dicho:

—Ahí en Mina todos me conocen; sólo tienen que preguntar por Arcadio Hidalgo; eso de *don* es sólo aquí en la capital.

menos, los “célebres” versos:

Siembro maíz, plátano y piña
bajo los rayos del sol;
también cultivo una flor
con mi jarana ladina...)

Más adelante, al dejar el camino de ser calle y volverse brecha rural, paramos frente a una casita de

En un estanquillo de tacos, tortas y refrescos en el entronque sucio y congestionado de la carretera costera, entre agencias de venta de tractores y camiones de carga, entre un puesto de pollos rostizados y otro de revistillas, todo envuelto en el humo coloreado y venenoso de las refinerías, y nosotros medio deshidratados por el calor, Gilberto preguntó por “Arcadio Hidalgo”.

No era conocido. Gilberto preguntó por el Ejido de Tacoteno, que el viejo había mencionado en alguna conversación, y ahí nos mandaron.

Preguntamos otra vez. Un tapicero de muebles que trabajaba en una enramada en la calle frente a la puerta de su casa nunca había oído hablar de esa persona, pero dijo que por ahí de vez en cuando pasaba gente campesina empujando carretas de mano llenas de piña...que a lo mejor más adentro.

(Esto ya recordaba, por lo

tablas con el techo de lámina de zinc. Salió un señor, mocho de una pierna, que caminaba con muletas.

—¿Arcadio Hidalgo? —dijo—. ¿Un tipo engréido que anda de jarocho, que se las da de poeta, pero que es chacualero?

—Ése —dijimos.

—Pues van a encontrarlo ahí adelante; donde topan con la puerta de tubos, ahí está el falso por el lado de arriba. Es la casa en la loma.

Ahí estaba. Con un vaso con *torito* en la mano, en la sombra de una hilera de aguacates grandes, sin el sombrero puesto, el pelo blanco y chino, brillante en el limpio sol, ahí en “la orilla de la civilización”. (Pronto nos dimos cuenta de que eso de “orilla” era una ilusión: la parcela se situaba junto a una laguna, al otro lado del cual estaba el viejo aeropuerto de Minatitlán; varias veces al día se escuchaba el rugir de las turbinas en despegue, y se veían subir de entre los árboles los cilindros brillosos y gordos de las naves, como si fueran las barrigas de metálicos gansos tomando vuelo.)

—En esta loma —dijo—, cuando me haga rico, me voy a construir una torre: me subiré al techo para tocar música en las tardes. Desde aquí podré divisar para allá hasta Puerto México y el Golfo, por acá hasta Nopalapan, por acá hasta Catemaco y la Sierra de Santa Martha y por allá hasta quién sabe dónde.

Salieron de la casa para recibirnos Juana Contreras y Margarita, una sobrina de trece años que ellos habían criado; también nos saludaron el hermano de don Arcadio, Estanislao (la misma mezcla de negro **cubano e indio que nuestro anfitrión**, que **había llegado** la semana anterior de Las Choapas “a componerme o a morir”, la mujer de éste, la madre de ella —una viejita quejosa y desnutrida que fumaba una apestosa cachimba—tres hijas casaderas (que desde la puerta nos devoraban con “aquellas” miradas), una cochina parida y **un perro, flaco y ladrador**.

La parcela de don Arcadio consistía en tres hectáreas difíciles (arena, montículos, arrieras, bejucos, nauyacas, cactus) que había desmontado a machetazos en los anteriores veinte y cinco años (de hecho, era el lugar donde más había vivido en toda su vagabunda vida). Una orilla colindaba con el asentamiento de Tacoteno, el lado más largo miraba hacia la laguna, en la parte de arriba había unas casitas del vecino, y por el otro lado la brecha y el monte. Tenía sembradas varias hileras de árboles grandes de aguacate, mango y vaina. Alrededor de la casa había muchas palmeritas chicas de coco, recién plantadas entre resoca de piñares. Hacia abajo había vástagos, yuca, milpa, un frijolar. Cerca de la casa, las gallinas de siempre, un par de chivos calientes; un manantial de agua dulce por un lado, una letrina por el otro, y en la cima de la loma, la casa.

Horcones, paredes de palmiche y caña de maíz, rellenado y cubierto de lodo, puertas de tablas en ambos lados, una ventana en la cocina (Rafael Donis, amigo de García de León, ya había tomado —supimos después— una fotografía de don Arcadio sentado junto a esta ventana, la pared como fondo, con la *tercera* en sus brazos).

Casi en la esquina opuesta de la misma pared había un espacio grande rectangular de tierra pulida, en el cual él había dibujado la forma de una mujer encuerada, sentada, los pies tirándole a la cola de una sirena, y escritas en grandes letras decía: “Te pido verso, Ysidra”.

—¿Para qué le sacas foto a eso? —dijo—; si yo estaba borracho.

El techo, alto, de cuatro aguas, era de palma, amarrada con bejucos. El cuarto central (una mesa, unas sillas de madera; un calendario, unos santos enmarcados, un tabloncito para las veladoras, unas fotos de él mismo, **también enmarcadas**) daba a la cocina (**estufita de petróleo**, fogón, metate, un rodete de bejucos colgado del techo para la comida; con éstos, doña Juana guisaba sabroso), al dormitorio (unos catres de pita con pabellones enrollados, un baúl de cedro, ropa colgada de un lazo que corría de una esquina del cuarto hasta la otra, unos sombreros de palma colgándose de clavos, el costal de harina con la *tercera* en uno de ellos) y a otro cuartito (la bodega para herramienta, ahora la habitación de la familia visitante).

Comimos. Fuimos al centro con don Arcadio y compramos papel, pegamento, hilo y navajitas de afeitar para armar un papalote, una *pandorga*, de papel y carrizo, bajo la dirección de Gilberto, treszapoteco de cepa.

—¡Qué chamaco eres! —le dijo, mientras que con una mano él mismo agarraba el hilo de la pandorga, **que ya volaba, las navajitas de afeitar fijadas en los nudos de la cola** por si apareciera otra que quisiera echar un agarrón, y con la otra el nuevo vaso de *torito*.

En la sombra de la casa, José Ángel apuntaba décimas que le declamaba Estanislao.

Después, don Arcadio nos entregó dos cuadernos *Scribe* de coplas y décimas, escritos en su puño y letra, algunas cosas escritas por él, otras nomás apuntadas.

—A ver cuánto me sale para que me hagan un libro —dijo.

Al refrescarse la tarde, don Arcadio sacó la *tercera* y se puso a tocar y cantar (y nosotros a grabar): *El pájaro cí, El pájaro carpintero, La tusa* ... (sólo que aunque sí fueran coplas de *La tusa*, la música era quién sabe qué. De repente, él se dio cuenta del error, hizo una mueca de disgusto, pero como se le estaba grabando, o quién sabe por qué, continuó tocando lo que “improvisaba”, y a modo de rechazo cantó el verso:

Valía más querer a un perro
con la cintura de oloote
que a una ingrata mujer
que tenga prieto el chayote.)

El siquisirí, El aguanieve, El zapateado (“el mero son para el canto”, dijo).

Al llenarse los dos *cassettes* que traíamos, tocamos los tres juntos (José Ángel ya había regresado a Santiago Tuxtla), ahí debajo de los aguacates, tomando *torito* —Estanislao tirado en la hamaca— hasta que nos vencieron los zancudos.

La casa se iluminaba con un apestoso “aparato” de petróleo y la veladora. Yo “dormí” en un catre que abrieron en el cuarto central, y Gilberto fue colocado sobre la mesa: una noche de zancudos, de piquetes de insectos caseros, de ruidos humanos, de animales, de vida nocturna tropical, de un aguacero, de olor a cachimba. En la mañana nos fuimos.

Desde la carretera entre Catemaco y San Andrés Tuxtla vimos a unas personas en el tejabancito de una tienda rural que tocaban música y tomaban. Dimos la vuelta y entramos. Eran Carlos Escribano, “Oreja Mocha”, con su ayudante de entonces y otros señores, con unas jaranitas y una guitarra (tamaño *segunda* y *tres cuartos*, más o menos), recién hechas. Les grabamos unos sones. La guitarra, aún así como estaba, sonaba muy bien; Gilberto ya tenía su guitarra, hecha nueva por don Quirino (pero prestada a Guillermo Contreras y su nuevo grupo Jaranero); yo también quería una y le compramos ésta a Carlos Escribano. Nos despedimos y los dejamos en la tienda, mientras se tomaban otro *torito* de anona y tocaban *El siquisirí viejo* con sus jaranas, y nosotros nos fuimos a Lerdo.

En la carretera habíamos cantado la mitad del *Corrido de Modesta Ayala*, cuando hubo un repentino problema en el carro y de buenas a primeras se apagó. Me bajé, maldiciendo la suerte, pensando en cómo le haríamos para encontrar un mecánico, y Gilberto, sin hacerme caso, agarró unas pinzas y un desarmador. Yo entré a la alta maleza júnghlica para hacer del baño, enojado, sudado, con hambre. En el espacio de quince minutos el carro ya andaba de nuevo e íbamos volando por la carretera, yo tragando mi ingrato humor.

En Lerdo dejamos la guitarra nueva con don Quirino para que la arreglara. Al otro día fuimos a México. Por eso de haberme metido a la hierba al lado del camino el día anterior, yo tenía piquetes de pinolillo (una minúscula garrapata que vive —y puede esperar cuarenta años— en la hierba hasta que pase alguna víctima), por la parte trasera y en las coyunturas del cuerpo.

No obstante mi juramento de no volver a formar parte de ningún grupo de música, nosotros ya éramos un grupo. No teníamos nombre, ni había habido ninguna fundación, pero los asuntos musicales ocupaban nuestros tiempos libres: nos complacía tocar juntos, escuchábamos grabaciones, aprendíamos sones y coplas (éstas las apuntaba yo en un cuaderno, para írmelas aprendiendo en los camiones rumbo al trabajo; ellos simplemente las asimilaban ya sabidas); hacíamos los viajes; comprábamos instrumentos; tocábamos en fiestas.

José Ángel tenía la intención de estudiar administración de empresas, Gilberto hablaba vagamente de estudiar agronomía: esto quería decir que el uno se preparaba para administrar la fortuna familiar, y el otro pensaba continuar su tradición rural. Esta “diferencia” entre ellos operaba también en la dinámica de nuestro “grupo”. José Ángel *gozaba* de lo que hubiere: las amistades, la exuberancia musical de la improvisación, las novedosas comidas que se efectuaban, los viajes, la admiración que el ser un músico talentoso (junto, claro, con su atractivo acento) despertaba en el público femenino; pero *hacía* poco. Gilberto, en cambio, era el hacedor: se aprovechaba de cualquier circunstancia para conocer a las personas que sabían, dirigían o sobresalían, o alguien que tenía cualquier cosa que decir. Era cortés, modesto, cuidadoso en el hablar; se dedicaba a *aprender* las cosas que le interesaban; no era un *sabelotodo*. Gracias a su empeño, el descuidado jardín de la casa en Mixcoac se convirtió en una frondosa hortaliza (“Ya parece que vivimos en una milpa”, dijo uno de los inquilinos de otra parte de la propiedad); tenía buen sazón en la cocina (no comía las comidas cuáqueras preparadas por mí: mejor se iba al mercado a echarse unos tacos de cabeza) y pues tomó el control general: en el Mercado de Mixcoac hizo amistad con las vendedoras, que le traían verduras, frutas y hierbas tropicales, poco comunes en las mesas capitalinas; cuando se descomponía la luz, la estufa, el tocadiscos, algún carro (*en esta época cada viaje significaba otro carro prestado*; una vez habíamos llevado el *Jeep* en un viaje para resolver una urgencia con el cuidador en el arruinado trapiche cerca de Tacámbaro, Michoacán, que había comprado mi padre: el viaje había tardado *diez* horas para llegar —Gilberto cantó canciones populares durante todo el viaje y nunca se repitió— y en el regreso se descompuso la carcacha en la noche en la subida entre Toluca y México, y tuvimos que amanecer sentados en ese refrigerador; ¡ahí sí le falló!): Gilberto era quien localizaba a algún músico que buscábamos; en las presentaciones siempre era el primero en cantar, en hablar; en los tianguis era el que regateaba. Yo era el “*socio capitalista*”. *Mi sueldo del Anglo financiaba los viajes, los instrumentos, los discos, las comidas, los rones para los ensayos, además de lo mío: la casa y la imprenta.*

Nos encontrábamos en busca de un nombre. Grupo Tejón (puesto tras una visita a la casa de Wilebaldo Amador del Trío Chicontepec, en la salida a Pachuca, donde pude jugar con un tejón que vivía con ellos) lo había sido; el Taller Martín Pescador (puesto por Roberto Bolaño, Cristina de la Peña y yo) para la imprenta lo era, pero ahora, para este nuevo asunto ¿qué? En las presentaciones probamos distintas posibilidades: *Cornizuelo, Cabresto, Chaneque, Tres Zapotes, Hueyapan* (el nombre de la hacienda original donde se encontraba el rancho de don Ramón Gutiérrez, donde se había criado Gilberto con su madre, su hermana Alicia y su hermano Alfredo, pensando que él era el hijo mayor del dueño, sin sospechar la existencia de otra, previa, mera familia), *Pochote, Espiga, Juiles*. Oímos cada uno de estos nombres pronunciado por los locutores y por una razón u otra no lo volvimos a usar.

Se acercaban dos compromisos para los cuales queríamos tener el nombre definitivo: la grabación de algunos sones, más largos que los clásicos tres minutos de cualquier música comercial, para Radio Educación; y un concurso de grupos de música “folklórica” formados por alumnos o maestros del Anglo. Probamos el nombre del personaje más simpático y más bondadoso del mundo indígena novohispano que nos había descrito Antonio García de León: el Mono Blanco.

Grupo Mono Blanco. Así le pusimos y al escucharlo pronunciado a través del micrófono, no cabía duda; era fácil, claro (a diferencia de los nombres en náhuatl, maya, zapoteco o purhépecha que estaban en boga en ese entonces entre los grupos, nombres de pronunciación incierta, cuyo deletreo y traducción siempre tenía uno que pedir), sonoro, enraizado.

(El personaje “histórico”, era un ser de la Sierra de los Tuxtlas: un líder simio que no sólo había aprendido a hablar y razonar “como los hombres”, sino que nos había superado y ahora gozaba de poderes sobrenaturales. Era juguetón, hábil, diestro, travieso, sabio. Operaba entre el mundo animal, y se mezclaba y se deleitaba con los humanos: tenía la capacidad de transformar su ser en un Fulano, animal o vegetal, pero invariablemente con algún detalle revelador a la vista sobre su verdadera naturaleza: para que ciertas damas y ciertos caballeros, monoblanqueros y astutos, pudiesen reconocer su disfraz. Éstos merecían recibir uno de cuatro dones: habilidad en los juegos de azar, en el jinetear (equilibrio en la silla, habilidad con la reata, para **regar piales y para florear**), **amorosidad o longevidad**. Era común que el Mono Blanco se transformara en vaquero y apareciera en los fandangos: sabía puntear la guitarra con arte y zapateaba como ninguno. Tuvo trato, **hacia finales del siglo XVII con el pirata holandés** Laurent von Graff, “Lorenzillo”, a quien le obsequió una mesa de oro puro en la cima de uno de los cerros cerca del puerto de Zontecomapan, que Lorenzillo y su asistente negro no pudieron cargar, y que nunca pudieron volver a encontrar.

Según un escrito antropológico de Antonio García de León, este ser era “una advocación del **demonio**”, pero nos otros lo entendimos como una figura presente en la cosmografía del Golfo aún antes de la llegada de los europeos y el cristianismo: el Mono Blanco era el mismísimo “enano” constructor de Uxmal, y de aquel palacio mayor, ahora desaparecido, sobre una **isla en el río Coatzacoalcos**. Era la **transfiguración**, o reubicación mesoamericana, del dios mono hindú Hanumaan, cuyas hazañas se relatan en el poema sagrado *El Ramayana* y que figura en el libro de Ocavio Paz, *El Mono Gramático*. También era el Rey Mono chino, cuya historia leímos en *Peregrinación hacia el oeste* de Wu Cheng'en.



Doña Juana. Fotografía Álvaro Brizuela

Existía, cerca de Catemaco, un Cerro del Mono Blanco (es un cerro chico y ahora se encuentra en un potrero de ganado, totalmente desprovisto de árboles), y más allá en la sierra, una húmeda Cueva del Mono Blanco, donde se reunían los creyentes, con sus plantas medicinales recolectadas, cada primer viernes de marzo. Era un ser prehistórico, prehispánico, mexicano, veracruzano, tuxteco.)

Grabamos como Grupo Mono Blanco para Radio Educación. (Seis, siete u ocho sones, que, desafortunadamente, se siguen pasando en esa estación como si esa primera fuera nuestra aportación “contundente”. Además, no resisten la tentación de poner El cascabel, un son que estuvo, lo supimos muy pronto, mal tocado.)

También, ya como Grupo Mono Blanco, nos presentamos en el concurso del Anglo. Fue un evento bastante grande, y nosotros logramos el “segundo” lugar. Dos grupos compartieron el primer lugar; uno era una mezcla de niños, jóvenes y adultos que *también* se dedicaban exclusivamente al son jarocho: se llamaban Los Juiles y su guitarrero era Francisco García Ranz.)

En octubre fuimos contratados por el sindicato de un Colegio de Bachilleres, que quedaba a una hora más allá de Ciudad Satélite. Lo que se quería era que tocáramos hasta llenar el salón para luego dejar que algún sindicalista hablarla; al vaciarse el salón volveríamos a tocar hasta que éste se llenara de nuevo. No ganamos mal, pero estuvimos ahí durante el día entero, sintiéndonos usados. En la tarde se nos acercó una *muchacha en quien ya nos habíamos fijado, porque* aparecía en todas nuestras intervenciones. Se llamaba Érica, estudiaba violín clásico y dijo que su madre representaba grupos artísticos, y que si queríamos le diría que éramos un grupo “muy bueno”, que a lo mejor algo podría suceder por ahí. De esa manera conocimos a Patricia Döring; en tres semanas ya era nuestra representante y ya tenía una cita para que nos presentáramos ante un comité de la Secretaría de Educación Pública encargado de un programa cultural nuevo.

Después de escucharnos, el comité nos dijo que si estábamos dispuestos a mejorar el modo de vestir y de traer el pelo, se complacerían en ofrecernos una gira de seis semanas en las escuelas normales en la frontera norte, a partir de enero.

Don Arcadio contestó una carta nuestra:

“...Resibi mui atenta carta donde me desen que me esperan para nabida i quis mi Dios no me mande algun castigo y me consiga unos billetes boi apasar la nabida con usteds porque con la muerte de mi hermano quede vastante amolado i no tengo dinero para mi pasage Aora

si usteds fasilitan unos mil peso mandemelos a nombre de mi compadre Tito Torres...”

De todas maneras, queríamos convencerlo de que viniera a México a mediados de diciembre: Radio Educación le había encargado a Gilberto la organización de un Festival Jarocho navideño en los jardines de la difusora, para un público en vivo, pero también, claro, para transmitir por las ondas radiofónicas. El enfoque sería la tradición campesina y se había asignado presupuesto para traer y alojar músicos de allá. De ser posible, queríamos que don Arcadio nos acompañara.

Pero ahora existía una nueva razón: ¿qué tal si él saliera con nosotros a tocar son jarocho en la frontera norte? La situación de don Arcadio era precaria: a sus 86-87 años, su única fuente de ingresos era la venta de fruta y verdura que él y doña Juana podían sacarle a la parcela. Últimamente había estado enfermo, sin poder trabajar. Buena razón humanitaria, pero además: sin habérselo propuesto, él era el patriarca indiscutible (según nuestro pensar) de la música que tocábamos y admirábamos: sería un honor poder viajar con él durante *seis semanas*. *Nuestra plática justificaba esa gira de* muchas maneras: sería instructiva y divertida; más aún, la viviríamos como un peregrinaje mítico y legendario: el viejo mostraría la sabia tradición al mundo y éste le mostraría las maravillas de la modernidad. Se lo planteamos a Patricia Döring; ella habló con Manuel de la Cera, director del nuevo programa y acordamos darle una presentación privada después de Navidad pero antes del Año Nuevo.

Le mandamos los mil pesos (mi aguinaldo) a través del compadre. Gilberto hizo varios viajes a su zona en autobús y armó el festival. La mayoría de los músicos llegaron juntos desde Santiago Tuxtla. Don Arcadio vino desde Minatitlán. Del mismo Distrito Federal invitamos a un viejo arpista que venía originalmente de Bodegas de Otapa, en los llanos al sur de Paso del Amate, José Valerio Zamudio (pariente, también, de una hija natural —con tres jarochísimos hijos— de un tío de Gilberto). Asistió Elda Gutiérrez Vázquez, hermana de ellos que estudiaba Leyes en la UNAM, quien dirigió el zapateado y el canto de los estribillos en *Las pascuas*; y Alfredo Gutiérrez Silva, que declamó décimas chuscas. Y nosotros aparecimos por primera ocasión como *Don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco*.

Don Arcadio se lució como cantante, declamador y platicador. Todos los músicos, salvo él, tomaron el autobús de la media noche y volvieron a Santiago. Juan Zapata dijo que la capital “era fría como la chingada” y que no volvería “a venir jamás”.

A don Arcadio lo llevamos a la Torre Latinoamericana. (“¡Ah, chingao!” dijo en su voz de líquido tenor al subirse el elevador como una bala, y los

demás ocupantes de la unidad, que también sintieron el jalón en sus entrañas, se rieron). Lo llevamos al Zócalo, al Monumento a la Revolución (donde declamó una décima al honor del movimiento y sus caudillos), al Castillo de Chapultepec, al Museo de Antropología, a La Villa, a Xochimilco, donde, después de comerse la presa, tiró el hueso de la pierna de pollo por la espalda al canal, con la despreocupación de los hombres originales que poblaron este continente, seguros de que nunca faltaría un perro hambriento para tragárselo.

—No, don Arcadio —dijo Gilberto—. Aquí es ciudad; no se tira basura como quiera.

