

LA MANTA Y LA RAYA

I^a EPOCA / NÚM. I



Universos sonoros en diálogo

febrero 2016



DIRECTORIO

DIRECTOR

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

EDITOR EJECUTIVO

FRANCISCO GARCÍA RANZ

CONSEJO EDITORIAL

SAMUEL AGUILERA

CATERINA CAMASTRA

RODOLFO CANDELAS

ALFREDO DELGADO C.

ROMÁN GÜEMES

ANDRÉS MORENO NÁJERA

ANELEÉ ROSSELL

FOTOGRAFÍAS

HECTOR AGUILERA LIRA

44, 45, 46B, 47B, 66.

EDER ANDRADE CHICUELLAR

46A, 47A, 48-50.

CENTRO DOCUMENTACIÓN DEL
SON JAROCHO 16, 25-27.

SALVADOR FLORES GASTAMBIDE

34, 35B, 36-38.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

5, 9, 10, 12, 14, 15A, 17, 21, 22, 42.

JUAN MELÉNDEZ DE LA CRUZ

15A, 33A,B.

RICARDO PÉREZ MONTFORT 35A.

SERGIO ALBERTO VÁZQUEZ 2-3.

DISEÑO EDITORIAL

FRANCISCO GARCÍA RANZ

V.I.I.S

Época 1, número 1, febrero de 2016.
La manta y la raya, revista cuatrimestral Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: En trámite. número de Certificado de Licitud de Título: En trámite Número de Certificado de Licitud de Contenido: En trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México





CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
RICARDO PÉREZ MONTFORT	
<i>El fandango y sus cultivadores</i>	7
JUAN MELÉNDEZ DE LA CRUZ	
<i>Dos actas de defunción... y todavía se mueve</i>	12
§ DIJERA USTED	
ALFONSO D'AQUINO	
<i>El mono negro</i>	17
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Arcadio Hidalgo, El Buscapiés y el diablo</i>	23
GRACIELA RAMÍREZ ROMERO	
<i>Radio Educación en Tlacotalpan</i>	29
§ ASÍ, COMO SUENA	
RAFAEL DE JESÚS VÁZQUEZ MARCELO	
<i>Ríos de son... el otro Tlacotalpan</i>	34
§ PALOS DE CIEGO	
OCTAVIO REBOLLEDO KLOQUES	
<i>El marimbol en Veracruz</i>	39
§ RECIO Y CLARITO	
JOSÉ SAMUEL AGUILERA VÁZQUEZ	
<i>23 de junio de 2013. San Juan Bautista, Tuxtepec, Oaxaca, sotavento mejicano, víspera de San Juan</i>	43
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
DEBORAH SMALL	
<i>Retratos tuxtecos</i>	52
§ BONUS TRACK	
ÓSCAR HERNÁNDEZ BELTRÁN	
<i>Dijera mi boca de Alvaro Alcántara</i>	62
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Laguna Verde Vol. 3, Octavio Vega, arpista jarocho</i>	64

PRESENTACIÓN EDITORIAL

La memoria social asemeja un palimpsesto⁽¹⁾ con grafos y eufonías que se apilan, enciman y confunden una con otra, hasta volver inútil el esfuerzo de querer restituir, con exactitud, la versión “original” de los hechos o, lo que es lo mismo, distinguir quién dijo qué, cómo, cuándo, quiénes estuvieron, quiénes más lo vieron; o incluso, saber discernir quiénes más, que lo supieron “de oídas”, se erigen ahora como fuentes autorizadas de lo que presumiblemente ocurrió. Los relatos en torno al llamado movimiento jaranero no están exentos de esta condición laberíntica de la memoria y en lo que toca a la historia de sus primeros momentos, lo que debe entenderse por *movimiento jaranero*, cuál su fecha de inicio o si el movimiento ha concluido o no, para dar paso a otros procesos sociales y culturales de otra condición, el debate continúa abierto.

Precisamente en torno a ese proceso de construcción, apropiación y reinención de la memoria social del *movimiento jaranero* y de algunas de sus leyendas y mitos fundadores está organizado el número uno de nuestra revista. Una vez transcurridas las fiestas invernales dedicadas a La Virgen de La Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, donde el equipo que hace esta revista pudo continuar la difusión de este proyecto ante la comunidad sonora retornamos al trabajo para ofrecer a los amables lectores distintos puntos de vista y apreciaciones de lo que ha sucedido, ocurre y está por ocurrir en la cultura jarocho, tanto la de aquí como la de allá. Lo vivido y compartido en Tlacotalpan en este 2016 confirma nuestra convicción de reflexionar y dialogar de manera colectiva en torno de aquello que nos apasiona y nutre de la vida.

Abre el número una primicia editorial que el historiador Ricardo Pérez Montfort generosamente nos comparte al ofrecernos la introducción de un libro

1 (1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente, R.A.E)

recién editado en España titulado *El fandango y sus cultivadores* (Editorial Académica Española, 2015). Al narrar algunos episodios de su relación con el mundo de la música jarocho, Pérez Montfort acerca a los lectores a personajes y situaciones que constituyen momentos fundantes de la renovada tradición festiva jarocho desde la década de 1970. A propósito de su relación con el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, como parte del equipo de Radio Educación, pero también en calidad de investigador y músico, la escritura de Ricardo Pérez Montfort construye un puente para acercarse a los primeros años del Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, que en sus primeras dos versiones se desarrolló bajo el formato de concurso.

Un testimonio por demás interesante y complementario sobre el Encuentro de Tlacotalpan y el papel que la radio pública ha jugado en el éxito de este evento cultural, es el que nos ofrece Graciela Ramírez, quien desde su condición de productora y locutora radial ha sido testigo de primer oído y vista de lo que ha acontecido en las casi cuatro décadas del Encuentro. Graciela –y junto con ella quienes a lo largo de este tiempo han conformado el equipo de Radio Educación– nos ofrece claves para entender el contexto en el que surgió esta celebración, así como las circunstancias y coyunturas que hicieron a Radio Educación tomar distancia del evento que ellos mismos ayudaron a construir, junto con los siempre bien recordados Arq. Humberto Aguirre Tinoco y el entrañable Salvador “Negro” Ojeda.

A diferencia de algunas opiniones que han anunciado el fin o muerte del *movimiento jaranero*, el texto de Juan Meléndez, uno de los más activos defensores y difusores de este término, propone otra manera de observar los cambios que han ocurrido en los años recientes en el ambiente cultural y escénico jarocho, para concluir que el *movimiento* aún se mueve y tiene por delante nuevos retos, toda vez que como asegura Meléndez el son y el fandango constituyen vehículos de identidad que pueden ser útiles en los momentos aciagos que vive el país y el mundo.

El ensayo de Alfonso D'Aquino, publicado por primera vez en el libro *Monogramas*, muestra un retrato intimista sobre las diversas personalidades de Arcadio Hidalgo, el llamado “último sonero negro del Papaloapan”. D'Aquino se aleja de toda una práctica escritorial que ha convertido a don Arcadio en mito, para recuperar aspectos triviales y ordinarios que humanizan a quien muchos consideran el padre del son jarocho *tradicional* de los últimos tiempos. Un Arcadio distinto al que otros han inventado o convertido en leyenda se aparece en la escritura febril, impulsiva e incisiva de su autor, postulando la existencia de un Mono Negro fabulador misterioso.

En su colaboración, Francisco García Ranz retorna a un relato arquetípico de la memoria jarocho contemporánea, para reflexionar sobre las cualidades fabuladoras del viejo Arcadio y las distintas recepciones que su oralidad ha tenido al correr de los últimos años. Tras revisar distintas versiones en las que Arcadio Hidalgo sancionó mediante sus relatos el vínculo entre el son de El Buscapiés, la aparición del diablo y el canto a lo divino, el autor parece cuestionar el lugar de autoridad que más de uno ha extraído de los decires *arcadianos*, señalando con este gesto, quizá subrepticamente, un horizonte reflexivo de a futuro en torno los procesos de invención de la tradición y la memoria, que las dinámicas de los talleres de son jarocho han impulsado en las últimas dos décadas.