—Tienes razón —dijo él—. No cabe duda que soy un inculto como no tienen una idea; pero voy a aprender a andar entre la gente.

Algunas tardes después del festival llegaron a pasar las vacaciones dos amigas estadounidenses de mi familia, la señora Mona Dayton y su hija Betsy (este nombre “impronunciable” se volvió *Betze* para don Arcadio, y terminó en *Betina*). La señora no hablaba el español; pero era amistosa, paciente y observadora: por medio de la convivencia (ella “leía” las líneas de las palmas de las manos y Betina hacía “curaciones” por medio de las pulsaciones entre distintos puntos del cuerpo), la música, las coplas, las fogatas, los té de canela, los paseos, don Arcadio quedó encantado con ella.

—¿Cómo dices que se llama? —dijo luego.

—*Mona*, don Arcadio.

—¡No hombre! ¿Cómo le vamos a decir así?

—Pues así es su nombre de pila; así es nomás; en inglés no tiene nada que ver.

—Pues ni modo: *no hay más clavel que clavar*, dijo *Felipe al cura* —dijo—. Pero más sin embargo, ¿cómo va a ser? Ni modo.

Pasamos la Nochebuena con ellas en su rancho, Las Brujas, entre las permanentes neblinas de la zona de bosque húmedo arriba de Jalapa (con los instrumentos y música y divertidas comidas, pero siempre esquivando goteras que caían del techo, siempre envueltos en chamarra, gabanes y bufandas); y luego volvimos a México para hacer la presentación ante Manuel de la Cera. Ya nos estábamos conociendo musicalmente y la tocada —una mezcla de edades, de la ciudad y el campo, excelentes instrumentos, cosas que decir en el canto— fue buena. De la Cera aceptó nuestra propuesta con tres condiciones: que a don Arcadio se le pagaran sus boletos de avión (¡desde Minatitlán! “Ya no estoy para hacer esos matados viajes en autobús,” estuvo en condición de *afirmar*) y sus viáticos, pero no se aumentarían nuestras ganancias como grupo: tendríamos ahora que repartir la suma entre cinco y no entre cuatro (Patricia Döring ganaba su parte); además, pidió que se le practicara un electrocardiograma, para ver si su corazón aguantaría los rigores de los viajes, los cambios de presión de los aviones. Y que trajéramos una copia de su acta de nacimiento, para registrarla.

Aceptamos la primera condición y pasó bien el examen médico, pero al parecer no tenía acta de nacimiento.

—Todo eso se perdió en la Revolución —dijo—. Yo mismo anduve quemando cantidad de papelería. Chingando a los patrones.

Gilberto lo llevó en avión a Minatitlán, para que empezara a conocer ese medio de transporte, y para que llegara a tiempo a la exigente junta mensual del Ejido de Tacoteno —invariablemente el primer día de cada mes— para pedir la requerida “licencia”. Antes de que salieran de la casa rumbo al aeropuerto, don Arcadio dijo:

—Esta jarana se va a llamar *La Mona*.



García de León y Patricio Hidalgo

Entrevista de Juan Meléndez de la Cruz

Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo comunitario

La alianza con Arcadio Hidalgo resultó fundamental

Al principio para armar los fandangos usábamos la técnica del PRI, llevábamos acarreados

Éramos un grupo grosero, regañábamos a la gente, explicando por qué

El caballo de Troya de la tradición son los ballets folklóricos

Los grupos nos podemos criticar sin pasar a una bronca

En el sexto día (6 de abril de 2002) del primer seminario de son jarocho, realizado en el rancho Luna Negra de la isla de Tacamichapan, perteneciente al municipio de Jáltipan, después de que impartió su conferencia *El movimiento jaranero y perspectiva de su desarrollo* charlamos a un lado del río con Gilberto Gutiérrez Silva, fundador de Mono Blanco e iniciador del movimiento jaranero.

Tenemos como fondo el canto de los pájaros, los rumores del agua y los gritos y risas de los niños que se mezclan con los rasgueos de la jarana de los principiantes que todo el día le rascaban en este evento organizado por Ricardo Perry y Los Cojolites, como un intento de abrir un espacio de discusión para reflexionar y analizar cómo y por cuáles caminos transita el son jarocho. Esto es parte de la plática que sostuvimos.



Juan y Gilberto durante la entrevista

¿Cómo empezó todo Gilberto?

Pues... bueno si hablamos de la nueva etapa yo diría que empezó en la ciudad de México. Porque también los varios acontecimientos que tuvieron que ver para ésta nueva época, casi todos tuvieron que ver con iniciativas que vinieron de la ciudad de México y creo que uno de estos acontecimientos importantes para nosotros como grupo Mono Blanco que nacimos en la ciudad de México fue el encuentro de jaraneros de Tlacotalpan¹, que precisamente está llamado así porque fue gente de México la que le dio el nombre, sería más correcto llamarle encuentro de soneros jarochos, o algo que incluya a todos: jaraneros, requinteros, panderistas etc.

Parece que en los orígenes, del encuentro, estaba ahí el negro Ojeda, nativo de Veracruz de madre tlacotalpeña, padre de Orizaba pero más que nada es chilango y tremendo sonero, pero de son cubano, y ahí también tuvo que ver Felipe Oropeza, Graciela Ramírez y otras gentes de radio Educación, que también Felipe Oropeza es de Jáltipan, pero estaba en México y por Tlacotalpan Humberto Aguirre Tinoco, en ese entonces director de la Casa de Cultura de Tlacotalpan. Estamos hablando de un momento en que aquí en Veracruz nadie te daba apoyo para estas cuestiones, nadie pelaba todo eso y fue en México donde empieza a surgir.

Nosotros nos fundamos como grupo y ya cuando empezamos a trabajar como tal, conseguíamos dinero en México para venir a hacer el proyecto a Veracruz, tanto el que ganábamos como grupo como el que conseguíamos para apoyo, en ese tiempo no había PACMYC², ni IVEC³ y entonces pues solamente así fue posible, con dinero conseguido allá en la capital. En éste país centralista siempre ha sido así.

Pero ¿cómo surge la idea, por qué se empieza a trabajar en esto?

Pues mira, yo me fui a México como a los 16 años, más o menos huyendo del no seno familiar que tenía y como mi papá me llevó a vivir al rancho, al principio a mí se me hizo una idea bonita pues yo era de ahí ¿no?, pero ya que estaba en el rancho y era cosa de trabajar y trabajar y por un lado trabajaba como peón pero no recibía el salario (nos reímos) ¡ah vida!. y entonces me fui a México, en esos tiempos era donde se iba uno, no se iba al norte ni nada.

Ya en México anduve pasando penurias, todo y cuando me estabilicé y empecé a tener vida social pues llegué a las peñas con compañeros del trabajo. Tenía un compañero que era comunista y entonces junto a la sede del Partido Comunista en la colonia Roma estaba la peña Tecuicanime⁴. Cuando llegué allí se abrió mi panorama de la música. La primera vez que fui ahí fue la primera vez que oí música mexicana; música de Guerrero, de Michoacán que tocó el grupo Canek al que yo entraño mucho porque realmente de allí despertó mi inspiración. Luego tocó un dueto aficionados a la música paraguaya y de extra tocaron La Iguana y el Tilingo Lingo, y como allí en la peña, al final del programa, se hacía un debate, cuestionaron el por qué se tocaba son jarocho con otros instrumentos no jarochos y salió a relucir ahí que era más fácil comprar un charango que una jarana; y al otro día por alguna razón empecé a buscar una jarana mosquito.

Eso fue lo que me llevó a conocer a Juan Pascoe que tenía su grupo⁵, con el que tocaba música mexicana y al truene de ese grupo ya Juan quedó libre y empezamos a viajar a Veracruz, a conocer músicos, a entender más de que era todo aquello; pues si bien yo había nacido y vivido en Tres Zapotes, era cuando ya no había fandango. Además que yo era un chamaco que no salía mucho a la calle, vivía con mi abuelo, en los días de la fiesta veía pasar los músicos, pero ya no había fandango como cosa central pues lo más importante de la fiesta de Tres Zapotes era el baile. En ese tiempo los bailes eran con discos y la música de los Corraleros del Majagual, de Linda Vera y Aniceto Molina entre otros; era ya la invasión de la música colombiana ante la desaparición de lo cubanos ¿no? que más o menos coincide con la revolución cubana, entonces dejan de venir los cubanos, ya no podían viajar a diestra y siniestra como antes, mi opinión personal, y entonces se mete la cumbia. Era lo que yo oía en los bailes en Tres Zapotes.

Pero ¿por qué está aplastada la música mexicana?

Pues yo creo porque se dejó de bailar el son, como que a la gente se le hizo más atractivo esos bailes de pareja tipo cumbia, pues si bien ya había tenido la experiencia del danzón quizás era una música muy compleja para las masas. Digo porque no dejaba de ser como de cierta élite y casi totalmente urbano.



Patricio Hidalgo, Gilberto, Zenén Zeferino, Alvaro Alcántara, Ramón Gutiérrez, César Castro y dos españoles durante el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, La Realidad, Chiapas, agosto 1996

Total que llegué a México y pasó todo eso. Anduve buscando mi mosquito, encontré a Juan y ya en los viajes a Veracruz empezamos a conocer más, y de repente pues ya estábamos como grupo Juan, mi hermano José Ángel y yo buscando nombre.

Conocimos a Antonio García de León ¿Cómo? Pues nos íbamos a tocar al foro de CLETA⁶, no había muchos espacios para tocar, entonces nosotros buscábamos y pedíamos chance de tocar allí en CLETA ¿no? estábamos tocando allí un día y Toño oyó, andaba por ahí y bueno, oyó que estábamos tocando algo de por acá y vino a ver que era eso, sabíamos poquito pero ya sonaba a son tradicional. Vino y platicamos y ya nos dimos las direcciones, luego vino de visita a la casa y ya nos mostraba las cosas que él sabía y por ahí platicó un día del Mono Blanco. Yo conocía el personaje pero que se revuelve con el cristianismo, no como una deidad indígena sino como un asunto más cercano al mundo diabólico cristiano. Entonces, conocimos con Toño esa cuestión de Mono blanco, una deidad indígena y adoptamos el nombre, nos gustó como se oía y desde entonces nos llamamos así.

Cuando conocimos a Toño, nosotros ya habíamos tenido un encuentro con Don Arcadio en la peña precisamente, porque a don Arcadio lo llevaron a México para que viera al doctor ¿Quién lo llevó? Félix Contreras, el hijo de doña Juana⁷. Total que llegó a la peña y nos llamaron a nosotros para que lo acompañáramos porque tampoco había muchas opciones. Y bueno allí pues tocamos y la tocada salió bonita; don Arcadio un poco decepcionado, sobre todo de la guitarra de son, que tocaba mi hermano José Ángel quien era habilidoso pero no sabía declarar los sones, y yo allí chacualeando la jarana más o menos ya iba con los sones y sobre todo que tocamos los más sencillos. Pero ya quedamos de vernos con don Arcadio, nos dio su dirección para llegar al mítico Ejido Tacoteno.

Cuando conocimos a Toño, entablamos una amistad con él y un día nos dijo que iba a venir don Arcadio para tocar en el Fonagora y que si se podía quedar con nosotros porque él vivía en un quinto piso. Entonces un día llegó don Arcadio en la madrugada y se quedó con nosotros. Allí ya hubo tiempo de enamorarnos y don Arcadio nos iba enseñando más y más de ese conocimiento interminable que tenía. Creo que eso fue en 79, en ese tiempo Toño se fue a Francia; nosotros lamentamos que se fuera, pero quedamos más conectados con don Arcadio y lo fuimos a visitar.

En noviembre, de ese mismo año, nosotros fuimos a audicionar, ya teníamos una representante. Es bonito recordar como se van dando las cosas. De CLETA nos mandaron a tocar al CCH Azcapotzalco⁸ y era para el sindicato⁹, entonces tocábamos, se juntaba la gente y el sindicato echaba su choro ¿no? entonces allí apareció una chava que tocaba violín, que estudiaba violín barroco, que le interesó mucho el hecho de que Juan tocara el violín en el son jarocho, bonita la chamaca e interesante y entonces nos seguimos viendo. Nos dijo: fíjense que mi mamá es representante de artistas pero ya no quiere representar grupos comerciales y no sé qué, y total que nos presentó a la mamá y quedamos: vamos a cobrar 7 mil pesos, yo me quedo el 25 % y ahí nos vemos.

Como a la semana habló, que hay que ir a audicionar a la SEP. Fuimos a esta famosa audición y era el nacimiento del programa de promoción cultural de la SEP. No había CONACULTA entonces. Era un programa muy bueno, llevar eventos culturales a estudiantes del magisterio por todo el país. Ese fue otro de los acontecimientos -además del de Tlacotalpan- que nos permitió a nosotros como grupo consolidarnos, porque si no hubiera habido esa chamba, que fue sustanciosa y de muchos años, pues nosotros quizá no nos hubiéramos consolidado o no de esa manera porque pues nadie te contrataba para tocar en ningún lugar, las únicas opciones que habían eran o el restaurante o... la cantina. la charola como decímos.

Entonces salió esta chamba, nosotros audicionamos como Mono Blanco y nos contrataron. Luego propusimos que nos acompañara don Arcadio, lo quisieron oír, y lo oyeron en una fiesta que organizó Patricia Doring, la representante, y quedaron encantados con él. Nos exigieron hacerle un electrocardiograma para ver si iba a aguantar y ya a partir de enero de 1980 empezamos como don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco. Hacer vida pública, periódicos, entrevistas, etc. Fuimos a Tlacotalpan y allí empezaron las broncas de la gente que nos empezó a discriminar, que éramos unos chamacos y un gringo que andábamos explotando al viejito. Total que el tiempo se encargó de poner las cosas en su lugar, pues demostrar que eso no era así.

Esa alianza con don Arcadio resultó fundamental para lo que pasó después. Se fue mi hermano José Angel y vino el señor Vega¹⁰ en septiembre de '80 -muy rápido- y bueno, si bien el señor Vega andaba muy alinochavado, todavía pudo regresar al son tradicional.

Ya teniendo estos dos pilares, porque el señor Vega de todos modos era un tremendo músico, nos empezamos a asentar más. Yo como un músico nuevo pues a aprender mucho.

Todas las pláticas de ellos, y de otros músicos que conocimos, siempre era la nostalgia por los fandangos, pero así, nostalgia de los grandes fandangos. Digamos que al señor Vega lo contrataban para ir a tocar, para hacer un fandango para "x" candidata a reina de las fiestas de Saltabarranca, pero era un evento ahí...marginal. Entonces nosotros tuvimos la idea de hacer un proyecto que se llamó así **Promoción y Difusión del Son Jarocho a través del Fandango**. Entonces ante el público hablábamos del fandango, de la cultura del fandango, del son, y empezamos a ir a los pueblos a hacer fandangos.

Eso empezó en '83. El primer fandango que hicimos de este proyecto fue en Saltabarranca, todavía estuvo don Arcadio, hay una nota de eso. El siguiente fue en Tlacotalpan '84 y luego pues ya fuimos a Mina. Ese febrero Don Arcadio ya no fue a Tlacotalpan, ni a México, cuando hicimos su homenaje, en el Teatro Jiménez Rueda¹¹. En marzo fuimos al carnaval de Mina¹², que también fue parte de ese proyecto y homenaje a don Arcadio.

Los fandangos empezaron a tener mucho éxito. En principio, pues yo digo que usábamos la técnica del PRI, llevábamos acarreados. Los primeros fandangos en Tlacotalpan por ejemplo llevábamos a los músicos y a las y los bailadoras, si bien iban músicos al encuentro, pero no iban con ese espíritu del fandango, entonces llevamos ahí a esos fandangos a los músicos de Santiago Tuxtla y a Don Andrés Alfonso contratados ex profeso para el fandango; llevábamos a los chamacos Vega y a los chamacos Utrera, entonces ya con eso, armábamos el fandango y se empezó a hacer flota con la comunidad del Hato, de donde son las familias Utrera, Cobos y Farías.

Deja regresarme un poquito más, la relación con el encuentro de jaraneros de Tlacotalpan me interesa ¿De qué manera se da? ¿Es primero el encuentro o Mono blanco? ¿Cómo se empalan los proyectos?

Por lo que tu mismo dices, el encuentro es importante. Mira, el primer concurso, por que no fue encuentro, fue en '79, nosotros lo escuchamos por radio educación ya como Mono Blanco, ahí estábamos Juan, José Angel y yo. Recuerdo que estuvo Antonio García de León, Andrés Alfonso, estaba el grupo de Viscola¹³ que era el grupo oficial de la casa de cultura, más cercano a lo comercial que a la tradición.

Entonces lo escuchamos por radio y creo que ganaron ellos, ganó Andrés Alfonso con Toño, ganó Viscola y un señor que consiguieron por ahí. Anduvieron recolectando a los músicos, tuvieron que traerlos y no juntaron más de 15.-¿de 15 grupos?- No, no... de 15 músicos .Ahí está el trabajo que dice Felipe que hizo radio Educación, de ir a buscar los músicos y... si pues, quedaban por ahí, pero no salían.

En el '80 nosotros fuimos y ya fue que nos trataron mal. Los jueces eran el Negro Ojeda, Tomas Stanford, Irene Vásquez y don Guillermo Cházaro¹⁴. Total que se espantaron un poco cuando aparecimos. Ese año estuvieron allí Andrés Vega con su compadre, de sacramento y alcohol, Lucas Palacios y el niño Tereso¹⁵ y también estuvo don Talí¹⁶, pero obviamente, nosotros fuimos una nueva versión de grupo, eso fue lo diferente: no éramos un grupo campirano y no éramos un grupo para el mercado oficial y turístico, después supe que Mono Blanco nació para la tradición y esa noche fue lo que propusimos.

Antes no existía ese concepto de grupo como ahora, que yo digo que es a partir de Mono blanco. Antes los grupos o eran comerciales o como el caso de Viscola que era el grupo institucional de la casa de cultura. En el campo los músicos tenían sus compañeros con los que de hecho armaban, un junte o palomazo, pero no se manejaba el concepto de grupo.

Entonces nosotros salimos de ahí...regañados y todo, incluso a don Arcadio, que en cierto medio era celebre por sus décimas, se le acercaron a decir que el año próximo le iban a dar el premio pero que viniera con sus músicos y don Arcadio que siempre fue fiel a la causa, dijo que ya se habían muerto, que sus músicos éramos nosotros, total, afortunadamente, ese fue el último año de que fue concurso, a partir del siguiente año (81) ya fue encuentro nada más. Y bueno, nosotros hemos estado asistiendo siempre. En 87 y 88 asistimos un día a Minatitlán que retomo la fiestas de La Candelaria y dos a Tlacotalpan, era una locura, como que queríamos partirnos en dos. Como grupo empezamos a tener una presencia fuerte, veníamos embalados ya que éramos un grupo que ensayaba, entonces llegábamos con propuesta, sones rescatados, porque teníamos el tiempo para hacerlo pues andábamos de gira por lo menos seis meses al año. Pues ya que montábamos los Juiles y que montábamos este son y que este otro y que agregamos la quijada, y luego el pandero, el mosquito y todo empezó ese proceso. La leona también.

Sí, empezamos a encontrar instrumentos desconocidos fuera de su región, ahora ya se perdió la regionalización, la instrumentación se generalizó y han resurgido instrumentos como el marimbal, etc. La tendencia es que la diferencia sonora es mas por los grupos que por región.



Los Estanzuela de Tlacotalpan, de la nueva generación comprometida con el son jarocho

Seguimos yendo año con año y pues empezábamos a hacer mucho ruido. Empezaron a aparecer otros grupos. Surgió Tacoteno en '84, que fue el segundo grupo con las características actuales, trayendo a escena a Noé¹⁷ y Benito González, quizás los últimos compañeros de don Arcadio antes de Mono Blanco. Al mismo tiempo empezaron a desaparecer gente que se fueron muriendo. Seguimos asistiendo y empezaron a aparecer mas grupos con esta visión actual, aparecieron otras quijadas y todo se empezó a mover. Yo digo que la gran influencia de Mono blanco en este tiempo fue ética, o sea que por un lado dijimos somos un grupo al servicio del son y rompimos con aquello de que "el que paga manda". Éramos un grupo grosero, éramos irreverentes, regañábamos al público, siempre explicando por qué. Nos pedían el Tilingo Lingo y decíamos, vamos a tocar lo que nosotros queremos y queremos que aprendan estas cosas y eso empezó a pasar en Tlacotalpan también.

Empezamos con los talleres en el campo y a la gente la empezamos a jalar ¿no? más o menos ese proceso siguió, hubo altas y bajas en el grupo, se retiró don Arcadio, luego pues se acabaron esos programas culturales de la SEP y del ISSSTE, nosotros pues tuvimos que hacer esa transición de ser un grupo cobijado por las instituciones a ser uno que se creó un mercado de trabajo. Porque además éramos el único grupo de esas características o sea un grupo que podía hacer conciertos y hablar de la tradición e íbamos a hacer los fandangos. Porque claro, pues nos hicimos en el escenario, nos hicimos tocando frente a jóvenes y entonces nos volvimos habilidosos en el manejo escénico. Tu puedes llevar unos músicos campiranos, muy tradicionales, los parás en el escenario y tocan una guacamaya de media hora, como en el fandango, y entonces la gente pues ya se aburrió. Entonces nosotros empezamos a hacer el manejo escénico, a agarrar malicia y todo eso y a la vez pues yendo a los pueblos a hacer fandangos.

Eso fue una ventana grandísima porque los muchachos veían que nos íbamos de gira, que veníamos a hacer fandango y que había muchachas bonitas en los fandangos y entonces se empezó a generar un ambiente muy bonito. También regresaron los veteranos al fandango, que ya no tocaban porque ya no había fandango, que era su espacio de ellos y empezó a crecer la cosa.