Para mostrar formas aún vigentes de transmisión de saberes ligados a la fiesta del fandango –distintas a los ya habituales “talleres de son jarocho” y, más recientemente “Clases Magistrales” (*sic*)– Rafael Vázquez Marcelo nos invita a un recorrido por algunas comunidades rancheras del municipio de Tlacotalpan, para saber qué ha pasado allí cuando sus músicos dejaron de asistir al Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan. Su escritura constituye un acto memorioso que permite recuperar el recuerdo de una de las familias que animó el Encuentro en sus primeros años, Los Casarín, y también cono-



cer aspectos poco conocidos del *otro Tlacotalpan*, como él llama a aquellas comunidades ribereñas asentadas a orillas del río San Juan Michapa, afluente del Papaloapan, que viven muy distantes de las nominaciones patrimoniales de la UNESCO y del estruendo y jolgorio de esta ciudad en tiempos de fiesta.

LA MANTA Y LA RAYA se complace de publicar un fragmento del magnífico libro que Octavio Rebolledo Kloques dedicó al marimbol, ese instrumento reintroducido a la música popular jarocho en la década de los años noventa del siglo pasado y que él, en calidad de músico ejecutante, se dedicó a difundir en la región jarocho en aquellos años. En su colaboración, Rebolledo nos recuerda que el marimbol vivió sus momentos de gloria con los conjuntos de son montuno, danzoneras y otras agrupaciones vinculadas a las músicas bailables caribeñas entre las décadas de 1920 y 1960 aproximadamente. El marimbol es uno de esos instrumentos –al igual que el cajón peruano– que muestran la capacidad de las culturas musicales de incorporar nuevos elementos o reapropiarse de otros ya conocidos para renovarse (siguiendo en algunos casos la tendencia de ciertas modas globales a partir de cánones estéticos difundidos por la industria del espectáculo).

Por su parte, la crónica de Samuel Aguilera sobre las fiestas de *San Juan Bautista* en Tuxtepec, Oaxaca es una buena muestra de los alcances sociales que la cultura del son jarocho ha alcanzado

en los tiempos recientes y, al mismo tiempo, la afirmación de *jarochería* de quienes viven en el sotavento oaxaqueño. Los sucesos narrados en el delicioso relato del poeta y abogado *Samuelito Aguilera* dejan constancia de la incorporación de las nuevas generaciones al entramado social que da sentido el hacer las cosas en comunidad y también una muestra exitosa del esfuerzo realizado por las y los tuxtepecanos por reintroducir en sus fiestas la cultura del galope a caballo, el paseo de pendones y el torneo de cintas. Como advierte este cronista la fiesta de San Juan de Tuxtepec permite de a poco reconstruir y potencializar el tejido social y cultural de una tierra noble, que hoy más que nunca se encuentra asediada por la violencia social, la corrupción y la complicidad de las autoridades y el crimen organizado.

El relato visual de Deborah Small, apenas una pequeña selección de un trabajo mayor que esta fotografía preparó para acompañar el trabajo del músico y promotor Andrés Moreno Nájera que se daría a conocer hace algunos años en forma de libro bajo el título *Presas del encanto*. El trabajo de Small nos pone frente a personajes inolvidables de la región de Los Tuxtlas, músicos de primera línea que desde su quehacer campesino u ejerciendo otro oficio o profesión la dieron a esta región el renombre musical del cual hoy goza.

Cierran este largo número dos reseñas preparadas por Óscar Hernández Beltrán al libro *Dijera mi boca* y otra más de Francisco García Ranz al reciente disco del reconocido y talentoso arpista jarocho Octavio Vega. Hernández Beltrán hace gala de una prosa delicada y poderosa en imágenes parlantes para construir, a partir del texto que reseña, un relato espejo que nos sumerge en los marismas y sabanas de donde nace el imaginario jarocho que él representa también. Por su parte, el volumen 3 de la serie Laguna Prieta brinda la oportunidad a su comentarista para resaltar la creatividad e imaginación de Octavio Vega en el arpa, un músico que

sin duda representa lo mejor de su generación en una larga lista de excepcionales arpistas mujeres y hombres de la música jarocho.

Tras este largo recuento no queda sino confiar que este número será de interés y disfrute a todos ustedes. LA MANTA Y LA RAYA contribuye al ejercicio de construir y socializar la memoria colectiva sabedora que de ese laberinto memorioso cada quien sale como puede o goza al recorrer sus recovecos sin querer salir de allí. No queda mas que agradecer profundamente a quienes han confiado en este proyecto aportando su trabajo para que este primer número de la revista y los que están por venir surquen los mares y cielos de la imaginación.

LOS EDITORES

SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK



El fandango y sus cultivadores ⁽¹⁾

*Con alegría fandanguera
desparramando sus dones
aparecerán los sones
que son de gente llanera
del campo y del pescador...
Se escuchará lo mejor
lo bueno y lo regular,
sones de tierra y de mar
del paisaje y de animales
de damas y de hombres cabaes
que son.. los que saben sonar.*

RPM 1994



FANDANGO, JOSÉ JESÚS CHAN.

RICARDO PÉREZ MONTFORT

INTRODUCCIÓN

Los ensayos y testimonios reunidos en este libro responden a un interés que me ha acompañado por más de cuarenta años. Escuchar y disfrutar primero, luego interpretar y esbozar algunos versos, y finalmente estudiar e investigar al son jarocho y a su fiesta, han sido actividades que he llevado a cabo con particular afecto a lo largo de la mayor parte de mi vida. Mis primeras experiencias asistiendo a fandangos se remontan a la década de los años sesenta del siglo XX, cuando con mis hermanos y mis padres visitamos el sur del Estado de Veracruz. En Minatitlán, una noche en el patio de la casa de los Domínguez Piquet y con el complejo industrial petrolero iluminando al fondo el horizonte, tuve la primera y tal vez la más inolvidable revelación de aquel festejo y de su ritual. Recuerdo a la señoras bailando sobre una tarima, al son de los jarabes y los sones interpretados por músicos campesinos, especialmente invitados para la ocasión por don Rodolfo y doña María. Tal vez uno de ellos era nada menos que Arcadio Hidalgo, al que Juanito Domínguez conocía por sus trabajos con los habitantes desheredados de los suburbios mina-

titlecos. De aquella experiencia guardo una especial memoria, como si fuera un descubrimiento iniciático.

Ya adolescente seguí los veneros del son jarocho a través de varias vertientes. Me entusiasmaba escuchar los discos del Conjunto Medellín de Lino Chávez y los de Andrés Huesca y sus Costeños, producido para el sello CAMDEN de la compañía RCA Víctor. Y sobre todo recuerdo un LP, llamado con cierta ironía extranjerizante *¡Mexico Alta Fidelidad! An adventure in High Fidelity Sound* impreso en 1957 que contenía algunas piezas jarochoas del grupo de Lino Chávez, grabadas por el folclorista José Raul Hellmer. Aquellos acetatos los he atesorado desde entonces y forman parte de una colección bastante extensa sobre sones y conjuntos jarocho, que guardo celosamente en mi fonoteca personal. Aquellos álbumes sirvieron para que, ya con ciertos conocimientos muy elementales de música, me dispusiera a “sacar” y a interpretar con mi guitarra, los sones de La Morena o La Bamba y ese son valseado medio picarón y divertido de La Bruja.