Vimos que en muchos lugares había que hacer talleres porque la gente ya no sabía bailar, ya no sabía participar en el fandango, hacían falta músicos, hacían falta instrumentos. Más o menos todo eso empezamos a abarcar. Yo creo que en el 87, hace 15 años pues, se fundó el IVEC. Para ese entonces yo ya tenía cierta presencia en el medio cultural y la doctora Ida Rodríguez, fundadora del IVEC, me invitó a trabajar en su proyecto. Entonces nos explayamos, lo que era nuestro proyecto de trabajo de campo con fandango y talleres lo pudimos extender. Me tocó crear el departamento de música tradicional que en realidad era de son jarocho, yo me dediqué a eso y... entonces pues extendimos el proyecto mucho ¿no? y ya de paso contrarrestamos el caballo de Troya que son los ballets folklóricos en las casas de cultura. Porque aún en la casa de cultura de la ciudad de Tlacotalpan así era, entonces empezamos a pedir ¡bueno! Tengan su ballet folklórico, pero con eso no están cumpliendo el objetivo de promover y difundir la tradición. Para promover y difundir la tradición hay que hacer fandango, hay que hacer talleres de zapateado y talleres de son; y algo se gano por ahí también. Con todo esto se fue generando un mercado de trabajo, para los jóvenes, que es muy grande actualmente.

Por ejemplo, yo me llevé a Veracruz, al IVEC, a Ramón¹⁸, a Octavio¹⁹ y a Patricio²⁰. Y entonces, pues que a todo dar, tuvieron una situación ideal para florecer. Ahora pareciera que todos empezaron de chiquitos, que todo estaba viento en popa; la gente dice: los músicos que han estado en Mono blanco, pero no, llegaron con su talento a desarrollarse como músicos, a formarse como músicos soneros, aun con ciertas dudas, pues la chunchaca y el rock se veían mas reditables. Ahí llegaron y tenían: un sueldo, que les daba casa y comida y luego tenían las chambas con el grupo, viajábamos a la sierra, a los llanos, a México. Ahora sí que les digo yo, tuvieron casa, comida y sustento y los medios donde; entonces, pudieron enriquecerse, musicalmente, mucho; ¿qué gente andaba haciendo esas cosas?: un día estábamos en Soteapan, otro en Otatitlán, otro día en Tlalixcoyan, otro día en Nopalapan, otro día en Córdoba y luego nos íbamos a México, nos íbamos a Querétaro. Entonces ellos pudieron consolidarse y el proyecto también.



Ya cuando se iba acabando el sexenio ese, me enrolé en un proyecto para irme a los Estados Unidos y a la vez dejar que estos chavos crecieran. Dije: pues compañeros ahí nos vemos. -¿En qué año fue eso?- En '92, yo me fui en octubre del '92; seguí manejando el grupo desde allá, hicimos muchas giras a Estados Unidos y a Europa y ya pues Patricio... se fue ahora sí que ha encontrarse con él, finalmente tenía vocación de líder. Le dije, bueno compadre, en un barco no hay dos capitanes y en éste caso, pues te tienes que ir tú. Luego con mi hermano Ramón fue el mismo asunto, de que tenía vocación de líder y de que tenía que ir a encontrar lo suyo. En los dos casos fueron rompimientos dramáticos pero necesarios; el tiempo lo ha demostrado, así como ha demostrado que no nos equivocamos al apoyarlos; porque finalmente fue una posibilidad que tuvo el grupo de apoyar a esos jóvenes músicos para que crecieran, a pasos acelerados porque eso fue.

Luego vinieron otros, como los Utrera, Darmacio Cobos, más tarde Cesar y otros que han encontrado apoyo en el grupo y más o menos pues seguimos con el asunto, seguimos trabajando en formar gente y afortunadamente hoy hay otros grupos que hacen esa labor con el mismo éxito que nosotros.

Bueno, después de toda esta reproducción ¿cómo ves la situación actual?

Mira, yo me siento optimista. Si bien es cierto que hay algunas cosas que incomodan, yo creo que se van a ir acomodando ¿no? que van a ir encontrado sus espacios, que los compañeros que tienen liderazgo regional o local, van a tener que empezar a ejercerlo, para meter un poco de orden porque se ha vuelto un poco caótico. Por ejemplo en Tlacotalpan los fandangos, hacen falta tarimas, no puede haber 500 músicos y dos tarimas, hacen falta diez para que vayan 50 a cada una; ya cuando se vayan a dormir la mitad, pues quedarán cinco no'mas y como es la costumbre los que somos tercos en amanecer. Creo que es algo que se tiene que dar ahora.

Se está discutiendo mucho, platicando muchas cosas por lo mismo de que hay muchos jóvenes y otros no tanto, ahora es posible tener una discusión de calidad. Antes había la gente como nosotros y había la gente como Vega y Utrera²¹ y no se podía dar una discusión, en parte porque no eran necesarias también por la diferencia de conceptos y lenguaje. En éste momento es posible hacer eso, porque hay muchos jóvenes que vienen ya con la luz del entendimiento. Se empieza a manejar un lenguaje común y esto es importante, porque de repente todos estamos de acuerdo en que esto es menor, esto es mayor y que esto es una séptima, todo eso del lenguaje musical.

Antes todo eso era más difícil, gente como el señor Vega o Utrera, si tocan por mayor o menor, pero en un arreglo le es difícil decir aquí nos pasamos a mayor y regresamos, esas cosas les cuesta trabajo concebirlas, por su formación; pero ya con la gente nueva, se pueden hacer estas cosas: nos vamos a mayor y regresamos en tantos compases y cosas así.

Entonces viene un desarrollo musical fuerte, acelerado y lo bueno de todo esto de que hay una preocupación por conservar lo que es son, porque ya se discute todo eso, hasta donde llega el son y dónde deja de serlo. Y ya los grupos nuevos con sus nuevas propuestas ¿no? que tengan claro que no pueden encasillar cosas donde no lo son, porque ha sido un proceso de educar a un público y de repente pues se le puede confundir. Si la gente no distingue y lo hace patente ante el público cuando está tocando un son y cuándo no ¿no? o cuando son variaciones de un son, de eso hemos estado hablando.

¿Qué tanto debe mantenerse el son dentro de sus cánones y que tanto puede transformarse, cuál es tu opinión sobre esto?

Si bien es cierto que el son se formó de muchas vertientes, finalmente llegó a consolidarse como un género, que se debe mantener como tal. Es posible que de ahí salgan subgéneros, es posible que de ahí salgan cuestiones como decir que compones una canción a ritmo de son jarocho, pero hay que tener claro eso. Hay muchas cosas que oigo que dicen, que esto es un son nuevo y que a mí me parece que no cumple los requisitos para ser un son, que queda en el asunto de ser una canción a ritmo de son. Finalmente es cierto de que hay límites donde ya no se puede decir que es un son; así como hemos dicho que el Tilingo Lingo no es un son jarocho, es una pieza a ritmo de son. En esa época ellos²² compusieron muchas canciones a ritmo de son como Mi lindo Veracruz, el Pijul y todas esas canciones, son mas bien canciones.

Yo compuse el Chuchumbé, que considero tiene todos los requisitos para ser un son jarocho, con una innovación de usar un compás irregular en el estribillo y que la gente ya aprendió a dominarlo. Y que precisamente por eso ha tenido esa aceptación, porque tiene una estructura rítmica clara, tiene una conceptualización literaria, tiene su estribillo, tiene su chiste a la hora de bailar que es entrada en el rompimiento rítmico ¿no? y tiene la sencillez de los sones. La prueba es que todo mundo lo toca, ya es parte del repertorio fandanguero.

Se componen algunos sones que pueden quedar en este terreno, pero que tienen armonías raras, pues ya se vuelve una cosa mas elitista. Digo, en mi caso el son del viento, es un son pero ni nosotros mismos lo tocamos (risas) pues está bonito y a veces la gente lo pide en los conciertos, pero no se va a volver así...para el repertorio. Para los fandangos. Sería mas bien un son del amanecer, son de la madrugada, pa' cantarlo ahí. Y bueno, si tu empiezas a sofisticar los sones pues va a llegar el momento en que no los pueda tocar todo el mundo. Yo digo que por ahí es el asunto de componer sones, si, se puede ir uno a la búsqueda de nuevos sonidos, pero se puede ir uno a lo mas ortodoxo y componer un nuevo son partiendo de la sencillez.

¿En que año compusiste el Chuchumbé?

En el año del bicentenario de la revolución francesa (riéndose) lo que pasa es que fíjate como es la cosa, iba ir una delegación a la celebración del bicentenario de la revolución francesa, íbamos a ir como una especie de comparsa de carnaval y yo propuse que hiciéramos música original; entonces yo tenía el bosquejo de el Chuchumbé y lo trabajé para ese evento, que luego se canceló y quedó el son. Fue como en el '89. Es un son que se ha enriquecido muchísimo, por que así es la tradición, cada músico le aporta, en la cantada, en el requinto, nuevas coplas, nuevos arreglos. Creo que por ahí va el asunto, un ejemplo de cómo se puede componer un son, partiendo de esa sencillez, porque como salta a la vista; los mas grandes sones son los más sencillos.

A mí de los sones que me impresionan -y tuvo que haber alguien que lo compuso, aunque en ese tiempo no se usaba registrarlos- es La Sarna. Me parece un son, que con los mismos recursos de todos los demás, es muy diferente. Y como el asunto de La Guacamaya y El Butaquito, como siendo casi lo mismo, son tan diferentes. Para mí es importante, esa especie de minimalismo de que parten los sones. Que es lo que ha pasado con el Siquisirí, que lo han tocado tantas inteligencias que lo han hecho una cosa muy grande. Sencillamente, na'mas el ejercicio de componer ya es muy bueno, que la gente esté componiendo. Hay cosas que están haciendo que no me gustan, pero que me gusta que lo estén haciendo, porque precisamente cuando hay búsqueda, hay...hallazgo, y bueno ahora puede sonar feo lo que están haciendo, pero en una de esas le dan al clavo. A lo mejor en una de esas Honorio Robledo, quizá quien mas propuestas ha hecho, compone un son que trascienda.

Por ahí decimos eso, que es un proverbio español adaptado, dice que las coplas no son coplas hasta que el pueblo las cante y yo digo, que los sones no son sones hasta que el pueblo los toca.

Como grupo iniciador te tocó volver a traer a los fandangos sones que habían caído en desuso, otros te los dieron. ¿Podrías hablar algo sobre eso? ¿Cómo conocieron La Candela o Los Juiles? ¿Cuáles fueron aprendiendo con otras personas?

Bueno, Los Juiles lo tocaba don Arcadio; La Candela, oímos una versión de Toño; El guapo lo tocaba Toño, lo tocaba don Nicolás Sosa²³, que fue el que me explicó eso de "así se lo pone el guapo, de esta manera el discreto" que se refiere al sombrero, o sea que iban jugando con eso, porque la historia nos enseña que los sones tienen su coreografía; en muchos casos hubo que recrearlos, por ejemplo el camotal, yo oí una versión con Arcadio que más o menos se lo sabía y otra de un grupo de Alvarado que grabó muy comercialmente, pero siempre me pareció que le faltaba algo. Entonces lo estructuré de esa manera que lo grabamos²⁴, usando el estribillo largo.

El celoso lo cantaba el negro Ojeda, lo que hice fue estructurarla y hacerle mas coplas, un poquito actualizándolos de alguna manera, en un encuentro Zarina Palafox lo tocó, o algo muy parecido, llamándolo el jerez; y el valedor con el tío José Valerio Zamudio, quien también nos enseñó María terolelolé²⁵ con esa manera de cantarlo, con el estribillo un poco como Siquisirí, quizá por eso algunos le decían el Siquisirí Viejo.

¿Y el buscapiés? Que es uno de los sones grandes del repertorio, que estaba en el fandango pero que ya casi no merecía grabaciones?

No mira, El Buscapiés pues lo tocaba don Arcadio y por ejemplo, por increíble que parezca, el señor Vega no lo manejaba mucho. Primero porque habían caído en desuso, incluso el señor Vega tampoco manejaba mucho El Pájaro Carpintero y El Aguanieve pues el repertorio se había reducido mucho entonces...don Arcadio tocaba El Buscapiés y Vega no tuvo problema en tocarlo, más o menos se lo conocía. Algunas veces medio se los sabía y en otras pues tenía el talento suficiente para recrearlos. Pues así lo empezamos a tocar y como Arcadio tenía todos esos cuentos del diablo pues resultaba muy atractivo. El tío Zamudio lo tocaba en el arpa y lo grabamos en el primer disco²⁶, donde por cierto yo me pierdo ahí en la cantada.

Esa grabación la pagó la Secretaría de Educación Pública en ese programa de promoción cultural. Fue traumática porque nos trajeron muy mal ahí en la RCA. No tenían paciencia con Arcadio, muy despoticas, lo veían como una pérdida de tiempo; nos decían: "Aquí vienen Los leones de Huetamo y en media hora graban su disco y a la chingada", que el son jarocho era un folklore muy pobre, nos regañaban, decían que Arcadio estaba viejo.

Pero bueno, al tiempo ha resultado una grabación que ha valido la pena, porque ahí se ve el desarrollo del grupo, porque este primer disco fue así como una antología, muchos sones, cortitos, ya se dejan ver un poquito las propuestas porque -dice un amigo- en cada disco hemos dejado ver un poquito de lo que sigue. Ahí yo me estrené con mi arreglo de La Guacamaya y ya se dejaba ver que yo traía una inquietud también. También se ven las limitaciones y errores porque por ejemplo ¿por qué metieron a Vega a bailar La Manta, siendo de mujeres? Ahí lo que nos enseña es como gente como Vega también no sabía. Zapatea bonito, pero es un son para mujeres. Deja que sea de mujeres, la diferencia es la técnica con que se baila, Vega tendría que haberlo "montoneado" pero no sabía.

He visto hombres bailar de montón cuando no se completaban las mujeres, tampoco es una ortodoxia que un hombre no baile de montón, solo que tiene que hacer eso, montonear, así que me puse a estudiar el baile de "montón". Si de algo pecaron los grupos comerciales y ballets folklóricos es que no sabían el baile de "montón". Y que no sabían la diferencia entre "montón y parejas". Si, y que la diferencia sobre todo es técnica, porque me ha tocado ver en algunos casos que se sube un hombre a completar, porque no hay cuatro mujeres o por gusto, pero va montoneando. Nunca se dijo que estaba prohibido que un hombre suba, inclusive cuando las mujeres se "agüevonan" y no quieren subir, uno se sube a bailar y las "pica".

Pero también fue muy importante para mí aprender todo eso porque pues pude concebir como la diferencia era de una ejecución técnica del baile y al final, pues musical que le da un sentido tan diferente. Yo le digo a la gente, mira, en el zapateo de "montón" has de cuenta que tocas la tumbadora, la conga y en los de "pareja" el bongó; mientras uno hace un tumba'o el otro repiquetea. Yo veo que en los sones de "montón" las viejas bailadoras hablaban de que se redoblaba, "échale un redoble" no se repiqueteaban y los sones que se repiquetean son los de pareja.

Bueno, pero el redoble sería el equivalente de un repiqueo cuando hacen el remate... Pero na'más un redoble, na'más como que le doblas el tiempo y te regresas, no te quedas ahí repiqueando como un zapateado. Pero hoy ya se quedó así, hay un grupo de mujeres bailadoras que se quedan repiqueando. Esas son las que queremos meter al redil porque hacen mucho desorden y a la hora de estar cantando... aquí entra el problema que hemos dicho que hay gente que da clases enseñando un poquito sin enseñar los conceptos del fandango que va más allá de la clase de zapateado. Cada cosa en su momento, pero eso en la medida que vamos logrando el gran acuerdo entre todos, pues se puede ir metiendo el orden ¿no?



Tirso López y Zenén Zéferino. Fotografía Arturo Talavera

En este momento yo creo que hay una gran fraternidad entre los grupos, no está de más que nos burlemos unos de otros y que nos criticamos también. Pero eso es parte de un todo, el hecho que nos podemos criticar sin pasar a que sea una bronca es muy positivo. Porque hay más entendimiento entre todos, porque el nivel de discusión es de mejor calidad ahora, la gente nueva que viene tiene más educación, tiene más formación. Y entonces son abiertos a dialogar mas que a discutir.

Pues que bueno que se presenta eso. A mi me parece muy positivo. Para mí la época es buenísima. A mi me parece importante que los grupos nuevos se identifiquen presentándose con un disco de son. A Cojolites y a Chuchumbé les hace falta tener su disco de son y ya su disco con otras cosas; porque debe ser muy claro que es un disco con otra cosa, porque si no se anda confundiendo al público. Y ya arreglos especiales y rolas nuevas que no están dentro del son como tal, pues entonces se presentan como tal ¿no? a mi me parece malo que se diga de un disco son jarocho tradicional y no lo sea; porque entonces realmente se está haciendo un daño al público, que lo que quiere es conocer y entender bien que es son y que no es. Por respeto a la tradición los grupos deberían tener cuidado de eso. Incluso va más allá, tener cuidado de dar los créditos, tanto a piezas que toman de otros grupos, a versada que tomas de otra gente, como el crédito a otros músicos cuando son invitados. Son cosas nuevas que se van dando, creo que está bien platicarlas y comentarlas y que si alguien piensa que no, pues que diga. Como te he dicho, ahora tenemos esa posibilidad de discernir entre una cosa y otra. Y si no nos ponemos de acuerdo dos, pues le entran al quite otros dos y ahí se va. Ya cuando de plano no nos entendamos será que llegamos a Babel.

Pero eso es muy importante de los conceptos y todo, que hay un entendimiento, porque hay un consenso. Porque todos entendemos lo que es una quinteta, sabemos que el Siquisirí se empieza a cantar en el dominante y cosas así, porque eso es la tradición.

Yo digo que hay varias familias de sones. Hay los que son como Siquisirí o Pájaro Cú es en términos del golpe; y luego los que son como Buscapiés, Cascabel, Pájaro Carpintero que son los que tienen otro estilo de muñequearse, parece que unos están a tiempo y otros a destiempo. Entonces cuando alguien los hace mal uno va y le dice y ya puede enseñar por qué; antes era muy difícil. Cuando yo empecé a tocar El Cascabel -que era un son que no se tocaba mucho, mas que en el estilo comercial que está mal tocado- don Arcadio me decía que no se tocaba derecho: "Quién te dijo que el cascabel se toca derecho" y esa vez teníamos un problema de comunicación porque yo no le entendía y él no se podía explicar de otra manera; hasta que finalmente el asunto era aprenderlo por imitación, yo le empecé a ver la mano y a ver que sí, que era una cosa diferente. Y ya ahora uno para enseñárselo a alguien es fácil.

Una cosa muy importante es que los sones aparte de su estructura musical, tienen su estructura literaria, la forma poética que se canta en ese son. Por ejemplo, en el Pájaro Cú, la primera parte es cantada en cuarteta, quinteta o sexteta; y después una seguidilla, para terminar con "Eres mi prenda querida..." literariamente tiene tres partes, donde además un buen cantador las hila emocionalmente. Porque luego hay cantadores que les da lo mismo junto con pega'o. El Buscapiés es un son que tradicionalmente se canta en cuarteta y es un son que no tiene estribillo, que no se contesta. Eso se me hace importante porque hace diferencia entre un son y otro. Por ejemplo en La Morena lo que noté, es que los veteranos cantaban una cuarteta, el "Ay morena, mi morena..." y una sexteta en el estribillo que finalmente te viene a dar una décima y en ese sentido es posible cantar una décima fracturada. Pero nunca escuché, a un viejo de la generación de Arcadio, cantar una sexteta en la primera parte de la morena. Te has de acordar de don Goyo Acevedo²⁷ que yo no sé si viva -No lo sé, yo también me preguntaba eso- cantaba La Morena, una cuarteta, el enlace y el estribillo una sexteta...cantaba El Buscapiés y en cuarteta. Entonces uno va aprendiendo que eso es importante.

¿Algo más Gilberto?

Yo creo que debemos estar preparados para el siglo que está empezando. Vamos a ver muchas cosas y debemos estar preparados para que no nos sorprendan. Llegaran compañeros que la finalidad de...ellos de ser músicos va a ser otra y yo creo que van a aparecer grupos que...no serán como nosotros, que hemos sido dueños de nuestro destino, ya empiezan a aparecer grupos que tienen un director artístico, todo eso va a llegar, grupos al estilo de los que forma Televisa, van a agarrar unos chavos jarochos, los van a poner a hacer cosas raras, va a haber de todo y afortunadamente hay espacio para todos. Nada más hay que tener convicción.

En el marco de la globalización con todo lo que representa, la tendencia a la uniformidad y el arrasar con las culturas nacionales ¿cómo se vería el trabajo del son jarocho?

Pues mira, yo creo que más o menos lo que estamos haciendo los grupos como Cojolites, Chuchumbé, Son de madera y Mono Blanco, que somos los más visibles nos inserta en el World Music que viene a ser un reencuentro con la música tradicional. Precisamente en todo ese vasto mundo de música sin corazón, sin región y sin nada, hay una búsqueda en todas estas músicas que tienen raíz y entonces se empieza a dar muchas fusiones. Pero dentro de todo esto hay como un reencuentro con la música acústica y finalmente nosotros vamos logrando tener acceso a esos festivales de música.

Antes, cuando había son jarocho por el mundo, era acompañando ballets folklóricos, siempre pegado a la estampita de la música y el traje típico. Finalmente nosotros y otros grupos, estamos yendo a festivales a tocar el jarocho son como música, donde no lo tenemos que aderezar de gritos y de colorido, ni de nada de eso. Vamos y tocamos como música y hay un público melómano que lo aprecia mucho y de repente se sorprenden de descubrir que en México hay una música así; que tiene todas estas características y que se puede parar en el mejor de los escenarios.

El trabajo actual de Mono blanco ¿En qué consiste y hacia dónde va?

Nosotros seguimos por un lado haciendo ciertos fandangos que son importantes en nuestra vida de grupo, como en el Hato, porque ahí es el ombligo nuestro, ahí nacimos ya así como proyecto comunitario. Y seguir apoyando el movimiento aquí en el estado y un poco fuera de él. Hacer conciertos y salir al extranjero, pues nos cotizamos digamos que caro, el precio que no podemos pedir aquí, que nadie nos va a pagar. Pero tenemos disposición por ejemplo, de que si hay un evento de son jarocho en Tierra Blanca, pues ahí vamos, que te diré, por dos mil pesos o mil quinientos, ya es otro el asunto por el que vamos, colaborando con los compañeros de los grupos que organizan sus eventos en sus comunidades, vamos por estar con ellos para apoyarlos, para la tradición.