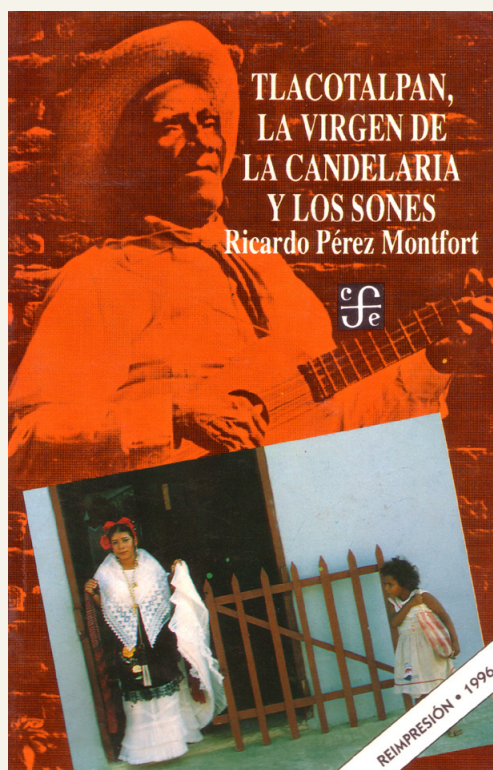
Como miembro de un conjunto de jóvenes que tocaba música latinoamericana, ya en los años setenta y principios de los ochenta, conseguí mi primera jarana. Se la compré a un carpintero convertido a evangelista en Jáltipan, que me dijo: –Ya no toco...porque ya no bebo–. Pasando el tiempo también adquirí una jarana construida por Darío Yepes, un viejito jarocho que vivía en la Ciudad de México y al que fuimos a visitar en una vecindad miserable de la colonia Doctores. Poco después me interesó el arpa, y en un desplante de suerte llegó a mis manos uno de los pocos instrumentos que Andrés Alfonso Vergara todavía fabricara él mismo, ahuecando un tronco de cedro. Yo aún no conocía a Andrés y, si mal no recuerdo, fue José Aguirre Vera, el gran “Biscola”, quien me vendió aquella encordadura enarcada y elegante, con filos de concha nácar y una barra torneada que se elevaba desde la tapa de la larga y ancha caja de resonancia hasta la curva de madera superior con sus 35 clavijas, formando el triángulo clásico del arpa jarocho.

Con aquel grupo de jóvenes solíamos tocar en peñas, manifestaciones, audiciones, conciertos y reuniones de amigos. En nuestro repertorio teníamos varios sones y zapateados jarochos, desde el muy comercial Tilingo Lingo hasta el son de a montón El Cascabel. Incluso, pasando el tiempo y evidenciando nuestro compromiso político, me aventuré a escribir, con Enrique “El Guajiro” López, unas décimas dedicadas al Campamento 2 de octubre, que se pueden escuchar en una grabación que quizás todavía circule por ahí de aquel nuestro conjunto llamado La Peña Móvil.

Mientras esto sucedía, yo ya había entrado a la Escuela Nacional de Antropología y mi activismo político, un tanto abierto y otro tanto clandestino, me empezó a ocupar a la par de las tareas del grupo musical. Sin embargo, aún así tuve la oportunidad de trabajar primero en Radio Universidad y poco después en Radio Educación. En ambas radiodifusoras escribí y produje diversos

programas sobre música latinoamericana y mexicana a lo largo de poco más de doce años. En múltiples ocasiones me ocupé del son jarocho y de los fandangos, reproduciendo los ejemplos que conseguía en discos y en libros especializados. Y fue principalmente Radio Educación la institución que me permitió un acercamiento más intenso con el mundo de la música y la fiesta de la Cuenca del Papaloapan.

A finales de los años setenta Graciela Ramírez y Felipe Oropeza me invitaron a formar parte del equipo que organizaba el Encuentro de Jaraneros durante las fiestas de La Candelaria en Tlacotalpan. Con ellos asistí regularmente a dichos festejos durante un lapso de por lo menos diez años seguidos. Sobre esas experiencias escribí una primera crónica que apareció en 1992 en el Fondo de Cultura Económica bajo el título *Tlacotalpan, la Virgen de La Candelaria y los sones*. De aquellos encuentros también pueden dar testimonio la infinidad de programas de radio, que Graciela, Felipe y un servidor produjimos para Radio Educación con los materiales grabados y transmitidos durante ese tiempo. Con una selección de

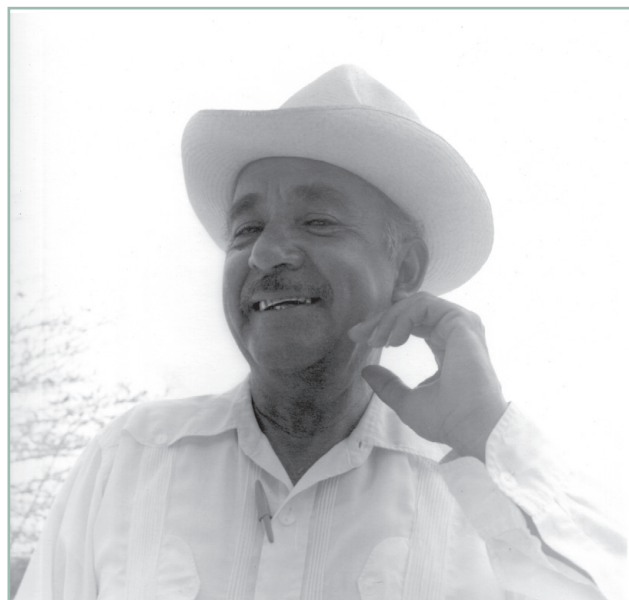


aquellas mismas grabaciones y el patrocinio del Instituto de Pensiones del Estado de Veracruz realizamos una colección de discos consistente en cinco volúmenes llamados simplemente *Encuentro de Jaraneros, Vols. 1-5*. Tiempo después el Instituto Veracruzano de Cultura y Discos Pentagrama retomaron esta edición produciendo una nueva camada de aquellos iniciales LP's.

En cada visita a Tlacotalpan aprovechábamos para hacer entrevistas, conseguir bibliografía, buscar nuevos datos sobre soneros, decimistas y bailadoras, pero sobre todo para tratar de documentar la historia y los vaivenes del fandango. Quien invariablemente se mostró amable y dadivoso al ofrecernos sin cortapisas sus saberes tlacotalpeños fue Humberto Aguirre Tinoco. A él se debió que mis primeros acercamientos a las crónicas de las fiestas jarochoas tuvieran cierto aire de veracidad evocativa. Invariablemente admiré y reconocí la obra de Humberto como punto de partida para el estudio de las expresiones culturales jarochoas que emprendí desde aquellos primeros años ochenta. Lamenté hondamente el fallecimiento de Humberto en 2011.

Durante esos avatares iniciales también conocí a Antonio García de León, quien con frecuencia compartía su enorme sabiduría sonera, sus profundos conocimientos históricos y su singular talento para versear y tocar la jarana. En gran medida, quienes hemos realizado algunos estudios sobre el son y el fandango le debemos mucho a su labor pionera y generosa. Además de amigo y maestro, Toño ha sabido mantenerse cerca y lejos, apoyando y cuidando, dando consejos y enseñanzas a todo aquel que ha querido acercarse a este universo musical, literario y festivo. En mi caso particular, le estoy doblemente agradecido, porque él y su compañera Liza Rumazo, han sido especialmente generosos conmigo.

Además de Graciela, Felipe, Humberto y Antonio, varios amigos y colegas también contribu-



ANDRÉS ALFONSO, TLACOTALPAN, 1982.

yeron a que mis intereses por el son jarocho y el fandango poco a poco se orientaran a favor de una combinación entre la pesquisas académicas y las andanzas del disfrute pleno. Entre ellos debo mencionar a quienes más les debo: Armando Herrera, Bernardo García Díaz, Horacio Guadarrama, Francisco García Ranz, Leopoldo Novoa, Juanita Santos, Agustín Estrada, Jessica Gottfried, Arturo Chamorro, Álvaro Ochoa y Álvaro Alcántara. Con todos he compartido intereses y gustos, por lo que me atrevo a mencionarlos como aparceros y acompañantes en muchas de mis indagaciones sobre el son y los fandangos.

Así, al involucrarme afectivamente con el son y el fandango del Sur de Veracruz, al mismo tiempo emprendí el examen detallado sobre su historia y su desenvolvimiento desde una perspectiva que incorporaba la visión antropológica y el análisis cultural. Me preocuparon no sólo las expresiones y las costumbres, así como su pasado y su desarrollo contemporáneo en la región del Papaloapan, sino que paulatinamente intenté explicar su vínculo con otras fiesta del Caribe, sus significados ocultos y su trascendencia como movimiento social en busca de una recuperación, una revaloración y una reinención de sus tradiciones, sus logros y su promisorio porvenir.