Luego saliendo al extranjero. Nosotros, una o dos veces al año salimos a tocar hacia Estados Unidos o Europa y los conciertos que hacemos en el país, que es de lo que vivimos. De lo que el proyecto Mono Blanco vive, que obviamente ya tenemos una infraestructura que resulta cara para mantener y por lo que vas subiendo tus costos. Todo lo que implica existir como grupo, la fotos, el teléfono, el internet y los paquetes de información de prensa, todo lo que se hace.

Vamos a seguir grabando pistas de sones tradicionales. Ahorita quiero sacar uno de material inédito, vamos a sacar material inédito de los 25 años de Mono Blanco y pues seguir grabando composiciones nuevas. Ya sea que estén dentro del son o no, pues eso ya es una inquietud de uno como contemporáneo. Entonces ahí tenemos trabajo para un disco, rolas nuevas y este año, pues queremos grabar algo de son tradicional. Porque además -también hay que decirlo- la gente nos lo pide.

Hablando de la subsistencia, esto sigue siendo una cosa difícil ¿no? Hace poco en Puerto Rico, un compañero nos preguntó si vivíamos de la música, le decía que si, de la música y de actividades relacionadas con...haciendo instrumentos, dando talleres; pero que también tenemos un nivel de vida modesto, por eso es posible. El proyecto Mono Blanco nunca ha estado enfocado al éxito económico, digamos, en esa concepción que hay de que tengas un hit y entonces ya te dedicas a hacer giras y las regalías y todo eso ¿no? por lo menos en nuestro caso, le damos más importancia al trabajo comunitario y sí, nos distraemos mucho en eso, pero es lo que nos llena el espíritu de gozo y es lo que nos da energía para los conciertos.

Desde febrero del 2001 fundamos la Casa de la Música Popular Veracruzana²⁸, conocida como el caSon, que eso es algo a lo que le dedicamos tiempo y que en lugar de estar componiendo música, pues estamos metidos ahí. Pero no sentimos bien de hacerlo, es el caso de Cesar y yo, que somos los que sacamos adelante este proyecto. Tenemos un taller en Jamapa donde ya salió una camada de muchachos músicos ahí y desde este año reiniciamos los talleres en el Hato, que se ha visto mermado por la migración de los músicos que se formaron en los anteriores talleres, entonces le seguimos dando mas importancia a eso que a enfocar las baterías a tener muchas chambas.

Podríamos en lugar de estar haciendo el caSon y los talleres estar buscando chambas y casi mas o menos nos quedamos ahí con las chambas para las que nos llaman, tenemos todo listo para mandar un paquete de información, el correo electrónico, las fotos y todo eso. Pero pues yo me siento bien haciendo esos trabajos, creo que si la música que estamos haciendo es buena pues que tendrá su momento de trascendencia. Pues si, me espanta un poco la idea de que nos pasara como a esos grupos que de repente tienen un hit, pero no tienen música de respaldo y quedan siendo grupos de un hit y ya, se acaban.

Hemos ido creciendo poco a poco, ganando un público, con el disco de "El mundo se va a acabar"²⁹ tuvimos acceso a otro público que hemos jalado para lo del son, porque nos van a ver y ya descubren que somos un grupo de son jarocho y les acaba gustando. Hemos tenido la experiencia de que chavos que oyen a Molotov acaban yendo a oírnos. Como abrimos un concierto de Café Tacuba, también de ahí vienen o cuando alternamos con Manu Chao en el teatro Metropolitan, mucha de esa gente ha ido después a oír a Mono Blanco; finalmente son melómanos y acaban aficionándose a la onda jaroche. Yo creo que todo eso ha sido positivo. Pero con la convicción de que somos un grupo de son jarocho y en eso yo quiero morir.

Notas.

- 1 Encuentro de jaraneros realizado dentro de la feria de la Candelaria de Tlacotalpan realizado los días 31 de enero, 1 y 2 de febrero de cada año. Se distingue por ser la reunión más destacada de grupos jaraneros.
- 2 Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y Comunitaria de la dirección general de Culturas Populares que brinda respaldo económico a propuestas culturales.
- 3 Instituto Veracruzano de la Cultura, creado por Fernando Gutiérrez Barrios siendo gobernador del estado de Veracruz.
- 4 Posterior al movimiento estudiantil de 1968, la izquierda mexicana fue abriendo espacios culturales como las "Peñas", cafés en los que se interpretaba principalmente música latinoamericana y en segundo lugar, música mexicana.
- 5 El grupo "Tejón", intérprete de música mexicana.
- 6 Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística. Grupo independiente que se separó de Difusión Cultural de la UNAM y que realizaba actividades artísticas principalmente en dos foros de la misma universidad: El teatro de la calle Sullivan y el foro abierto de la Casa del Lago en el bosque de Chapultepec, que es el lugar al que se refiere Gilberto.
- 7 Juana Contreras, última esposa de Arcadio Hidalgo.
- 8 Colegio de Ciencias y Humanidades, escuela del nivel Bachillerato de la UNAM.
- 9 El STEUNAM, Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM.
- 10 Andrés Vega Delfín, el Güero Vega. Gran requintero quien actualmente vive en Boca de San Miguel, perteneciente al municipio de Tlacotalpan.
- 11 Teatro del ISSSTE en la capital de la república.
- 12 Fandango realizado en Minatitlán el 3 de marzo de 1984 en homenaje a Don Arcadio Hidalgo.
- 13 José Aguirre Vera, Integrante del grupo Tlacotalpan.
- 14 Guillermo Cházaro Lagos, decimero nacido en Corral Nuevo. Avecindado en Tlacotalpan.
- 15 José Tereso Vega Hernández, hijo de Andrés Vega. Actual integrante de Son de madera.
- 16 Neftalí Rodríguez, requintero de las Pitas, municipio de Isla, Ver.
- 17 Noé González García, músico nacido en la ranchería la Jimba perteneciente al municipio de San Juan Evangelista. Ha vivido la mayor parte de su vida en Minatitlán, Ver. en dónde conoció a Arcadio Hidalgo con quién grabó a finales de los '60s junto con Antonio García de León y su hermano Benito González varios sones que aparecieron en los discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Su ejecución con requinto en la Rama con fuga de Bamba aparecida en el disco No. 6 Sones de Veracruz INAH-SEP MC-211. México 1980, 4^a edición lo convirtió en uno de los músicos con gran prestigio dentro del movimiento. Actualmente reside en Playa del Carmen, Q.R.
- 18 Ramón Gutiérrez, quien a su salida de Mono blanco fundó el grupo Son de madera que actualmente dirige.
- 19 Octavio Vega Hernández, jaranero, arpista y requintero, integrante de Mono blanco.
- 20 Patricio Hidalgo Belli, actual integrante del grupo Chuchumbé. Se distingue en el movimiento por su creatividad en la composición, siendo autor de los sones "Las cocineras", "La caña", "El café con pan" y otros.
- 21 Esteban Utrera, nacido el 4 de junio de 1920 en Sabaneta, municipio de Santiago Tuxtla, actualmente reside en el Hato, población del mismo municipio.
- 22 Se refiere a ejecutantes como Lino Chávez, Julián Cruz Figueroa y Lino Carrillo, autor del Tilingo Lingo; quienes en las décadas 1950 y 1960, emigraron a la capital de la república y difundieron el son jarocho, alejándose un tanto de las formas tradicionales.
- 23 Nicolás Sosa, jaranero de Veracruz.
- 24 Disco "Al primer canto del gallo", grupo Mono blanco. Pentagrama LPP-124. 1989.
- 25 Caset "Sin tener que decir nada" grupo Mono blanco.
- 26 Disco "Sones jarochos, Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco" RCA-Sep MKS-2241. 1981.
- 27 Gregorio Acevedo, jaranero del Blanco de Nopalapan, municipio de Rodríguez Clara, Ver. contemporáneo de Arcadio Hidalgo.
- 28 Casa de la Música Popular Veracruzana, el caSon. Veracruz, Ver. Centro actual de operaciones del grupo Mono Blanco.
- 29 CD "El mundo se va a acabar". Urtex. UL 3004. 1997.

Radio Educación en Tlacotalpan

Graciela Ramírez Romero



Jaranero de Comején, Acayucan. Fotografía Arturo Talavera

Radio Educación, emisora cultural de la Secretaría de Educación Pública, se distinguió a mediados de los años setenta por transmitir música latinoamericana y mexicana que ninguna otra estación tenía incluida en su programación. La migración de latinoamericanos a nuestro país como resultado de las dictaduras militares, trajo consigo una oleada cultural de música de protesta y música folclórica que reivindicaba el derecho de los pueblos y motivó el interés de los antropólogos por investigar a las comunidades rurales e indígenas. Esto se vio reflejado en programas institucionales que daban salida a estas expresiones a través del INBA, las casas de cultura regionales fomentaban la tradición; el INAH auspiciaba investigaciones y grabaciones de campo de música regional; Radio Educación y Radio Universidad incluían en su programación música mexicana tradicional.

En este contexto, el llamado movimiento jaranero o el fenómeno de resurgimiento del son jarocho a finales del siglo XX, tiene un punto de partida en el disco *Sones Jarochos*, editado por el INAH a finales de 1976, en donde Arcadio Hidalgo y Antonio García de León presentan un Fandanguito que habla de la opresión e injusticia hacia los campesinos. Esta pieza, entre otras, formó parte de la programación habitual de Radio Educación desde dos años antes de que se iniciara el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan.

Es a finales de 1978 cuando Radio Educación visitó por primera vez la ciudad de Tlacotalpan, con la intención de grabar un homenaje a Agustín Lara, organizado por la Casa de la Cultura de ese lugar. A invitación del “Negro” Ojeda, quien participó en la presentación junto con el Coro de la Casa de la Cultura y el conjunto Tlacotalpan, entre otros. Radio Educación tuvo contacto con gente interesada en la preservación del son jarocho, entre otros el Arq. Humberto Aguirre Tinoco, director de la Casa de la Cultura durante una larga época. Al mencionarse que el son estaba siendo relegado y desplazado por la música moderna y que ese lugar era punto de reunión de músicos jarochos durante la fiesta de la Candelaria, se ideó regresar al año siguiente para transmitir por radio un concurso de jaraneros, con el objeto de promover y difundir este género musical.

Los primeros días de febrero de 1979, durante la fiesta de la Candelaria, se realizó el Primer Concurso Nacional de Jaraneros en el que participaron, entre otros el Conjunto Tlacotalpan, Antonio García de León y Andrés Alfonso. La organización corrió a cargo de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan que gestionó apoyos del municipio de Tlacotalpan, del INBA y del gobierno del Estado de Veracruz. El concurso se transmitió en vivo por Radio Educación. Aunque el resultado no fue el esperado, el interés continuó y al año siguiente se organizó el Segundo Encuentro Nacional de Jaraneros, con el apoyo de las mismas instituciones, además de Fonapas. Por su parte, Radio Educación invitó al INAH y a Culturas Populares a participar con especialistas que fungían como jurado. Asistieron Thomas Stanford, Irene Vázquez, Eraclio Zepeda, El “Negro Ojeda” y Antonio Cepeda. Se logró una mejor organización y difusión por medio de volantes, mantas, voceo local y promocionales de radio. Participaron 38 músicos jarochos, lo cual significó un aumento de casi cien por ciento respecto al año anterior. Con los apoyos obtenidos se otorgaron 50 mil pesos a los tres primeros lugares. Nuevamente se transmitió en vivo por Radio Educación. El siguiente año, 1981, hubo algunos cambios. Considerando la inconformidad suscitada los años anteriores entre los músicos por la calificación del jurado, se pensó darle un giro al evento, haciendo en lugar de concurso, un encuentro de jaraneros, en donde el presupuesto disponible para los premios se repartiera equitativamente entre todos los músicos a manera de estímulo y apoyo. De esta forma se reconocía lo inadecuado de que los “especialistas” tuvieran que elegir entre los representantes de diferentes regiones, cada cual con su estilo característico e igualmente valioso. Esta nueva modalidad fue bien aceptada por los músicos, que ya sin presiones, tuvieron un clima más propicio para el intercambio de versos y sones. Otro de los cambios consistió en pasar el encuentro de la Plaza Zaragoza, donde competía con el ruido de la feria, a la Plaza de Doña Marta, en donde se encontró un mejor ambiente para su desarrollo. En la organización del Tercer Encuentro Nacional de Jaraneros y los años siguientes, participaron coordinadamente Humberto Aguirre Tinoco por la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, y Felipe Oropeza, originario de Jáltipan, Veracruz, por Radio Educación.



Emilio Hernández Valentín, “Querreque”

Se buscó mejorar las condiciones de organización del Encuentro, se gestionaron recursos

con más instituciones, se dio mayor importancia a la promoción previa, reforzando con anuncios en

las radiodifusoras privadas de la región, y buscando personalmente

a jaraneros prestigiados que viviendo en lugares apartados, no habían asistido aún al encuentro.

Fue necesario que personal de Radio Educación se desplazara

desde dos semanas antes a Tlacotalpan, para coordinar y

ejecutar estas tareas, conjuntamente con la Casa de la Cultura.



Abrazando su Leona. Fotografía Arturo Talavera

A partir de 1981, Radio Educación consigue ampliar la cobertura de la transmisión con una cadena radiofónica que va creciendo y llega a incluir a emisoras culturales en todo el

país e incluso a 8 estaciones comerciales del estado de Veracruz que aceptaron las condiciones de no comercializar el espacio. Participan en estos enlaces Radio Universidad Veracruzana, Radio Universidad de Baja California, Radio Universidad de Sinaloa, Radio Universidad de Tabasco, Radio Universidad de Guanajuato, Radio Universidad de Oaxaca, Radio Universidad de Yucatán, Radio Universidad Michoacana, Radio Universidad de San Luis Potosí, Radio Casa de la Cultura de Aguascalientes, Radio Sonora, Radio Mexiquense,

Radio Chiapas de San Cristóbal de las Casas, Radiodifusora del Gobierno del Estado de Jalisco, Radio Aztlán de Tepic Nayarit. Además las radiodifusoras privadas: Radio Poza Rica, Radio Tuxpan, Radio La Voz de Orizaba, Radio Sensación, Radio Felicidad, Radio

Eco 103, La Voz Amiga de Cosamaloapan, Radio Mina de Minatitlán. Además, durante estos años, Radio Educación realiza series de programas con reportajes y entrevistas sobre la fiesta de la Candelaria y otros aspectos de la cultura jarocho.

Son años de cosecha en los que el Encuentro de Jaraneros se da a conocer ampliamente logrando atraer al auditorio que va llegando cada vez en mayor proporción a la fiesta de la Candelaria de Tlacotalpan, en busca de los jaraneros. La asistencia de músicos jarochos también aumenta considerablemente y su repertorio se vuelve más variado, hay

empeño en llegar con algo nuevo para mostrar, sones de rescate que habían caído en el olvido, sones nuevos y versos que demostraban el interés de algunos grupos por el estudio y la preservación de este género musical. Soneros de todas las regiones se daban cita cada año para mostrar su estilo, su destreza, su ingenio. Se reunían los virtuosos y los aprendices, el campesino, el maestro, el pescador o el ranchero, a tocar en su propio estilo el son jarocho.

Después de 1985, hay un menor apoyo institucional para el Encuentro de Jaraneros. Por un lado, Radio Educación no puede continuar asumiendo el costo de los enlaces telefónicos, con lo que la cadena radial se reduce a 7 emisoras. En 1986 no se realiza el Encuentro debido al caos administrativo que vive la Ciudad de México a causa del los sismos y el desconcierto de algunas instancias locales. En ese año, en lugar de transmitir el encuentro como de costumbre, Radio Educación realiza una serie de reportajes sobre la fiesta de la Candelaria. Gracias al apoyo de los interesados el Encuentro se vuelve a hacer en 1987, aunque tiene que desarrollarse en un foro situado en la Plaza Zaragoza en medio de otras presentaciones, lo cual dificulta el desarrollo de la transmisión radiofónica. En 1988 se logra volver a la Plaza de Doña Marta. Para estos años el Encuentro de Jaraneros se ha consolidado dentro de la fiesta de la Candelaria. Tanto los músicos como el público acuden o sintonizan cada año el Encuentro de Jaraneros. Otros encuentros surgen en diversas localidades del estado y cada vez más grupos comienzan a grabar discos y a realizar giras. En 1988 se editan los 3 primeros discos de la colección "Encuentro de Jaraneros", discos de acetato de LD enfundados por separado y con un folleto diferente cada uno. La coproducción de los discos la hicieron Radio Educación, el IVEC y Discos Pentagrama. Cada uno de los músicos que intervinieron en las grabaciones recibió 9 discos y/o cassetes por concepto de regalías adelantadas por interpretación.

Otros dos discos de la colección salen siete años después. A principios del año 93, el grupo promotor propone la formación de una asociación o patronato que se hiciera cargo de la organización del Encuentro de Jaraneros, el cual fuera integrado de manera amplia, dando participación a los grupos, personas e instituciones interesadas. Se inician reuniones para la formación de Amigos del Son A.C. que aunque no se formaliza, logra involucrar a más personas de la localidad en la organización.

Para 1995 los cambios administrativos del nuevo gobierno y de las instancias culturales en el estado, cambiaron las condiciones para Radio Educación, que fue comunicada a bajarse del foro para ceder su lugar a una emisora comercial a la que las nuevas autoridades culturales en el estado habían comprometido los derechos de la transmisión. A partir de ahí Radio Educación se retira del Encuentro durante cuatro años. La organización del Encuentro de Jaraneros queda a cargo del grupo Siquisirí. En el año 2000 Radio Educación regresa a Tlacotalpan para transmitir nuevamente el Encuentro de Jaraneros, en vivo y en cadena con diez emisoras culturales que reciben su señal a través de Edusat, además de sus frecuencias en amplitud modulada (1060 khz), en onda corta (6185 khz) e Internet.

Una nueva etapa vive el son jarocho. Los grupos han madurado y los jóvenes siguen incorporándose a este género musical con sus propuestas novedosas pero firmemente enraizadas en la tradición sonera. Hoy se habla de un movimiento jaranero y del resurgimiento del son jarocho, el son no es ya el mismo que cuando esto empezó, hace 23 años.

En la memoria sonora de su acervo, Radio Educación guarda la historia de 19 años del Encuentro de Jaraneros, cientos de cintas que son testimonio del desarrollo reciente del son jarocho, material para investigación de múltiples líneas de una rica tradición cultural. La responsabilidad de su conservación compete a esta emisora que resguarda las grabaciones en bóvedas especiales para su mejor preservación. Radio Educación, como parte de esta historia, tiene un compromiso con los jaraneros y decimistas en la difusión de este proceso cultural, del que es parte desde su fundación.



Río Crecido, de los Tuxtlas

Entrevista de Ricardo Perry

Francesc Tomàs Aymerich: Para conocer una música tradicional hay que conocer sus referentes culturales



Panxito y su grupo, tocando en un pequeño pueblo de Cataluña, en el Festival SOLC, un festival que lleva grupos artísticos a los pequeños pueblos de la región

Conocimos a Francesc Tomàs cuando veníamos de una gira por Guadalajara, al subir y al bajar del camión. Visitaba nuestro país en compañía de su familia. Eran inconfundibles nuestras jaranas y la inquietud de Panxito, como le nombran, por platicar con nosotros, por la música, por el son jarocho. Nos pidió un disco y pasado el tiempo, cuando se enteró que íbamos cerca de Cataluña, se encargó de conectarnos al festival Solc posibilitando que estuviéramos por aquellas tierras. Conocimos su generosidad y también a su familia, su agradable mujer (su paciencia y sabiduría para tratar a los niños) y sus cuatro hijos, viviendo en Arguelaguer, un pueblito de apenas cuatrocientos habitantes, un pueblo de viejos en donde la familia prolífica de Panxito es la excepción, pues solo hay una treintena de niños y jóvenes. Panxito nació en México y a los veintiuno emigró para conocer la tierra de sus padres pero ya no regresó. Antes de salir de México conoció los momentos de gestación del movimiento jaranero, a Don Arcadio. Sus pensamientos a la distancia nos hacen reflexionar y mirar todo esto desde la óptica de un músico comprometido con su pueblo, con la música tradicional de Cataluña.

Yo nací en México y vengo de dos familias catalanas que fueron a vivir a México por diferentes razones: mis papás fueron refugiados políticos, se fueron durante la guerra civil, por que mi abuelo era político, de la izquierda republicana de Cataluña y estaba perseguido por Franco, primero se fue a Francia y luego se fueron a México.

Mi papá llegó a México a los 8 años de edad, o sea que él se crió en México, luego la familia de mi mamá llegó a México por otra razón. La época de los 50's fue un periodo difícil en toda España, entonces mi abuelo materno se fue a México, un poco a buscar cambios de vida, en busca de la aventura y sin tomar en cuenta la decisión de la familia, emigraron. El caso es que ellos se conocieron ahí, dentro de lo que es la comunidad catalana en México, en el centro social que hay en la ciudad de México, cantando en el coro, ahí se conocieron ellos dos, mi padre con los bajos y mi mamá con los contraltos, mi papá se ponía detrás de mi mamá y ahí se conocieron, se hicieron novios y se casaron en México y así fue como yo, siendo hijos de catalanes, nací allá.

Mi papá es matemático y aficionado a la música, sobre todo la música clásica, siempre le gustó mucho y mi mamá fue estudiante de música, estudió piano, quería ser pianista. Cuando llegó a México de adolescente entró en el conservatorio nacional de música y ahí realizó sus estudios, de casada todavía siguió estudiando. Mi padre tenía que trabajar también, pero seguía estudiando piano y siempre teníamos mucha música en la casa., un ambiente de música.