En este proceso conocí a muchos músicos a los que admiro y reconozco por múltiples razones, pero principalmente porque formaron parte de aquellos inicios de lo que hoy se llama con cierta ambigüedad “el movimiento jaranero”. Sin querer discutir la pertinencia de cómo llamarlo, este afán colectivo por reivindicar la música campesina y popular del Sur de Veracruz y la celebración de sus fandangos con sus múltiples derivaciones, me permitió conocer a una gran cantidad de jaraneros y músicos de son jarocho, a muchos versadores y a una buena cantidad de bailadoras y bailadores. La lista es muy larga pero no puedo dejar de mencionar a algunos como a Gilberto Gutiérrez y a Juan Pascoe, a Ramón Gutiérrez y a Patricio Hidalgo, a Zenen Zeferino y a Octavio Vega, a Marta Vega y a Rubí Oseguera, a Anastasio Utrera y a su hermano Camerino, a su padre don Esteban Utrera, a Darmacio Cobos y a Doña Juana de El Hato, a Tereso Vega y a Liche Oseguera, a Juan Meléndez y a Benito y a Noé González, a Adriana Cao Romero, a Francisco Ramírez López “Chicolin” y a su hermano Luis “Chito” de Playa Vicente.

En Tlacotalpan conocí a veteranos como don Julián Cruz y don Porfirio Martínez, a Evaristo Silva y a Cirilo Promotor, a doña Elena y a doña Chefina. También ahí conocí a Rutilo Parroquín y a Andrés Alfonso. A los versadores Mariano Martínez Franco, Constantino Blanco Ruiz –tío Costilla–, Ángel Rodríguez y Aurelio Morales. Y tuve la oportunidad de visitar en varias ocasiones a Guillermo Cházaro Lagos, Tio Guillo, y platicar con él de infinidad de temas. Igualmente en Tlacotalpan viví con Marcos Cruz, “el Tacón” y con don Fallo Figueroa. Pero fue en el Puerto de Veracruz donde conocí y traté a don Nicolás Sosa, pocos años antes de su muerte. Vivía un tanto solitariamente, tan sólo con la silente compañía de su mujer, y sólo muy de vez en cuando sacaba su arpa, como para no dejarla callada.

Todos ellos fueron, han sido y son piezas imprescindibles del quehacer sonero, de la versada y el

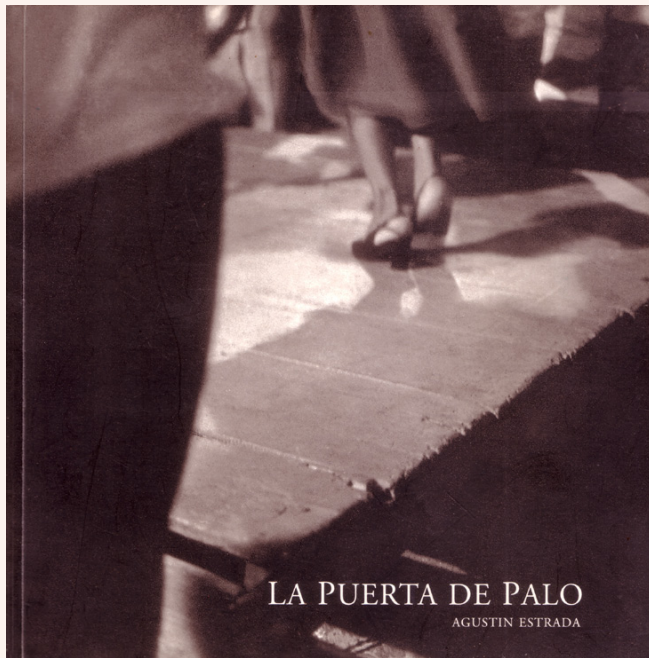


PORFIRIO MARTINEZ, TLACOTALPAN, 1983.

baile jarocho. A la mayoría la recuerdo gratamente y cada uno ha puesto su gota de agua o su vertiente, para hacer de esta marejada reivindicadora del universo fandanguero un torrente hoy imparable. Por lo que todos representan, una gran parte de lo que a continuación aparece en este libro tiene algún sentido. Sin embargo sólo tuve tiempo de mencionar a algunos pocos, y a menos me fue dado presentarlos con sus propios testimonios sobre su paso por el fandango. De cualquier manera mi agradecimiento profundo debería llegar a cada uno de ellos.