Encontré a la música estudiando. Creo que todo fue así como muy natural, no llegué al planteamiento de dedicarme a la música de manera esencial, pero estudiaba en la secundaria y luego en la facultad de música. Cuando salí de la prepa me metí a la Nacional de Música, estudiaba guitarra clásica en una academia particular en la ciudad de México, pero el ambiente realmente de música, sobre todo con respecto a la música mexicana, la música tradicional, lo conocí por un lado con unos amigos de mi familia, pero por otro lado, conociendo a mis compañeros ya en la Nacional de Música, me metí de lleno. De ahí que la carrera que yo decidí estudiar fue la de etnomusicología, no músico intérprete como el artístico sino más bien etnomusicología, ya estaba dudando, si antropología y otras cosas que me gustaban, pero al final de cuentas mi decisión fue por la música.

Allí conocí a Guillermo Contreras, el es mayor que yo, pero llegó a estudiar cuando la Nacional de Música estaba en el centro y recién íbamos a estrenar nuevo edificio en Coyoacán. Y ahí, haciendo los trámites para entrar en la carrera lo conocí, nos caímos muy bien, yo estaba más chavito que él y nos hicimos muy amigos desde el primer momento, como que me agarró cariño, vio el interés que tenía. El ya llevaba años metido en todo esto y nació una amistad muy fuerte, luego luego empecé a andar con ellos, a seguirlos en todos sus conciertos, el grupo jaranero que estaba integrado por Guillermo Contreras, Gonzalo Camacho y Alejandro Moreno, también andaba José Luis Sagredo, pero en ese momento eran trío; Alejandro, Guillermo y Chalo.

Y ahí me enseñaron, entre otras cosas, los géneros más tradicionales como el son jarocho, porque siempre había conocido al son jarocho a través de grabaciones antiguas y de los músicos que vi tocando en los establecimientos y me gustaba muchísimo. Guillermo me regaló una jaranita, las estuvimos arreglando, le puse su tapa, ya empezaban a organizar fandangos en el D.F y luego yo me iba a Veracruz, eso era en el 77 o 78, yo tenía como 17 años. En el 82, cuando yo me vine, hubo un paréntesis muy largo en mi relación con el Son Jarocho y con otros sones de México, con el Huasteco, por ejemplo.

A ti te tocó ver un poco el nacimiento del Movimiento jaranero y conociste a algunas personas.

Parece que sí, ya en ese momento, por un lado, tenía (tengo) mucha amistad con Rosa Virginia Sánchez, que es hija de Roberto Sánchez Alvarado, que se encargó, a través de Radio Universidad y también en la SEP, de las grabaciones de campo. Con él conocí a Juan Reynoso en Guerrero, fuimos a las huastecas, y con Rosa también empezamos a jaranear. Luego unos amigos de la prepa, que eran del puerto de Veracruz, y unos catalanes que llegaron a México en un momento dado, nos hicimos amigos, armamos un grupo que se llamaba Tlalli y que en ese momento era muy raro que un grupo de la ciudad de México tocara música mexicana en el ambiente de la música de peñas y fuimos de los primeros en intentar investigar, bueno, en aprender de los discos primero y ya luego aprendiendo en los lugares, conociendo a los diferentes músicos y artistas que había por ahí. Entonces, al movimiento Jaranero la vi creer desde el principio, porque yo ya andaba cuando llegaron los Gutiérrez y fundaron Mono Blanco con don Arcadio y en un momento dado, José Ángel se separó del grupo y yo ya había ido a algunas fiestas y fandangos, sobre todo en Tlacotalpan, también en Alvarado, más por la zona del puerto de Veracruz y por ahí y con José Ángel fuimos a visitar a don Andrés Alfonso, estuvimos en su casa, estuvimos en casa de Adriana Cao en el puerto de Veracruz, que también empezaba a darle por ahí o a lo mejor hacia más tiempo que tocaba, invitamos a don Andrés Alfonso que también nos enseñó bastante y de lo que pudimos aprenderle, porque nunca se aprende lo suficiente de los grandes músicos.

Y de hecho creo que sí, el movimiento se estaba gestando ahí, por lo menos en la ciudad de México. En casa de los Ugalde, una familia que vivía por ahí, empezaron a hacer fandangos y allá andábamos.

Luego en casa de Juan Pascoe, en Mixcoac, también. Ahí tuve el gusto de conocer a Don Arcadio Hidalgo y platicamos tendidos muchas veces y llegamos a tocar informalmente pues, como siempre, con mis amigos del grupo Tlalli. Me acuerdo de los comentarios de don Arcadio Hidalgo, cuando mi amigo Antonio Lear, que hizo toda su carrera en Estados Unidos, estudiaba flauta clásica.

Arcadio comentó una vez que ese instrumento era bonito para el son. Luego unos se imaginan mitos y parece que las cosas se le pueden hacer de un modo, porque curiosamente decía "no, el arpa no, el arpa no sirve porque hay muchos sones que no salen en el arpa, pero en cambio ese instrumento suena bonito" y le gustaba que incorporáramos violín, flauta, hasta chelo, cualquier cosa que hubiera de instrumentos clásicos que a él si le parecía, que podían dar una fusión y un color en la instrumentación de la música jarocha.



La familia de Panxito y el pequeño Noé con Benito

¿Qué recuerdas de las pláticas que sostuviste con don Arcadio?

Híjole, que era bien cabrón el viejo (risas) si, eso si es verdad, porque sus anécdotas, sus comentarios y sus leyendas entremezcladas con la realidad daban mucho que pensar sobre la rudeza de la vida, lo que le toco vivir, la guerra y todas las penas y trabajos que pasó y todo lo que hizo y pudo llegar a contar y todo lo que pudo haber hecho y nunca contó, además que uno intuía porqué el viejo era recio. Entonces, recuerdo todos los cuentos de la vaca ligera, los cuentos del Mono Blanco, de la mujer arbolaria y todo aquello que contaba que en la guerra, que ha cuantos se había echado, cuantas mujeres había tenido, todo ese tipo de cosas que a el le gustaban platicar.

¿Y como veías en ese momento el asunto del son jarocho en su nacimiento en el D.F.?

Me impactó muchísimo, pero nosotros estábamos metidos en la onda, pero no en la reflexión que eso llega con el tiempo. Sobre todo me sorprendió mucho todo eso y cuando me vine en el 82, seguía manteniendo contacto, incluso me fui de vacaciones a México y fui a Veracruz. Ahí por ejemplo, en un año, no recuerdo si fue en el 92, yo estaba tocando con una cantante catalana que canta música judía e hicimos una gira internacional, estuvimos una semana en Nueva York, cantando en las sinagogas de esa ciudad, y cuando se acabaron las tocadas, con otro compañero músico que ahora es laudero y con mi mujer que nos alcanzó allá en Nueva York, agarramos el avión para México y luego luego nos fuimos, era época de Diciembre, Enero.

Nos fuimos a los fandangos, llegamos a Santiago Tuxtla que no había conocido y es muy bonito, allí nos tocó un fandango y me dio mucho gusto ver lo vivo que estaba el fandango ahí. Llegamos preguntando “¿dónde está el fandango?”, que más bien eran las mentadas ramas y nos contestaron “la rama se fue por allá y toca en esa casa” y pues ahí vamos, la casa de don Jaime Giadanés, comerciante de refrescos y gallero. Llegamos ahí y no conocíamos a nadie, nos vieron así medio gachupines, dos chavos y una chava asomándonos a la puerta y enseguida nos invitaron, “oigan, aquí hay unos gringos” decían, “pues pásenle, pásenle”, nos invitaron de tomar, nos hicieron entrar en la sala de la casa, nos atendieron con una amabilidad increíble, la familia que estaba teniendo la rama en su casa en ese momento, el fandango afuera con la tarima y el ambiente que hubo ahí era increíble. A mi amigo, que sólo había tocado con músicos flamencos y catalanes lo hicieron bailar, lo pusieron a bailar con el son de los panaderos y se puso a bailar como flamenco, moviendo los brazos con bulerías como si fuera gitano, en el compás del son y causó una sensación impresionante, la gente no nos soltaba y la anécdota fue que don Jaime Giadanés, que era descendiente de cubanos de origen catalán y mantenía elementos culturales en su familia de origen catalán y el estaba muy orgulloso de eso. Ese señor tenía en el pesebre del nacimiento al cagón. No sé si haya mucha gente que tenga la figura del cagón en el nacimiento, que es un elemento cultural diferenciado de la cultura catalana. En todo el mediterráneo hacen el nacimiento con las figuritas, pero hay una figurita que está cagando y lo ponen en un lugar visible y es una simbología que nadie sabe de donde salió, pero que está cagando en el nacimiento y ahí lo tienen siempre, y eso sólo se da en Cataluña y en la casa de don Jaime Giadanés, en Santiago Tuxtla, porque era cubano de origen catalán. Nos dijo “esto es de ahí, de su tierra, porque esto era de mis bisabuelos” y tenía su elemento cultural ahí presente.

Además, estaba la música, la conversación y la comida, comparándolas, que “si este es el arroz cubano con frijoles, ah! aquí se hacen, que si el chocolate llegó de México a Cataluña también”, y pues ya con eso tuvimos suficiente, acabamos cantando con la familia boleros antiguos a voces, habíamos hallado una conexión impresionante y ese tipo de experiencias son significativas, estamos en lo profundo de una cultura, una cultura rural, un cultura tradicional y desde el fondo de esa cultura tradicional encuentras puntos de comparación y encuentras referencias, coincidencias, que si esto es de aquí, como que encontramos una conexión impresionante y estas dentro de otra cultura también profunda, pero muy lejana, lo que te abre horizontes, te da una dimensión humana que no se puede explicar. Luego pasa tocando también con los músicos, incorporando percusiones africanas porque también de eso nació el son jarocho, incorporando variaciones de música flamenca, porque de eso nació el son jarocho, incorporando también armonías del renacimiento europeo, que también de eso nació el son y todavía la simbología indígena y todo eso lo vas metiendo en una olla y vez que todo ahí está, ahí esta el son, ahí está el escrute, ahí esta el compromiso con la cultura humana, con la cultura global, global en el buen sentido de la palabra, entonces ahí fue otra vez mi vuelta a conectarme con el son jarocho y fui viendo los grupos que se fueron creando, al grupo Zacamandú, integrado con algunos compañeros míos.

¿Quiénes eran tus compañeros?

Ernesto Anaya, que cuando me fui ocupó mi lugar en el grupo Tlalli. Ahí también estaba Paco García Ranz. Paquito fue compañero mío de fandangos desde el principio y con Alina y Rafael Ramírez, hermanos ellos, aprendieron a tocar la música jaroche muy bien con Los Folkloristas y con algunos músicos que invitaban de la región, por ejemplo, Alina Ramírez toca el arpa jaroche, pero hace mucho no se dedica a eso porque ahora toca piano, en Singapur, es músico profesional y es Promotor artístico, hace poco llevó a un grupo de Son Cubano allá, donde trabaja con su compañero que es bajista, en Cafés y bares, haciendo programas para la televisión, dando clases de baile cubano y latino y están en la onda.

Su hermano Rafael, que también, estuvo un rato en Singapur, toca el requinto jarocho o la guitarra de son y toca bien, le da bien aunque profundizó poco en los

estilos viejos, agarró mucho de los estilos más comerciales o más difundidos digamos, de Lino Chávez,

entonces el conoce el instrumento, sabe tocar, sabe moverse e improvisar y aportar, y ellos están ahí, están existiendo por ahí en este mundo y ahora Rafael, que

era compañero mío de Tlalli, decidió venirse a vivir aquí a Cataluña, se estableció porque se casó con una inglesa y como no quería que sus hijos singapureños, les parecía demasiado exagerado y es un lugar muy lejano,

hablaron: "no vamos a vivir en México porque tu no eres mexicana, no vamos a vivir en Inglaterra porque tu

no eres inglés, vamos a vivir en un lugar neutral" y decidieron Barcelona, y aquí viven y con ellos estamos armando un grupo dentro del movimiento de la jarana y

el son, con Simao también, que llegó hace poco de México (Me dijo que estuvo allá en Jáltipan con ustedes algún tiempo). Yo no lo conocía pero llego con

referencias de que aquí había gente que estaba en eso del son jarocho y nos conocimos armando un fandango, nos conocimos tocando en un lugar que nos convocaron.

Hay varios amigos ahora aquí interesados, Pedro Striurgan, Labidét, otros catalanes que están entrando en la onda, se está generalizando muchísimo esto, entonces

ellos me dieron la lista de conectes y otro amigo,

Alberto Lear que está viviendo en Xalapa, que ya no toca nada pero es informático y me dijo "oyes, está

Lania por ahí, esta un servidor y una radio, RadioMas que transmite por Internet y hay un grupo de correo, una lista de correo, métete por ahí.



Panxito

Entonces yo aproveché esa lista de correos para mandar mensajes así como un deseo, ese decir "estoy

vivo, ando por acá, para quien quiera venir, órale y pa 'lo que se ofrezca" y de ahí reencontré a varias personas, entre ellas a José Ángel Gutiérrez, conocí a Ana Zarina también que anda escribiendo bonito, tiene sus ideas, pero escribe bien bonito, me encontré con Alejandro Colinas otra vez, me dijo en lo que andaba, hacía como 22 años que no lo veía, y al Paco García Ranz que me dijo "oye, tu no eres Pancho Tomás, ese con el que andábamos en casa de Los Ugalde, con Alina tocando y con Rafa, Ah, no sé si tu

te acuerdas de mí, yo soy Francisco García Ranz" "pos como no me voy a acordar de ti guey" y le

mandé por Internet una foto en donde está haciendo una investigación de campo con una grabadora, estaba grabando a un señor violinista de Alvarado y me agradeció mucho el que yo le mandara esa foto porque yo creo que ha de estar bien cambiado, la verdad yo no se como ande (risas), pero yo considero

que las amistades que hice ahí no se pierden, se están afianzando al mismo tiempo que se está afianzando el movimiento, por que ahí andan, porque yo se que algún día me voy a encontrar a Adriana

Cao, o con Leopoldo Novoa, o con cualquiera que estuvo tocando en el Zacamandú, ahora en Chuchumbé, hasta con José Ángel que fue una relación corta pero muy intensa, muy alucinada, y pos ahí estoy y ahí estamos todos.

Bueno, retomando un poco lo de don Arcadio, el otro día que llegamos de Francia, ya camino a tu casa, comentamos acerca de los versos de don Arcadio y me preguntaste si esos versos eran de Toño (García de León) o eran de don Arcadio.

Bueno, yo te pregunté eso porque a mí se me hizo raro, yo conocí a don Arcadio y ya de ese tiempo le estuve metiendo bastante interés en la composición de las décimas, todavía no improviso pero si me gusta hacer décimas y de vez en cuando sale alguna y ya uno ve como se hace y cual es el procedimiento y cual es el lenguaje y los recursos, por otro lado, yo tenía también los versos que había estado haciendo, improvisando con Arcadio, los versos que el cantaba, los que imprimió Juan Pascoe con su imprenta que todavía tengo por ahí, el lenguaje que Don Arcadio tenía y nunca reflexione en ese momento. Tuve el disco del INAH dedicado al son jarocho desde que salió, y entonces en ese disco, oía las décimas de Arcadio Hidalgo que cantaba Toño García de León. Yo crecí con ellas casi, las sentía más, siempre las memoricé y me las se y luego las canto a veces, porque son así como un clásico. Luego con el tiempo, cuando empecé a hacer décimas y a reflexionar sobre esa forma de hacer poesía, me quedé pensando: "Serán de Arcadio Hidalgo, pero no suenan como si él las hubiera hecho" por el lenguaje pero sobre todo por el punto de vista. Me pregunté si en esos versos habla Arcadio Hidalgo, si está hablando el personaje y no está hablando la persona, está como en un plano conceptual que se me hacía muy raro que tuviera don Arcadio, porque el tenía su experiencia, pero no tenía la visión objetiva de esa experiencia que reflejan esas décimas y sobre todo un contenido ideológico que yo a don Arcadio no le caché nunca, no le detecté que tuviera ese contenido ideológico, se me hacía que Arcadio espontáneamente hubiera hablado de otras cosas en sus experiencias revolucionarias y no de ese modo como están narradas esas décimas, entonces no sé, yo por eso te pregunté. Es como el corrido de Juan Sin Tierra de Jorge Saldaña, se llama el corrido de Juan Sin Tierra y lo hizo Jorge Saldaña, y lo mismo se me hacía que podía ser que las décimas de Arcadio Hidalgo se llamaran así; "las décimas de Arcadio Hidalgo" compuestas por....quien fuera, y si las canta Toño pues hay unas claves ahí, pero quien sabe (risas).

¿Cómo vez ahora, a través de tu visión desde acá de Cataluña lo que va pasando en el movimiento jaranero con esa explosión de muchos grupos de jóvenes en su mayoría?

Veo cosas buenas y veo cosas peligrosas. Veo cosas muy buenas porque acá en el mundo donde estamos, salió una moda de repente, está funcionando una moda de la música global, las músicas no globalizadas, las músicas diferentes, las músicas del mundo y es como una marca comercial diferente ahorita, porque tu vas a la Snack, a la tienda de discos, si estás en Cataluña no vas a encontrar músicas de Cataluña, vas a encontrar música de cuanta chingadera, pero las músicas de tu país ahí no van a estar, me imagino que si vas a Francia, a la Snack, en el apartado de músicas tradicionales autóctonas de las regiones de Francia, es mas chiquito y las músicas africanas, asiáticas o latinoamericanas van a ser mas grandes o de Blues, o de música norteamericana, entonces lo que está pasando ahorita es que por entrar en el mundo de los medios de difusión y del negocio de la cultura, la cultura grabada, la cultura documental de todo eso, entonces los productos mexicanos, la cultura mexicana siempre va un poquito atrás con respecto con la música por ejemplo andina, que en llegó a todo el mundo y ahorita hay muchos grupos de música andina en Eslovaquia por ejemplo, o en donde quiera, hasta en Turquía. La música mexicana tiene su aspecto mas conocido que es el mariachi, porque ahí si hay dinero, ahí si hay poder mediático y difusión, pero los estilos tradicionales auténticos siempre, siempre son mas difíciles, porque la música mexicana o los diferentes géneros de música y en este caso estamos hablando de la música jaroche, pero pudiéramos hablar del Son huasteco, del huapango serrano, pudiéramos hablar del son guerrerense o de cualquier otro género, no son fáciles de escuchar a la primera, no tenemos códigos fáciles para el público que no sea del lugar de origen, ni para los chavos, muchos de los chavos de ese lugar de origen tampoco, entonces está difícil meterlo en el comercio global de la música, pero el gusto se transforma, el gusto mundial se transforma, las modas y diferentes tendencias se acercan al los diferentes productos, a los diferentes fenómenos culturales y ahora a la tendencia mundial.

El son jarocho se está abriendo, se está difundiendo por todo el mundo y va a llegar muy lejos incluso, pero también porque el fenómeno del gusto mundial se está acercando a eso, es como una corriente que nos está llegando, entonces eso es muy bueno porque hay unos grupos que ya se están profesionalizando sin dejar de lado lo importante que es el contacto con la raíz, el contacto con la comunidad, el desarrollo de esa comunidad, el desarrollo humano integral de esas comunidades, pero el representante cultural más fuerte de esas comunidades y de esta cultura, en este momento pueden ser los grupos artísticos, los grupos musicales, el baile, la música, artes plásticas, fotografía, todo eso, entonces en buenísimo lo que está pasando ahorita, a mí me da un gusto impresionante, porque es una oportunidad única, yo llevo 20 años en Europa y les estoy platicando a mis amigos qué es el son huasteco, qué es el son jarocho, les pongo música, está difícil porque ahorita está entrando la onda cubana tradicional y eso sí, como ya saben que nombre es y como se llama y de donde viene, le identifican y dicen “esto es lo que me gusta, ¿cómo se llama esto?, se llama así, “¡ah! claro, es eso lo que me gusta”, vez, primero el concepto para saber cada persona si está metida en ese concepto y de antemano si le va a gustar.



Con la camiseta del Barca en Barcelona

Un paréntesis, en la lista de usuarios del son jarocho, últimamente he visto varias comunicaciones de gentes, personas jóvenes, mujeres y chavos de la ciudad de México y de otras ciudades de México, dicen, “está muy bonito eso del son jarocho, me interesa mucho, me gusta pero no se nada del son jarocho, a ver como es eso del son jarocho, porque a mí me gusta pero como es eso”, así somos, no? O sea, de repente te metes en una onda de un ambiente que se identifica con unos tópicos, que primero tu te pones de acuerdo con esos tópicos, te manifiestan ideológicamente “yo soy de esos” y luego empiezas a ver “yo soy de esos, pero a ver, esos quienes somos”, entonces está cabrón, hay que tener contenido, hay que tener base teórica, hay que tener compromiso y estudio y trabajo comunitario y eso es lo que, coincidiendo con los comentarios contigo y con otras personas, pues yo creo que el peligro ahorita de que la cosa se masifique, se globalice, se ponga de moda, nos vaya bien, vayamos a tener muchas contratos, muchas películas mas, oscars, grandes conciertos, grandes compromisos, pero vayamos a perder contacto con la realidad, nuestra realidad, la realidad no la mía porque yo tengo mi realidad particular viviendo en Europa desde hace años, pero si la realidad de los lugares y de las comunidades, de las personas y familias de origen, no nos va a llevar la chingada pero se va a distanciar todo, entonces por eso digo que es buenísimo que haya tanto trabajo para hacer en todo eso, lo veo bien, veo muy bien el movimiento.

Veo muy bien que ustedes hayan venido para acá, al rato viene Son de Madera en Septiembre a tocar en el mercado de la música viva, luego se está armando un grupito aquí con gentes que decidieron por diferentes circunstancias venir a vivir a Europa, completamente a Cataluña y está Rafa Ramírez y estamos teniendo otro grupo y ya andamos armando fandangos, pero de ahí va a salir un grupo fijo y vamos a estar rolando por ahí y tocando y es parte del movimiento, en Los Ángeles hay un chingo de gente que andan ya desde hace tiempo y que están ávidos de conocer la real cultura del sur de Veracruz y los están llamando para empaparse de eso y para sumar, a lo mejor no cambiarlo todo, porque quien sabe, a lo mejor va a salir un estilo característico de Los Ángeles, el son jarocho de Los Ángeles, porque no?, porque eso pasa, los elementos culturales se adoptan y se adaptan.

Lo que tu dices de la aceptación y el gusto por el son jarocho, nosotros ahora que estuvimos en Francia, tocamos en 5 lugares de la campiña francesa y al final íbamos a ir a París y existía por parte de Isthar, una compañera que ha hecho los conectes. y también sentíamos de parte mía y de los muchachos del grupo, la cuestión de la aceptación de nuestra música, porque no había -como lo que pasó aquí en Cataluña- no había un antecedente del son jarocho aquí. Ishtar y Sebastián (su marido que también es músico) que conocen la música ya que son estudiosos de la música, tenían temor de haber que iba a pasar al presentarnos nosotros, la duda, un cierto miedo de que no fueran a entender lo que nosotros pretendemos con la música y nos fue bien en el sentido de que la gente finalmente acabó bailando donde quiera que nos presentamos y aplaudiendo, yo sentía que finalmente lo que importa de la música es que la gente fuera a liberar sentimientos, tanto en el público como la gente que está aquí tocando.

Sentimientos, emociones e ideas.

Importa también el ritmo, la alegría del son o que a veces el público es difícil como el que nos tocó en Alemania, logra la gente captar esa energía y lo disfruta y que finalmente el son es así, aunque hay veces que no se aplica esa ley ¿Tú como vez?

Sí, yo veo que la música ahí está, la música transmite, pero la persona debe de tener unos referentes culturales para saber lo que está transmitiendo la música, eso pasa mucho en ciertos tipos de música, tu escuchas cantos gregorianos y dices esto es un canto de alegría, y tu lo oyes "AAAAAAALELUYA" porque ese es modo alegre y esto otro no porque es un escabarnato y ese se reza... entonces lo oyes igual, aunque tiene otro modo, otras escalas; lo mismo con la música de la india... esta es una raga de amanecer, porque nos falta el referente cultural, hay que aprender a escuchar, las claves que nos están diciendo, las claves culturales que toda la comunidad que generó ese arte, que esa música tiene, pero que un forastero no tiene, eso nos falta. A eso me refería con el desarrollo del gusto global hacia un lado o hacia otro, porque de repente esas claves culturales, ese lenguaje subliminal que tiene la gente para conectarse con la música que está haciendo, de repente llega y en el caso del son jarocho como que está también reencontrando sus raíces entre las raíces del ritmo africano, pero además, la gente que está siendo protagonista de esto, muchos son gente mayor, campesinos que están en el fandango, pero hay otros que son chavos que ya tienen los mismos estímulos mediáticos, los mismos chavos en Jáltipan, conocen las mismas películas, las mismas rolas de moda, las mismas modas, las mismas ondas, los mismos equipos de fútbol y todo ese tipo de cosas que los chavos de acá, son los mismos chavos, están comiendo la misma comida. En cuanto a cultura, ahora lo que van a hacer ellos, y lo van a hacer aquí en Europa, en el campo, en las ciudades, ya son gente que tienen su tradición propia, la tradición del son jarocho, pero también tienen sus otras tradiciones, que son tradiciones comunes, entonces ocurre un fenómeno bien chistoso, aquí por ejemplo los chavos que están tocando música celta, música tradicional catalana, están descubriendo el Djembe, están descubriendo el cajón peruano y esos son los instrumentos de percusión que están de moda ahorita aquí, lo mismo está pasando allá, entonces llega la fusión de otras músicas, de otras partes del mundo, que no es mezclar un elemento externo, si no que es encontrar desde tu raíz una manera de expresión con esos elementos culturales que ahora son comunes y que están saliendo por todas partes, entonces lo que está pasando es que esta repropuesta (para utilizar un término que usan aquí los grupos de folclor), porque no se trata de descubrir, de rescatar, de recuperar, de hacer una muestra folklórica si no que un mismo músico tradicional hace una repropuesta, esa misma repropuesta se está haciendo allá, se está haciendo acá y eso es lo que entra, lo que llega y lo que hace que las culturas en definitiva se vayan conociendo, que es lo que necesita el mundo porque en Europa está cabrón, los flujos migratorios están haciendo que parte de la sociedad europea se vuelva exageradamente cerrada, hasta racista, xenófoba y rechacen todo, pero afortunadamente la mayoría no. Hay por ejemplo, asociaciones de músicos tradicionales en Francia que son muy cerradas y muy racistas y hay otras que se trata de que si en tu pueblo hay un cuate que viene de Marruecos que toca bien el berruco y hay otro cuate que viene de Turquía y toca el santur o toca cualquier otra cosa, a ver que pasa tocando una guriúa con eso, y que sale de eso y esa es la onda, vamos a encontrar elementos culturales comunes y vamos a crear con eso.

Entrevista de Benito Cortes

Ricardo Perry: Somos herederos y hacedores de nuestra cultura

Ahora que hacemos un recuento del movimiento jaranero, Perry nos relata como fueron los inicios de su trabajo en el son jarocho, su acercamiento y separación de los Chuchumbé y el nacimiento de los Cojolites y su visión que tiene de la cultura en el sur de Veracruz.

En el año de 1995, presentamos al ayuntamiento de Cosoleacaque la propuesta de un proyecto cultural para realizarlo durante 3 años, el cual consistía en recuperar las expresiones de la cultura popular de ese pueblo, el cual fue aceptado por el Sr. Darío Aburto Perdomo, que llegaba a ocupar la presidencia municipal impulsado por organizaciones civiles bajo la bandera del PRD. Cabe decir que Cosoleacaque había sido gobernado hasta ese entonces por dos familias, descendientes de españoles, manteniendo una marcada diferencia entre criollos y los indígenas nahuas fundadores de este pueblo milenario. Darío, un exsacerdote, llegó a la presidencia municipal apoyado por los indígenas y los sectores más humildes del municipio, rompiendo un largo periodo de caciquismo que se había olvidado de mantener viva las expresiones culturales de su pueblo. Conocí a Darío hace ya treinta años, cuando él y otros sacerdotes de la región, así como una veintena de jóvenes, formábamos una especie de movimiento de izquierda que era subterráneo, pues no había la menor tolerancia de disidencia en esta región gobernada por los caciques del petróleo. Estuve trabajando en la organización comunitaria en el ejido Limonta, con un grupo de compañeros de la universidad, en un proyecto impulsada por la UNESCO, y en donde Darío era el cura, teniendo a esa comunidad organizada en el trabajo y en la decisiones colectivas. Luego emigre y al regresar de nuevo a mi tierra me encuentro a Darío de Presidente de Cosoleacaque. Cosoleacaque quiere decir “en el cerro de los Cojolites”, una especie de faisán silvestre que fue venerado por los indígenas de la zona como el dios de la alborada, del nuevo amanecer.



Los Chuchumbé por allá del 98. Fotografía de Silvía González de León



La boda de Liche y Cheli, la China, la niña de Patricio Hidalgo en brazos.

En ese trabajo, los talleres serían la parte más importante para lograr el resurgimiento de las expresiones artísticas del pueblo y la continuidad en los niños y jóvenes, a quienes iba dirigido. Durante esos tres años (1995-1997) fui director del departamento de Extensión y Difusión Cultural y Zenén Zeférino fue un auxiliar muy eficiente, trabajamos hasta altas horas de la noche en la elaboración de proyectos de organizaciones comunitarias indígenas del municipio, logrando financiamientos de las dependencias del estado: recuperación de la vivienda tradicional, la medicina, la alfarería, la cestería, la recuperación de costumbres y tradiciones, de la memoria colectiva, el apoyo a eventos comunitarios en logística y financiamiento, la proyección al exterior de la cultura del municipio. El taller de son jarocho Los Cojolites y el taller de telar de cintura Nigan Tonogue se convirtieron en las expresiones culturales más importante del proyecto, ambos talleres reunidos en el Centro Cultural de Arte Popular, que existe hasta la fecha en la cabecera municipal de Cosoleacaque. En ese entonces me encontraba trabajando con el grupo Chuchumbé, en su organización, difusión y apoyando el trabajo creativo del grupo. Propuse al grupo que trabajáramos conjuntamente el proyecto, y aunque inicialmente Patricio Hidalgo y Liche Oseguera no mostraron interés en los talleres, finalmente aceptaron participar.

Realicé estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la licenciatura en trabajo social en la Universidad Veracruzana, concentrando mis actividades en el periodismo cultural, en la fundación de suplementos y revistas culturales en Minatitlán, Coatzacoalcos, Xalapa y México, en donde fui colaborador de La Jornada y el Semanario Cultural de Novedades. En el año de 1987, por nuestro trabajo en el suplemento El Istmo en la Cultura de Coatzacoalcos, recibimos el Premio Nacional de Periodismo. Este suplemento contaba con una sección dedicada al son jarocho, y era la aportación de Juan Meléndez para el suplemento. El premio nos abrió las puertas a los medios nacionales y aprovechamos la oportunidad de escribir ya no sólo regionalmente.

Pensaba vivir en Xalapa, llegue a tener casa propia. Allí trabajé en diversos proyectos culturales, hicimos con un grupo de amigos el suplemento Graffiti y el último trabajo que realicé allí fue como productor ejecutivo y colaboré como guionista de la radionovela Hamlet, para lo cual fundamos Sotavento Creación Interdisciplinaria A.C., organización que afortunadamente sigue existiendo, creando a la fecha numerosas obras para radio, gracias a la constante labor de Felipe Casanova y Gualberto Díaz. Toda esta experiencia, a partir de 1994, de regreso a Jáltipan, la utilizamos para realizar este proyecto en Cosoleacaque y para apoyar al movimiento jaranero.

Como ya dijimos, de entre los talleres que iniciamos se destacaron el de Telar de Cintura que hoy ha proliferado en diversos grupos que realizan esta actividad en la región. El otro taller fue el de Los Cojolites, como les llamamos a los niños que llegaron a aprender a bailar, tocar y cantar el son jarocho. Al término de la Administración Municipal de Darío Aburto, nos quedamos literalmente en la calle. Para los Chuchumbé el proyecto había terminado, empezamos a tener puntos de mira distintos sobre lo que queríamos hacer en el futuro. Para mí sólo era el empiezo de un trabajo que afortunadamente ha sido prolífico. Platicué con Noé González sobre la necesidad de seguir atendiendo el taller de Cosoleacaque. Noé aceptó de buena gana ser el instructor sin pago de nada, incluso teníamos que poner gasolina para ir a Cosoleacaque, y sí estábamos en la calle, no había ningún apoyo por parte del nuevo Ayuntamiento. Una tía de Adrián Luna, que era uno de los niños Cojolites, nos prestó un cuarto sin luz ni baño, donde guardábamos los utensilios, las jaranas de los talleres. En la banqueta sacábamos los telares, bordaban y tejían las señoritas, sacábamos la tarima y seguimos en ese proceso de enseñanza-aprendizaje, no importaba, lo hacíamos con alegría y con mucho gusto.



En el parque de Jáltipan, Los Cojolites se presentan por primera vez como grupo, en diciembre de 1999.



El pequeño Noé y Saúl, en la carretera, al regresar de la grabación del *Conejo*

Antes de contestar a tu pregunta deja decir que desde el inicio de mi acercamiento al grupo Chuchumbé y durante los cinco año en que trabajamos juntos, realmente fue muy satisfactorio y muy emotivo, creo que fueron cinco años de trabajo exitoso por los logros obtenidos: los Chuchumbé lograron proyectarse en el país como una nueva expresión musical de un género tan antiguo como el son jarocho.

A los Chuchumbé le tocó abrir brecha en la comprensión de lo que estábamos haciendo, de las propuestas nuevas que se iban presentando en los encuentros, en los conciertos. Como siempre sucede, en el movimiento jaranero y gente ligado a él, hay personas que tienen telarañas en las mentes, no comprenden que tenemos derecho a hacer nuestra propia cultura, que aquí estamos, en este territorio, que nos sentimos herederos de nuestros antepasados pero que también vivimos nuestro presente y pensamos nuestro futuro: el son jarocho es una expresión viva, es parte de nuestra vida cotidiana, y esta vida esta inmersa en el gran caos al que estamos conduciendo a la humanidad todos en su conjunto, por permitirlo también (las guerras, el exterminio de pueblos, de su cultura); un mundo en donde también muchos grupos y organizaciones estamos luchando por hacer prevalecer nuestra cultura y ese camino es importante encontrarse con los procesos de la creatividad, el arte, que es universal.

Ahora casi nadie cuestiona a los Chuchumbé, nos hemos acostumbrados a ellos; ahora los cuestionados son los nuevos, los que están proponiendo. Ese periodo fue muy interesante, me toco estar allí cuando se construyó La Caña, La Cocineras, propuestas interesantes que ha hecho el grupo. Agradezco con sinceridad la amistad que Liche y Rubí Oseguera me prodigaron en una temporada, su hospitalidad pues viví algún tiempo en su casa, mi agradecimiento igual a Doña Galdina, la mamá de Zenén Zeferino, por su hospitalidad, por sus comidas, siempre estaré agradecido.
*Bueno, ahora volviendo a tu pregunta te digo que sencillamente al término de la administración municipal de Cosoleacaque, los intereses ya no eran los mismos. Yo quería que continuáramos en esa población a pesar de no tener ningún apoyo económico. Los Chuchumbé tenían otros planes. Lo que siento es que ellos nunca me dijeron que ya no quería o necesitaban mi presencia en el grupo. Al final de 1998, los Chuchumbé empezaron a realizar una serie de actos de exclusión y de agresión sin ninguna explicación para mí. Situaciones que es mejor echarlas de los recuerdos aunque si me extraño tanto lo que sucedió en el estacionamiento donde se llegaba a cabo la presentación del disco *Mostros*, en donde participamos con la Maldita Vecindad, cuando acompañé a Adriana Cao a su automóvil a recoger ejemplares de la revista *Son del Sur*, que allí se encontraban. Textualmente Adriana me dijo: "Bueno Ricardo, de todos modos, en lo que pueda ayudarte, estoy para servirte" dándome la despedida del grupo, de la cual hice caso hasta la fecha. No me informaron de nada, por eso, al realizar la revista *Son del Sur* No. 4 ya no hubo comunicación con ellos, simplemente ellos no estuvieron en la revista, ni en el festival que hacemos anualmente: yo continué con el trabajo cultural que venía haciendo, no iba a esperar.*

A finales de diciembre de 1998, Los Cojolites hicieron su primera aparición como grupo en un encuentro de ramas en Jáltipan: ese día participaron los cuates Saúl y Sael Bernal, Benito Cortés, Luis Aldo Román y su hermano Gustavo, Adrián Luna y Nora Lara. Noé andaba en la última gira que hizo con los Chuchumbé. En ese mismo año fundamos el Centro de Documentación del son Jarocho gracias al apoyo del Dr. Lucio Martínez Zamora, presidente municipal de Jáltipan y se cerró por dos años el Centro de Arte Popular de Cosoleacaque, nos trasladamos a Jáltipan a realizar los talleres. Noé dejó a los Chuchumbé en la semana santa del 1999, allí sólo podía tocar la leona, cuando él es un excelente ejecutor de la jarana y del requinto, creo que de todo los instrumentos del son jarocho y de otros que se le pongan enfrente. Por esos días se fue para Ciudad del Carmen a ver a su papá y regreso pensando en estar en los Cojolites, le había pedido su opinión a su padre Noé González García. Hablamos, fui claro con Noé: “Debes de pensar bien, los Chuchumbé tienen tocadas que generan dinero y aquí estamos empezando, pero si decides quedarte en Los Cojolites, tienes a un grupo que puedes dirigir musicalmente, por ahora solo tenemos casa y comida mientras vemos como le hacemos para seguir sobreviviendo”. Luego llegó Joel González, su hermano, tenía 15 años, venía de Playa del Carmen, en donde tocaba con su padre. Todos los Cojolites tenían antecedentes familiares ligados al son jarocho: Benito Cortés, de Chinameca, hijo de mamá bailadora de fandango y de una familia de viejos soneros de ese lugar. Saúl Bernal, nieto de un jaranero y versador. Adrián Luna, el más pequeño de los niños del taller, su abuelo era versador al cual acompañamos con jaranas hasta el panteón el día de su entierro, conmovidos por la profunda tristeza que se reflejaba en el llanto del gordito Adrián. Nora Lara, bailadora que se integró al taller a los 16 años, quien se casó con Noé, procreando al pequeño Noé III, hoy también integrante de Los Cojolites a la corta edad de los tres años y medio, y al pequeño Alí, de un año. Los González son hijos de Noé González García, quien con su hermano Benito, grabaron hace 25 años un disco del INAH, junto a Arcadio Hidalgo y Antonio García de León, y que fue el antecedente inspirador de lo que hoy llamamos “movimiento jaranero”. Los González pertenecen a una estirpe sonera de la región de Acatlán y que en conjunto forman varios grupos de jaraneros. Noé González García era integrante del grupo Tacoteno, su hijo Noé tocaba con ellos y a la edad de los 7 años ya andaba por Vancouver, Canadá, bailando la música nuestra.



Noé y Luis Aldo

Los Cojolites, la mayoría niños hace 9 años, no eran simples aficionados al son jarocho sino son herederos por generación de esta expresión que identifica a los veracruzanos. A pesar de tener ya varios años juntos, decidimos que el grupo debería iniciar su actividad digamos más profesional en Tlacotalpan pero hasta que pudiéramos dar al público un son jarocho no improvisado, como comúnmente ocurre en ese lugar, en donde suben al encuentro de jaraneros infinidad de grupos efímeros que rápidamente pasan a formar parte del recuerdo o del olvido. El 1 de febrero 2000 los Cojolites interpretaron El Conejo y El Toro Zacamandú. A partir de la presentación en Tlacotalpan, los Cojolites se convirtieron en uno de los grupos vanguardistas del movimiento jaranero. Pronto salieron contratos para participar en la ExpoHannover en Alemania, en Canadá, los Estados Unidos y en diversos escenarios del país. Hemos estado también en Inglaterra, España, Francia y Cuba.



Joel y Benito

La forma como el grupo interpreta el son jarocho no ha sido inventada ex profeso, sino como todo este proyecto, ha salido del interior de nosotros mismos, creyendo que en la fuerza del ritmo y las variantes que manejamos podemos aportar nuestro esfuerzo a la voluntad colectiva de hacer que el son jarocho exista, un son que tiene 300 años de haberse creado, y que nació de la fusión de la cultura que llegó con los africanos y descendientes de ellos, negros que trabajaron como esclavos en las plantaciones del sur de Veracruz, de los españoles con la carga de la influencia árabe que dominó en la península por siglos y por la cultura de los indígenas que poblaban esta zona. El son jarocho que nació de lo diverso no es una expresión cultural

que hay que encerrar en una vitrina de museo, o en los archivos de una biblioteca, pues es una manifestación viva de nuestra cultura, que se ha desarrollado y ha evolucionado como ha evolucionado nuestra propia existencia. Por eso no podemos medir el grado de “tradicionalidad” que tenga tal o cual grupo jaranero (una vez me lo preguntaban en una entrevista), nosotros vivimos nuestra tradición, somos herederos de nuestra tradición, somos hacedores de nuestra propia tradición y nadie puede venir desde fuera a decirnos como vamos a hacer nuestra tradición. El arreglo del Toro es una manifestación lúdica de nuestra forma de mirar la vida, es el juego del ir y venir, de mayor a menor y viceversa, que tampoco es nueva en nuestra música.

El son jarocho ha tomado tanta fuerza a partir del surgimiento del grupo Mono Blanco y al esfuerzo de muchos personajes, músicos, académicos e intelectuales como García de León, que han influido para que la educación que se inició en los talleres (reemplazando la educación padre-hijo que era personal y no colectiva) sea una educación integral, en donde los jóvenes y niños tienen que aprender (y eso es algo que debe tenerse muy presente en quienes quieran estar en el son jarocho) la historia, la ideología, la versada antigua, los sones tradicionales, creando conciencia sobre el gran compromiso social que se adquiere a ser depositarios de un género cultural. La imagen de diversión y alegría que estos primeros grupos de jóvenes despertaron en otros jóvenes y niños ha sido tan importante que ahora somos más de 200 los grupos que existen en el mundo jarocho, la mayoría de ellos de jóvenes y niños, que a su vez se han multiplicado al crearse infinidad de talleres de zapateado, ejecución de instrumentos, canto, versada y de laudería.

Por nuestra parte hemos sintetizado nuestro trabajo cultural comunitario creando el Centro de Documentación del Son Jarocho, en donde Benito imparte talleres desde hace 5 años, allí ha formado al grupo Los Chogotzin, al mismo tiempo que trabajaba en Chinameca y gracias a su persistencia instruyó a un grupo de jóvenes y logró que su tío, Antonio Padua, jaranero y versador, regresará al son jarocho para crear al grupo Son Herencia. Benito también está enseñando el son jarocho en una secundaria de la comunidad. Noé estuvo trabajando en los talleres de Cosoleacaque al abrirse nuevamente el Centro Cultural de Arte Popular en el 2000, ahora es instructor del grupo de son jarocho en una preparatoria del lugar, los demás cojolites ayudan en estos talleres, Saúl actualmente está a cargo de los talleres de Cosoleacaque. A partir de enero de 2002 empezamos a trabajar en la recuperación del son jarocho en la Isla de Tacamichapan, de este municipio de Jáltipan. En donde realizamos un Seminario anual en el rancho Luna Negra, una propiedad adquirida al vender mi casa que tenía en Xalapa y en la que estamos trabajando comunitariamente integrando a personas de esa isla.

A la fecha de inicio del proyecto en Cosoleacaque hace 8 años, nos da mucho gusto que este proyecto haya generado una nueva generación de personas dedicadas al son jarocho, siendo el sur de Veracruz donde más se ha desarrollado el movimiento jaranero, han nacido grupos como Los Pájaros del Alba, Son Herencia, Los Chogotzin, otros y jóvenes integrados a los grupos existentes los nuevos jaraneros del grupo Tacoteno, que a la salida de la familia González al emigrar a Playa del Carmen se quedó casi sin músicos.



El pequeño Alí

Creo que hay que distinguir dos tipos de son jarocho del actual movimiento jaranero: por un lado tenemos al son jarocho de fandango, en donde los músicos se reúnen alrededor de la tarima, sin importar si pertenecen a algún grupo o no. Inicialmente no había grupos, sólo músicos que se reunían en las fiestas. Por el otro tenemos al nuevo son jarocho de escenario, aquel que muestra a un público heterogéneo su forma particular de interpretar al son jarocho, las nuevas composiciones, los arreglos. De ellos algunos sones se adaptan al fandango, otros quedarán en el gusto y en el escenario. En ese sentido nosotros creemos que no nos alejamos de nuestra tradición, ni nos hemos preguntado que tanto estamos dispuestos a separarnos de ella, pues somos parte viviente y actuante de ella. La otra cuestión es que vivimos una época en donde las comunicaciones nos permiten rápidamente tener conocimiento de las manifestaciones musicales en el mundo y nuestro contacto con músicos de muchos lugares hace que encontremos coincidencias, que encontremos ritmos en donde nos sentimos a gusto, y que tratamos de unirlos como queriendo enlazar esos sentimientos que nos hermanan con otros géneros, y que al fin de cuentas tienen un mismo origen: la necesidad de recrearnos y de manifestarnos con la alegría o la tristeza que contiene la vida misma.

Hemos compartido nuestra música con muchos músicos y grupos como Maldita Vecindad, Los de Abajo, Lila Downs, Quetzal, Betsy Pecannins, Bandula, hemos estado cercanos en sentimientos y afinidades con grupos como Panteón Rococó, Ozomatli, con Willy Colón con quien compartimos escenario una vez en México y ahora en el Afrocaribeño, con Eugenia León, con músicos de Francia, de España, chicanos que están haciendo un trabajo musical importante, con muchos amigos que han llegado a Jáltipan, donde vivimos, que vienen a compartir sus conocimientos con nosotros. Para Cuba hicimos un arreglo de la Bamba fusionada con música de Agustín Lara y con el Manicero, que es algo así como otro himno nacional para los cubanos. Escuchamos música del todo el mundo y sentimos gran afinidad con la música cubana, por la que viene del África y con lo latino, en donde encontramos géneros parecidos al son jarocho y que no son más que desprendimientos unos de otros.

Vemos para el futuro a un gran son jarocho y (como decía Gilberto Gutiérrez en una entrevista que se edita en esta misma revista Son del Sur) vemos a un son jarocho como nodriza, como madre de muchos géneros o subgéneros, que puede dar cabida a un fenómeno musical no sólo para el son jarocho, sino para todos los experimentos que quiera hacer esta nueva generación no sólo de jaraneros, sino de músicos que se van formando al amparo del son jarocho. Vemos al son jarocho como un gran movimiento cultural generador de motivaciones, de expresiones que sin duda, serán un gran aporte a la música mexicana.

Nuestra participación en la banda sonora (un Oscar) de Frida con "El Conejo", un son tradicional que se encontraba en desuso, ha sido importante para nosotros. Nuestra música se distribuye actualmente en todo el mundo, se han vendido más de 150 mil copias, crecimos el doble de páginas en Internet en donde aparece información nuestra en tan sólo los últimos 15 días, aparecemos en muchos idiomas y estar al lado de Chavela Vargas y otros músicos es verdaderamente un privilegio. Nuestro "éxito" en el extranjero se debe a la fuerza de nuestro ritmo, a la juventud que los Cojolites representan y a la calidad musical que tiene el grupo, pues llevamos ocho años juntos, además de la experiencia de Noé que nació en un seno musical y que a pesar de su juventud, es un viejo en este movimiento. También reflejamos una unidad, la de sentimos cercanos, como una familia que realmente somos en la convivencia cotidiana y en nuestros sentimientos. Confiamos ahora en la capacidad de los pequeños Noé y Alí, de los hijos de todos estos jóvenes soneros y de todos los hijos del movimiento jaranero, que sin duda, serán los verdaderos transformadores, los que vendrán a darle al son jarocho esa renovación constante que requiere una expresión ligada a la vida misma, a nuestros rituales, a nuestra contemporaneidad. El son jarocho a nivel internacional se está dando a conocer apenas, estamos aprendiendo a manejar el escenario, estamos aprendiendo de los mecanismos que se requieren para hacerlo llegar a mucha gente interesada en las músicas del mundo.

Gracias Benito, Saúl, Noé, Nora, los nietos Noé y Alí, Joel, todos los Cojolites, Sael, Eliel, Luis, Cipriano, todos los jóvenes que han tomado al son jarocho como bandera de identidad, como algo importante que va marcando nuestras vidas, el destino que vamos construyendo acompañados por esta entrañable música y por todo lo que le rodea.



NOTAS SOBRE LA GUITARRA GRANDE DE SON

Cuando el león vivía en la selva

Francisco García Ranz

Hoy en día, el son jarocho tradicional de las regiones sureñas del Sotavento veracruzano se conoce un poco más y se asocia principalmente con la «guitarra de son de tonos graves» o «guitarra grande de son». Instrumento por demás excepcional, fue a partir de los años 80 que comenzó a difundirse más ampliamente, cuando algunos grupos menos tradicionales de otras regiones lo incluyeron en su dotación instrumental para proveer de registros bajos al conjunto musical¹. En los últimos años, el *león*, o *leona*, nombre con el que se ha popularizado esta guitarra de son, ocupa un lugar importante dentro de muchos de los nuevos conjuntos jarochos de otras regiones, particularmente aquellos que no tocan con arpa jarocho convencional. Con excepción de algunos artículos (como por ejemplo el de Liche Oseguera, *La Guitarra Grande*, SON DEL SUR 6, enero 1998; o el de Noé González Molina, *La Leona en el son jarocho*, SON DEL SUR 9, enero 2002) poco se ha escrito sobre este instrumento. La reciente aparición del disco *de donde brama la leona...* Primer Encuentro de Leoneros, Chacalapa, Veracruz, 2002, empieza a llenar el gran vacío que hay con respecto a la música de esta región sureña.

Hábitat

De los llanos a la sierra, hay una razón sabida...

El león del sur de Veracruz, siendo éste de montaña, o mejor dicho, de selva alta, no se encuentra en toda la cuenca del Coatzacoalcos ni tampoco en todas las selvas como algunos piensan; ha vivido en una zona bien delimitada, particular y privilegiada situada entre las dos grandes cuencas del Papaloapan y el Coatzacoalcos. A grandes rasgos, se le ubica en las faldas sur y sur poniente de la sierra de Santa Marta Soteapan. Sus fronteras tradicionales han llegado, al poniente, hasta las márgenes derechas del alto río San Juan; desde San Juan Evangelista hasta, probablemente, Cuatotolapan, ya muy cerca de Nopalapan (ubicado este último en la margen izquierda del San Juan). Al oriente, hasta las márgenes izquierdas del Coatzacoalcos; siendo en los poblados orientales de Chacalapa y Chinameca, donde el león, en los últimos años, ha encontrado una mejor guarida. Al sur, hasta Acayucan y San Juan Evangelista, siendo esta última la población más importante hacia los confines sur y poniente de la región. Santa Rosa Loma Larga junto con otros poblados serranos cercanos a Soteapan marcan las fronteras hacia el norte. El centro geográfico de toda esta región, posiblemente sea algún lugar entre Corral Nuevo y Acayucan (tal

vez Quiamoloapan); sin embargo, el foco más importante desde el punto de vista musical debió haber sido Hueyapan de Ocampo-Corral Nuevo.

De clima cálido-húmedo las precipitaciones anuales de esta región exceden por lo general los 1,500-2,000 mm (y son mayores hacia la cuenca del Coatzacoalcos); los ecosistemas principales que coexisten son el bosque alto tropical perennifolio y la selva alta perennifolia², la cual, hacia las partes bajas, va transformándose gradualmente en selvas mediana y baja. La variedad forestal, alguna vez mucho más abundante, es grandísima: caoba, ramón, amate, huapanque, jinicuil, palo de agua, rosa morada, barbasco, zapote de agua, cedro, sombrerete, caobilla, ceiba, guachichile, cedrillo, pucté, árbol del chicle, encino, ojoche, palma real, guayacán, hule... Terrenos pantanosos, lagunas y pastizales sustituyen la selva que paulatinamente llega a transformarse en sabana, donde crecen árboles de nanche, jícaros, cacao, marañón, zapotes, guayas y en las regiones más bajas predominan los manglares. De toda esta la riqueza forestal, la especie más íntimamente relacionada con el león, es el cedro rojo o colorado (*cedrela odorata L.* o *cedrela mexicana*) el cual alcanza, dadas las abundantes lluvias de la región, alturas entre los 20 y 40 m, troncos muy rectos, y hasta 1.8 m de diámetro³. Su madera –sobre explotada y muy cotizada para la fabricación de muebles finos, parquet, triplay, chapa, cubiertas y forros de embarcaciones, instrumentos musicales... además de tener usos medicinales⁴– dio en el pasado justa fama a los bosques veracruzanos. Despues de la caoba es la especie maderable más importante en la industria forestal en México. Por otra parte, enumerar la variadísima fauna de la región, alguna vez abundante, sería dedicar muchas más líneas que dejaremos para otra ocasión.



El camino de la selva y tierra tropical.

En los últimos 40-50 años, este hábitat ha estado sujeto a un rápido proceso de destrucción y fragmentación, resultado de prácticas de manejo de la tierra incompatibles con la conservación y aprovechamiento razonado de los recursos naturales que estas selvas resguardan. Aunado a esto, el acelerado crecimiento de las poblaciones humanas y la fuerte demanda por espacio y alimento está contribuyendo a la rápida desaparición de estos ecosistemas⁵. Tal conversión ha resultado en la extinción masiva a nivel local y regional de un gran número de especies de plantas y animales acerca de los cuales poco se conoce. Es pues en esta región selvática de grandes árboles –al borde de una verdadera y total catástrofe ecológica– y no en otras regiones donde ha nacido y por mucho tiempo se ha procreado no solamente el león sino también guitarras cuartas y jaranas de tamaño excepcional.

Organología

Hasta su actual globalización, la guitarra grande de son, dentro de su misma región tradicional ha sido conocida como la guitarra de los tantos nombres (genéricos y propios): *guitarra vozarrona, bordona, bocona, bombona, guitarrón, grande... la tumba, el león, la leona, María bumburona,...* Todavía hasta los

años 70, en Tlacotalpan y Alvarado se refieren a las regiones sureñas del Sotavento como regiones lejanas y sobre todo desconocidas, “donde se toca una guitarra de gran tamaño de cuatro cuerdas o *bajo de espiga*”. José Raúl Hellmer, hacia mediados de los años 60, fue el primero en adentrarse en estas selvas, hacer grabaciones de campo y recoger afinaciones de las jaranas y guitarras de la región. La fotografía del conjunto de guitarras grandes y jaranas que se presenta (posiblemente la imagen más remota con que se cuenta) y que sirve de portada a la nueva edición del disco No. 15 del INAH (*Sones de México, Antología*) fue tomada por Hellmer en Corral Nuevo en ése entonces⁶.



Foto: J. R. Hellmer, Corral Nuevo, años 50 ó 60. Fonoteca INAH.

La guitarra grande de son comparte con el resto de la familia⁷ todas las características morfológicas básicas de las guitarras de son, distinguiéndose por su tamaño, tesitura y forma de tocar. Su caja de resonancia varía entre 47 y 57 cm de longitud y entre 12 y 18 cm de espesor o profundidad, aproximadamente. Invariablemente de cuatro cuerdas de gran calibre, la longitud de cuerda (entre cejilla y puente) llega en los instrumentos más grandes hasta los 68 cm. El ancho de caja (latitud del lóbulo inferior) excepcionalmente alcanza los 36 cm. De brazo corto, el número de trastes, desde la cejilla hasta la unión del brazo con la caja, varía entre 6 y 10 trastes. En muchos instrumentos antiguos, por lo general, el diapasón termina en la unión del brazo con la caja; rara vez monta éste sobre la caja y de hacerlo es para alojar a uno o dos trastes más y, tal vez, algún remate ornamental.

En cuanto a su tesitura, la guitarra grande de son se puede dividir en dos grupos. Asociado principalmente con el tamaño del instrumento (longitud de caja y cuerda) pero también con la encordadura/afinación que se utiliza están: los instrumentos de registros más graves afinados para tocar *por cuatro* en Do, y los instrumentos de registros graves-medios afinados para tocar *por dos* en Do, es decir, afinados una quinta arriba; estos últimos tienen una tesitura equivalente al de las guitarras cuartas, pero a diferencia de éstas una caja de resonancia más profunda. Distinguiéndose así, por su voz y su tamaño, al *león* de la *leona*. Otros prefieren evitar los problemas de género y llaman *leona*, a los instrumentos de registros más graves, y *leoncita* a los instrumentos de registros graves-medios, por lo general de menor tamaño. En cualquier caso los instrumentos alcanzan entre 1 octava y media y casi las 2 octavas. Así entonces la tesitura del *león* o *leona* (afinado para tocar *por cuatro* en Do) se ubica entre el Do-3 y casi el Do-5 de la escala general de los sonidos, mientras que el de la *leona* o *leoncita* (afinada para tocar *por dos* en Do) entre el Sol-3 y casi el Sol-5 de la misma escala. En la actualidad las guitarras grandes de son, al igual que el resto de las guitarras de la familia, se afinan para tocar *por cuatro* o *por*

dos en Do, Fa o Sol; otros *tonos* y afinaciones tradicionales como *chinalteco*, *huayapeño*, *variado*, *media bandola*... ya no se utilizan en la práctica y solo existen en el recuerdo de los músicos más viejos.



Guitarra grande de son (*Guitarra bordona*). Museo Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla. Colección Andrés Moreno. Foto FGR

Al igual que el resto de las guitarras de la familia, la guitarra grande se construyen de una sola pieza. Los constructores escogen el tipo de cedro que resulta más conveniente; por ejemplo diferencian entre el *cedro de sabana*, que es madera más blanda, del *cedro de barranca*, por lo general más dura. Los clavijeros (*paletas*) para clavijas de fricción rara vez son rectos, sino que se distinguen por algún diseño ornamental, por lo general lobulado o en forma de *corona*. En la actualidad, dada la escasez de buenos bloques grandes de madera de cedro y el esfuerzo que representa tallar (y también tocar) un *león*, han proliferado las *leoncitas* entre muchos de los nuevos grupos del *Movimiento Sonero Jarocho*. Ejemplos de *leones* rugiendo son, entre otros: las bien conocidas guitarras grandes de los grupos Mono Blanco, Los Utrera, Los Cojolites o Chuchumbé, pulsadas por sus respectivos *leoneros*: César Castro, Tacho o Camerino Utrera, Joel González y Darmacio Cobos,. De la nueva generación de constructores de guitarras grandes destacan Tacho y Camerino Utrera (Xalapa y El Hato, Mpio. Santiago Tuxtla), Liche Oseguera (también importante *leonero* y especialista en la materia; Coatzacoalcos), Pablo Campechano (Santiago Tuxtla), Julio César Corro (Tlacotalpan) y Humberto Victoriano (Santiago Tuxtla), entre otros.

Aparentemente, en la región de los Tuxtlas la guitarra grande (*león*) no era tan común como en las regiones sureñas, aunque sí hay huellas de su presencia. Cabe añadir que las guitarras cuartas antiguas de mayor tamaño (equivalentes a una *leona*) se encuentran en la misma región del león o en sus alrededores (Nopalapan, Los Tuxtlas) y a las que llaman simplemente *guitarra de son* o *guitarra de son completa*.

Estilos musicales de la región

Si bien la guitarra grande de son es ya ampliamente conocida, inclusive internacionalmente, y está siendo adoptada rápidamente por músicos de otras regiones, los estilos musicales de la región no son tan conocidos ni diferenciados. En particular el estilo *huayapeño* (Hueyapan de Ocampo-Corral Nuevo), como ya se mencionó, debió haber sido muy importante en el pasado. En la actualidad, con excepción de *Tío Yono* (recientemente descubierto por Sael Bernal de Los Pájaros del Alba), quedan pocos músicos de esta zona. Cabe mencionar que las afinaciones y tonos *por huayapeño* (o *guayapeño*) de jarana y guitarra de son todavía se recuerdan en poblados como Providencia (cerca de Tres Zapotes) y próximos a la confluencia del San Juan con el Papaloapan.

A grandes rasgos se pueden distinguir los estilos *serranos* de las faldas altas de la sierra de Santa Marta de los que podríamos llamar estilos *abajeños* de las partes bajas de la región. En los pueblos serranos donde la población indígena (zoque-popoluca) es predominante, los estilos musicales son marcados, algunas veces *abreviados*, menos sincopado, no siempre está presente la guitarra grande de son en el conjunto musical y el repertorio de sones jarochos es relativamente reducido. Los grupos Santa Rosa

Loma Larga, El Aguacate y Los Pinos, son representativos de los estilos *serranos*. Por otra parte en las tierras bajas, donde la población mestiza es mayoritaria, el jaraneado es más floreado, la manera de tocar la guitarra grande es, a veces, más *pausada* pero particularmente sincopada y rítmicamente mucho más variada; el número de sones que integra su repertorio es mayor. Representantes de los estilos *abajeños* de la región son los grupos Comején y Chacalapa Viejos.



Leonero. Foto Francisco García Ranz

Vinculación con afromestizos

Unas últimas palabras con respecto a la tesis, algo difundida, que plantea como probables los orígenes africanos de la guitarra grande de son. Esta hipótesis no resulta tan fácil de comprobar pero tampoco de desmentir. Aquí nos metemos en la búsqueda de un origen, que muchas veces se idealiza, *a priori*, único y lo que encontramos, al profundizar más y más, es que en el *origen* hay no sólo uno, sino una multiplicidad de orígenes. Es cierto que el número de afromestizos que han habitado por siglos esta región es muy alto; sin embargo, eso por sí solo no explica el hecho de que la guitarra grande sólo se encuentra en esta área específica. El tamaño superlativo de esta guitarra de son obedece también a la pródiga riqueza forestal de la región; los grandes cedros, de más de 1.5 m de diámetro, no se encuentran en otras partes del Sotavento, de ahí que los instrumentos de otras regiones sean de menor tamaño. Por otra parte está la idea que la guitarra grande es una creación de los pueblos indios de la región, derivada de la guitarra de son genérica; hipótesis que se sustenta en parte, al considerar a los indios con mayores inclinaciones y aptitudes para construir guitarras, violines, arpas... (algo que por cierto está bien documentado) más que a los negros o afromestizos, cuyas virtudes y vocaciones, muchas veces estereotipadas, se cree son otras. Sin embargo, como apunta el maestro Álvaro Alcántara:

“... lo cierto es que no sabemos demasiado al respecto de la cultura de los pueblos africanos de aquel entonces ni de la procedencia de los negros (no muchos) que llegaron a trabajar a las haciendas ganaderas del sur de Veracruz como esclavos. Cuando hablamos de los afromestizos tendemos a creer que estos mulatos y pardos⁸, poseen una cultura africana y esa es una idea totalmente equivocada. Hablar de afromestizos en el territorio mexicano y, particularmente, en el sur de Veracruz implica hablar de naciones criollas, aculturadas en la cosmovisión indígena. Sus madres eran mujeres indias y fue con ellas con quienes crecieron los pardos y mulatos de la región. Los afromestizos conservaron elementos de la cultura africana de sus ancestros –sin tener demasiada conciencia de tal legado–, pero sus *habitus*, su manera de entender el mundo son predominantemente de matriz india.”

Sobre esta cuestión vale la pena consultar los trabajos de Alfredo Delgado (*Los negros del sur*, SON DEL SUR 1, agosto 1995), del mismo Alcántara, y de Rolando Pérez Fernández (ver Bibliografía), todos ellos estudiosos del tema.

Sin embargo, independientemente de todo lo mencionado, sí se debe reconocer la fuerte preferencia de los afromestizos por la guitarra grande y en particular su contribución musical, la cual se aprecia muy marcadamente en los elementos musicales del son jarocho de una gran parte de esta región, alguna vez grandiosa selva, donde el león, sin lugar a dudas, ha sido el rey.

Tepoztlán, Morelos, marzo de 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- **Alcántara López, Álvaro.** *La invención del jarocho. Una revisión a la impronta de los vaqueros afromestizos en la construcción del estereotipo regional.* Inédito.
- **Estrada, Alejandro, 2002.** *Las selvas del trópico húmedo.* Laboratorio de Primatología, Estación de Biología "Los Tuxtlas", Instituto de Biología Universidad Nacional Autónoma de México (www.primatesmx.com).
- **García Ranz, Francisco y Gutiérrez Hernández, Ramón,** 2003. *La Guitarra de Son*, tomo 1. Cuadernos de cultura popular, IVEC.
- **Pérez Fernández, Rolando, 1990.** *La música afromestiza mexicana*, Universidad Veracruzana, México.
- **Pérez Fernández, Rolando, 1996 y 1997.** *El chuchumbé y la buena palabra*, Son del Sur 3 (1ra. parte), Son del Sur 4 (2da. parte). Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C. Jáltipan, Veracruz.

NOTAS

¹ Los grupos Mono Blanco y Zacamandú fueron los primeros en incluir a la guitarra grande de son dentro de su dotación instrumental.

² Se dice de la vegetación que se mantiene verde todo el año y que, por lo tanto, carece de pérdida simultánea del follaje.

³ En zonas con mucha menor precipitación pluvial el árbol no se desarrolla tan bien y presenta fustes cortos y frecuentemente torcidos.

⁴ La infusión que se obtiene del cocimiento de las hojas, raíz, madera y corteza se utiliza en medicina casera como remedio contra bronquitis, dispepsia, gastralgia, indigestión, fiebres, diarreas, vómitos, hemorragias, epilepsia, susto, cólicos, molestias dentales, parásitos intestinales, manchas blanquecinas en la piel y bilis. Las semillas poseen propiedades vermífugas (gusanos intestinales).

⁵ En el caso de México, el crecimiento de la población y la actividad agropecuaria e industrial han convertido cerca del 80% de la extensión original de selvas a sistemas antropogénicos. Las selvas remanentes en el sur de México continúan siendo transformadas por la actividad humana a ritmos variables pero altos. Por ejemplo, en Los Tuxtlas, Veracruz, las tasas de conversión de la selva a ecosistemas simples como pastizales son del 4.3% anual, en el noreste

de Chiapas, en la zona donde está ubicado el Parque Nacional Palenque, son del 12.4% anual, en la parte central de Chiapas colindando con Guatemala son del 4.5% anual, y al sur de la península de Yucatán son del 7.7% anual.

⁶ COMENTARIO PERSONAL. Un domingo de julio, o agosto, de 1980, cuando trabajaba en Coatzacoalcos, llegué a Corral Nuevo una tarde buscando y preguntando por músicos que tocaran son jarocho. Ese día no había ninguno en el poblado pero me invitaron a pasar a una casa grande de tablas y techo alto, situada a unos 300 m de la carretera, donde los músicos habían dejado sus instrumentos. Cuál fue mi sorpresa al entrar, un poco en penumbra ya que las ventanas estaban cerradas (algo de luz de entraba por las rendijas), y ver en el suelo recargadas sobre las paredes de tablas al menos 3 o 4 guitarras grandes de buen tamaño, alguna guitarra cuarta y un número igual de jaranas también de gran tamaño. No me atreví ni a tentarlas, ya que no estaban sus dueños. Un par de días antes, los músicos habían tocado en un lugar cercano; no recuerdo que hubieran dicho en un fandango. Haciendo plática demoré ahí un par de horas con la esperanza de que regresara alguno de los músicos, lo cual nunca sucedió. Al siguiente domingo regresé a Corral Nuevo, a esa misma casa, y logré entrar de nuevo, pero los instrumentos ya no estaban, ni uno solo; de los músicos tampoco me pudieron dar razón. Desde entonces a la fecha he regresado en dos ocasiones corriendo con la misma suerte: de los instrumentos no hay rastro y los músicos nunca están. La foto de Hellmer, la cual conocí mucho después, tomada 15 años antes también en Corral Nuevo me recuerda mucho la *visión* que tuve. Descartando la idea de haber sido víctima de alguna chaneca y que lo que vi aquella tarde hubiera sido una alucinación, esa foto me ha reconfortado, convenciéndome que lo que presencie ese día en Corral Nuevo fue real. Por fortuna, Hellmer no olvidó llevar una cámara fotográfica consigo.

⁷ De acuerdo a su tamaño-tesitura la familia de guitarras de son se puede clasificar en cinco grupos: «Guitarra grande de son», «Guitarra cuarta», «Requinto jarocho», «Medio requinto» y «Requinto primero» (García Ranz y Gutiérrez Hernández, *La Guitarra de Son*, p.16).

⁸ Las diversas mezclas de mestizos con ascendencia africana fueron incluidas bajo el adjetivo de “pardos”. En el caso concreto del Sotavento Colonial, este término refiere a la mezcla de india con negro. (Nota de A. Alcántara).

El cojolite

símbolo del sol naciente

Antrop. Florentino Cruz Martínez



El cojolite es un ave que lleva por nombre científico **Penelope purpurascens**, de acuerdo a la clasificación que en 1830 efectuara Johann George Wagler (1800-1832), quien fuera director del Museo Universitario de Zoología de Munich. El cojolite es similar al faisán, con el que guarda un gran parecido, perteneciendo al orden de los galliformes y a la familia cracidae. Este orden comprende un numeroso grupo de aves muy distintas, pero con caracteres osteológicos y anatómicos comunes. Agrupa cerca de 300 especies bastante afines entre sí, por lo que algunos investigadores las reducen de siete a tres familias (Cendrero, 1978:718).

Una de ellas, exclusivamente del continente americano, es la de los crácidos, la cual comprende 11 géneros y 50 especies, remontándose sus orígenes --de acuerdo al registro fósil-- a más de 50 millones de años. El género Penélope (**P.**) es el más diversificado, al igual que el de las chachalacas, comprendiendo 15 especies: la pava barbuda (**P. barbata**), andina (**P. montagnii**), carirroja (**P. dabbenei**), del Cauca (**P. perspicax**), la pava aliblanca del extremo noroeste del Perú (**P. albipennis**), la crestiblanca (**P. pileata**), amazónica (**P. jacquacu**) y la pava de Ortón (**P. ortoni**); así como el **P. argyrotis**, **P. marail** y **P. jacucaca** (1). También figura la **Penelope obscura**, pobladora de selvas subtropicales hasta el norte de Argentina, distinguiéndose por tener una coloración parda con reflejos púrpureos y máculas blanquecinas; la pava del monte colorada (**P. ochrogaster**), confinada en el Amazonas; la **yacupecbá** (**yacupemba**) o pava del monte menor (**P. superciliaris**), la cual habita desde el Amazonas al norte de la Argentina (Cendrero, 1978:718).

Por su parte, la pava del monte púrpurea o ***Penelope purpurascens*** --en cuya descripción abundaremos-- tiene una apariencia agradable: "con sus tonos verdosos oliváceos y reflejos bronceados por arriba y listada con matices claros por debajo, mientras la cara en parte desnuda es azul grisácea" (**Ibíd.**, 718). Los ornitólogos Peterson y Chalif describen al cojolite en los siguientes términos:

"Es del tamaño de un guajolote pequeño, pero con el cuerpo un poco más pequeño, cola larga de color café olivo oscuro, las plumas de la región ventral bordeadas con blanco. Garganta roja, con la piel floja, erizada. La cabeza con una cresta pequeña y abundante (...). Las patas son rojo magenta. Anillo del ojo azuloso. Sexos parecidos. [Su] voz [es] un áspero cacareo gutural; también graznidos: 'un alto y metálico cuanc o cuinc, repetido muchas veces'" (1989:79).

El zoólogo A. Starker Leopold --quien efectuó trabajo de campo en México entre 1944 y 1946, llegando incluso a Tapalapan, en Los Tuxtlas, donde estableció un campamento para colectar especímenes de fauna nativa--, refiere que esta ave es:

"Del tamaño de un guajolote pequeño, con grandes alas, con cola muy larga y cuerpo más bien pequeño, color café olivo oscuro, con una iridiscencia púrpura o verde pálida; plumas del pecho y abdomen con una orilla blanca; garganta cubierta en partes con cerdas y en la base inferior del pico una 'papada' roja; las plumas de la coronilla, erectas normalmente como una cresta; pico negruzco; patas y piernas moradas. Medidas: ala plegada, 362 a 415 mm.; cola, 350 a 408 mm.; pico, 32 a 34 mm.; tarso, 81 a 90 mm. Peso, 1 620 a 2 430 g." (**2000:234**).

Otra descripción la encontramos en la *Enciclopedia de México*, señalando al respecto lo siguiente:

"Ave que mide de 65 a 90 cm. Tiene plumaje color verde olivo y está provista de un copete negruzco con rayas blancas. Se alimenta de frutas y semillas. Sus parvadas son de 12 individuos. Su grito, muy particular, dura hasta cinco minutos. La carne tiene sabor agradable. Tiende a extinguirse por la persecución que sufre y la tala inmoderada de los bosques. Es arborícola y se le encuentra desde Sinaloa y Tamaulipas, por ambas costas, hasta Ecuador y Venezuela" (Álvarez, 1987:III:1629).

Finalmente, González-García, investigador del Instituto de Ecología A. C., refiere que la pava cojolita:

"es un ave de tamaño relativamente grande, de 720 a 910 mm de longitud. Casi todo el cuerpo con plumas de color marrón olivo oscuro, con iridiscencia de color púrpura o verde pálido marginadas de blanco, principalmente en pecho y vientre que le dan un aspecto jaspeado. Las plumas eréctiles de la parte superior de la cabeza (corona) forman una crespa conspicua. La garganta consiste en una papada de color rojo, cubierta en su mayor parte con pequeñas y delgadas plumas parecidas a pelos. Alas grandes y amplias, y la cola más bien larga: pico negro, patas rosado rojizas, ojos rojos a rojizos. La piel alrededor de los ojos es de color negro violáceo o azul pizarra. Los sexos son de tamaño y apariencia similar, con peso de 1620 a 2430 g." (2000:139-140).



El cojolite habitaba principalmente en los bosques tropicales desde el norte de Sinaloa y centro de Tamaulipas hacia el sur, extendiéndose por ambas costas hasta el Istmo de Tehuantepec y hacia el este, atravesando Chiapas y las partes boscosas de la Península de Yucatán. También penetraba los bosques de nubes y algunos tipos de bosques montanos como en las mesetas de Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Chiapas (Leopold, 2000:234). De manera local o estacional puede subir a 2,000 e incluso 2,700 metros; penetrando los bosques de niebla y algunos de pino-encino (González-García, 2000:140).

Es un ave principalmente arborícola, aunque descienden ocasionalmente para beber agua o alimentarse de frutos caídos. Al inicio de la primavera se persiguen unos a otros a través de la copa de los árboles grandes, formando grupos de tres a ocho individuos (**Ibid.**, 140). Sin embargo, debido a que los sexos y las edades de los individuos no pueden reconocerse fácilmente en el campo, no se sabe si la unidad social básica es la familia:

“los grupos son principalmente arbóreos, rara vez se les ve en el suelo y lo común es verlos en los árboles altos; cuando huyen, lo hacen saltando, o medio volando de rama en rama con increíble velocidad y agilidad (...); sin embargo, con frecuencia caminan por las ramas cacareando y escudriñando, tratando de descubrir el origen de lo que los espanta y en esta situación se les puede cazar fácilmente. Los cojolites se localizan con frecuencia por su canto quejumbroso, especialmente cuando abandonan sus madrigueras por la mañana” (Leopold, 2000:235).

El cortejo y la reproducción se inician a la edad de dos años; comprendiendo la época reproductiva de marzo-abril al mes de agosto. “Durante el cortejo, los machos emiten vocalizaciones principalmente al amanecer y al ocultarse el sol (pueden escucharse a distancias de 400 a 500 m) y generalmente son contestadas por otros individuos cercanos” (González-García, 2000:139). En marzo de 1942, en el bosque de la región de Gómez Farías, en el suroeste de Tamaulipas, fue observado el cortejo de esta ave: “los machos eluden y amenazan a sus rivales con gritos fuertes y guturales persiguiéndose unos a otros hasta la copa de los grandes árboles y golpeándose con las alas que batan rápidamente al volar de rama en rama” (Leopold, 2000:235).

Anida en las ramas más altas de los árboles, a 8-10 metros del suelo, construyendo nidos muy grandes con ramitas y hojas; las posturas de los huevos aparentemente se inician en abril. La puesta normal es de dos huevos (excepcionalmente tres), de color blanco opaco y textura áspera, que conforme avanza la incubación se tornan cremosos; midiendo 78.67 por 57.67 mm, con un peso de 103 gramos (González-García, 2000:140; Leopold, 2000:235-236). Se desconoce el ciclo de incubación en condiciones naturales, “pero en cautiverio los huevos eclosionan a los 26 ó 28 días. Los polluelos abandonan el nido a los pocos minutos de nacidos y son cuidados por ambos padres, al principio en el suelo, pero muy pronto en los árboles” (González-García, 2000:140) (2).

El cojolite se alimenta principalmente de frutos, hojas verdes e insectos; por ello se concentran con frecuencia en bosques de árboles apetecibles como alimento (Leopold, 2000:237). Una investigación realizada por Cecilia Pacheco, efectuada en el bosque seco tropical del Parque Nacional Santa Rosa de Costa Rica, confirma que en este tipo de hábitat los frutos constituyen su alimento principal (76%), complementándose con flores y brotes tiernos (21%) e insectos en menor proporción (3%) (3).

Respecto a su densidad, se ha estimado de 29 a 36 aves por kilómetro cuadrado. Entre sus principales depredadores figuran los ocelotes, tigrillos y pumas; posiblemente los tucanes depreden los huevos; mientras que las aves rapaces, como el águila elegante (*Spizaetus ornatus*), atacan a los adultos (González-García, 2000:140).

Debido a la pérdida de su hábitat por deforestación y a la cacería indiscriminada, esta ave se considera amenazada y por lo tanto vedada a la cacería, es una especie a vigilar. Sin embargo, de no tomarse medidas de conservación: “en un futuro cercano podía situarse como en peligro de extinción” (González-García, 2000:140). Actualmente se le puede encontrar en algunas reservas ecológicas y de la biosfera del país, como en Calakmul (Campeche), El Cielo (Tamaulipas), Sierra de Manantlan (Colima y Jalisco), Los Chimalapas (Veracruz-Oaxaca-Chiapas), Sian Ka'an (Quintana Roo); así como en Montes Azules, Selva El Ocote, Volcán Tacaná, Cerros Tres Picos y El Triunfo, localizadas en el estado de Chiapas (**Ibíd.**, 141).

En nuestro país, la amplia distribución geográfica y las características del **Penelope purpurascens** han motivado que se le conozca bajo las más distintas denominaciones: **cojolite**, **ajol**, **ajolite**, en lengua náhuatl; **güecú** o **güecu**, en zoque; **cox**, en maya; faisán gritón (Álvarez, 1987:III:1629), nombre que, incluso, le daban los nahuas de Pajapan (García de León, 1976:104). También se le conoce como guán crestado o camata (Cendrero, 1972:718); pava de cresta (West **et. al.**, 1987:171); pava cojolita (Peterson y Chalif, 1989:79; Robles Gil, 1996:133; González-García, 2000:139); y faisán real (Clavijero, 1982:29; Robelo, 1961:28).

Cabe señalar que, además de Cosoleacaque, en el estado de Veracruz, cuyo nombre proviene del náhuatl **Coxoliyacac** o **Coxolyacac**, significando “en la cumbre de los cojolites”, esta ave ha dado nombre a otros puntos de la geografía mesoamericana. Por ejemplo, cerca de la zona arqueológica totonaca de Paxil, en el municipio de Misantla --ubicado en la región de Xalapa--, existe un paraje llamado Cojolite (*Diario de Xalapa*, agosto 13 de 2000, Pág. 1); mientras que en el mismo municipio se localiza una comunidad de 578 habitantes llamada Lomas del cojolite.

En el Norte del estado de Oaxaca, en el distrito de Tuxtepec, se ubica el municipio de **Cosolapa**, limítrofe con el estado de Veracruz, cuyo nombre significa: “en el agua de los cojolites” (Secretaría de Gobernación, 1988:235). También en Oaxaca, en el distrito de Huajuapan de León, en los límites con el estado de Puebla, se levanta el diminuto municipio de **Cosoltepec**, literalmente: “en el cerro de los cojolites”, aunque otra versión refiere que su significado topográfico es: “en el cerro del cozol”, este último término alude a una “planta medicinal que usan los indígenas para curar la hidropesía” (**Ibíd.**, 82).





Los Cojolites en la premier de *Frida*, en el teatro Egypcio de Hollwood

El cojolite: símbolo del sol naciente

En la mística interpretación de los pueblos mesoamericanos, dos características del cojolite no pasaron inadvertidas: el color de su garganta, semejante al tono del sol cuando nace en el oriente, el cual contrasta notablemente con su plumaje olivo oscuro; y por ser la primera ave que canta al despuntar el alba - -aunque también al anochecer--, pareciendo anunciar el inicio de un nuevo día. De hecho, por su fuerte y prolongado canto, emitido principalmente durante la época reproductiva, le ha valido que en algunas partes del país reciba el nombre de faisán gritón.

Por lo anterior, en los tiempos prehispánicos el cojolite fue venerado como el símbolo del sol naciente, el dios de la alborada, de la juventud y la vida temprana. Krickeberg identifica esta ave como el **coxcoxtli**:

"una especie de perdiz del trópico de México que se caracteriza por su elevado plumaje en la cabeza y por ser la primera ave que canta al despuntar el alba: originalmente era pues el dios del sol matutino, y era venerado en esta calidad por todos los pueblos desde la parte sureste de la Meseta central hasta la región de los zapotecos" (1985:146-147).

En efecto, la mentalidad mesoamericana equiparó al sol de múltiples formas: como la de una cabeza que sangra, y con esta mágica sustancia hace posible la vida terrena; por eso los huastecos lo llamaron Xipe Totec, "nuestro señor el desollado". También lo compararon con un ave suspendida en la bóveda celeste: los zapotecas creían que el dios sol: "había bajado del cielo en forma de pájaro en medio de una constelación" (*Ibid.*, 147). Por su parte, los aztecas concibieron al sol, llamado Tonatiuh, "como un águila que por las mañanas, al ascender al cielo, se llama Cuauhtlehuánitl, 'el águila que asciende', y por la tarde se llama Cuauhtémoc, 'el águila que cayó', nombre del último, infortunado y heroico emperador azteca" (Caso, 1983:47).

NOTAS:

- 1.- La información sobre la familia de los crácidos y los géneros que comprende, fue tomada de las siguientes páginas electrónicas: www.zoobaq.org/formas/consultaxb.php3 y www.zoonomen.net/avtax/crac.html. La primera de ellas corresponde a la del Zoológico Virtual de Barranquilla, Colombia; y la segunda, a la de una nomenclatura zoológica.
- 2.-En la página electrónica de la CONAP, Guatemala, cuya dirección es: www.deguate.com/infocentros/ecología/especies/aves11.htm se reporta que el periodo de incubación del cojolite comprende de 22 a 34 días.
- 3.- El informe de esta investigación llamada: "Hábitos alimenticios y uso estacional de hábitat de la pava crestada (*Penelope purpurascens*) en el bosque seco tropical, Parque Nacional Santa Rosa, Costa Rica" se encuentra en la página electrónica: www.acguanacaste.ac.cr/rothschildia/vln2/textos/05.html. Véase también la unidad básica de información publicada el 14 de noviembre de 2000 por el Instituto Nacional de Biodiversidad de Costa Rica, elaborada por Luis Humberto Elizondo y disponible en el sitio: www.inbio.eas.ualberta.ca/ubi/aves/ubiespejo/ubii=2649-find.html.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, José Rogelio (Coord.). **Cojolite**" in **Enciclopedia de México**, Vol. III, Pág. 1629, México, D.F., Enciclopedia de México-Secretaría de Educación Pública. 1987
- CASO, Alfonso. **El pueblo del sol**, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, Colección Lecturas Mexicanas, 101983
- CLAVIJERO, Francisco Javier. **Historia Antigua de México**, México, Editorial Porrúa, Colección "Sepan cuantos...", Núm. 29. 1982
- CENDRERO, Luis (Dir.). **Zoología hispanoamericana. Vertebrados**, México, Porrúa. 1978
- DIARIO DE Xalapa. "Paxil. La ciudad sagrada de Misantla", por Jorge VÁZQUEZ PACHECO, domingo 13 de agosto de 2000, Sección Pasatiempo, Pág. 1. 2000
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **Pajapan. Un dialecto mexicano del Golfo**, México, INAH, Colección Científica Núm. 43, Serie Lingüística. 1976
- GONZÁLEZ-GARCÍA, Fernando. "Pava cojolita", in CEBALLOS, Gerardo y Laura MÁRQUEZ VALDELAMAR (Coords.), **Las aves de México en peligro de extinción**, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Instituto de Ecología de la UNAM, Fondo de Cultura Económica, Pp.139-141. 2000
- KRICKEBERG, Walter. **Las antiguas culturas mexicanas**, México, Fondo de Cultura Económica. 1985
- LEOPOLD, A. Starker. **Fauna silvestre de México. Aves y mamíferos de caza**, México, Editorial Pax (traducción de Luis MACIAS ARELLANO, ilustraciones de Charles W. SCHWARTZ). 2000
- PETERSON, Roger Tory y Edward L. CHALIF. **Aves de México. Guía de campo**, México, Editorial Diana (traducción Dr. Mario RAMOS y M. C. María Isabel CASTILLO). 1989
- ROBELO, Cecilio A. **Nombres geográficos mexicanos del Estado de Veracruz. Estudio crítico-etimológico**, México, Editorial Citlaltepetl, Colección Suma Veracruzana, Serie Lingüística (prólogo de Gutierre TIBÓN). 1961
- ROBLES GIL, Patricio (Dir.). **Diversidad de fauna mexicana**, México, Cementos Mexicanos. 1996
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN. **Los municipios de Oaxaca**, México, Gobierno del Estado y Secretaría de Gobernación, Colección Enciclopedia de los municipios de México. 1988
- WEST et al., Robert C. **Las tierras bajas de Tabasco en el sureste de México**, Villahermosa, Tab., Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, Colección Biblioteca Básica Tabasqueña Núm. 8 (traducción de Patricio ESCALANTE GUERRA). 1987
- Este texto es parte de la monografía *San Felipe Cosolacac: aposento de cojolites* (2003).**

La noche

*Ya vienen las sombras viejas
asomándose en el río
destorciendo los caminos
antes que llegue el rocío*

*Noche
una lluvia de estrellas
que
cayendo
deja
un rastro de luz
en la oscuridad*



La fiesta de chacalapa. Fotografía Arturo Talavera

Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho

Madero 108, Centro, CP 96200, Jáltipan, Veracruz, México

Tel. 922-2644056 elsonjarocho@hotmail.com

III Seminario

El Son Jarocho y la cultura popular

9 al 13 de abril 2003

Un campamento de aprendizaje y análisis de nuestra cultura

Historia y desarrollo regional, conocimiento histórico y práctico del son jarocho.

Las expresiones de la cultura popular

Fandango en el centro Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan

Rancho Luna Negra, Isla de Tacamichapan, Mpio. de Jáltipan, Veracruz, México.

Usted podrá conocer la historia y la estructura musical del son jarocho y diversas manifestaciones de la cultura popular del sur de Veracruz con músicos, bailadores, investigadores e historiadores, artesanos y conocedores de la cultura regional. Además, entraremos en contacto con uno de los centros más importantes de la cultura Olmeca: San Lorenzo Tenochtitlan, donde visitaremos el museo de sitio y a los músicos jaraneros de la comunidad llamados Los Olmecas. Todo ello mientras usted acampa a las orillas del río Chiquito, en la isla de Tacamichapan

Proyecto

De nuevo el fandango en la Isla de Tacamichapan 1^a. Etapa

Con el apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Veracruz

IVEC-CONACULTA