Pero antes de concluir esta introducción habría que mencionar que los diez ensayos que componen la primera parte de este libro fueron ordenados cronológicamente en función de su fecha de elaboración y publicación. Así el primero titulado “El fandango: fiesta y rito” es el más añoso, pues se publicó por primera vez en 1990; mientras que el último, que lleva el rótulo de “El Fandango y la circulación cultural en México y el Caribe” vio la luz en 2012, aunque muy recientemente, en 2015, tuve la oportunidad de corregirlo y aumentarlo. Por eso el lector encontrará diferencias sustanciales en sus facturas y sus intenciones. La mayoría fueron escritos con pretensiones académicas, salvo uno: “La

Puerta de Palo” que tuvo un afán más literario y evocativo, pues fue escrito para acompañar unas fotografías de Agustín Estrada y unas grabaciones hechas por Pablo Flores Heredia. El orden en que se presentan estos ensayos podrá dar cuenta también, si es que hay algún interés al respecto, de cómo fue evolucionando a lo largo de casi veinticinco años mi apreciación y mi acercamiento al tema de los sonos jarochos y su fiesta.



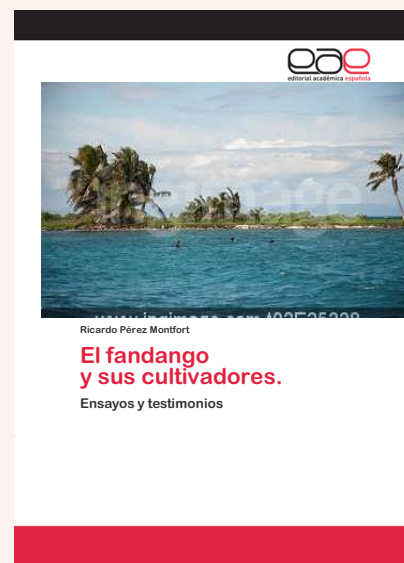
En cambio los testimonios que forman la segunda parte de este libro tiene otro objetivo. Si bien se recabaron a finales de los años ochenta y principios de los noventa del pasado siglo XX, presentan nueve huellas relevantes en el pasado muy reciente del quehacer fandanguero. De viva voz puede así el lector conocer algunos aspectos que se presentan y analizan en los ensayos precedentes. Mas que un complemento, me parece que se trata de experiencias muy bien relatadas por quienes, en efecto, fueron, han sido y son hasta hoy cultivadores de esta flor festiva cuenqueña.

Como toda obra de esta índole, difícil sería no reconocer la paciencia y el cariño de quienes me acompañaron en el trance de su elaboración. En primer lugar debo agradecer a Carla Fatmé Córdoba Sánchez, quien me ayudó en la transcripción

de los viejos archivos en los que guardaba los testimonios que se publican en este libro. En seguida mi agradecimiento también a las instituciones que abrigaron la intención de que pudiera concluir este trabajo: el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) en México y el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín en Alemania (LAI-FU-Berlín). Reitero también mi gratitud en esa misma tesitura a Radio Educación y Radio Universidad de México, y a quienes me acompañaron en esas radiodifusoras. Además de los ya mencionado Graciela Ramírez y Felipe Oropeza, debería mencionar también a José González Márquez, a Flor Alfonso, a Eugenio Sánchez Aldana, a José Luis Guzmán, a Teodoro Villegas y a mis entrenables y ya fallecidos hermanos Emilio Ebergenyi y Marcial Alejandro.

Y finalmente mi amor y mi reconocimiento a mi compañera de vida, Ana Paula, sin cuyas serenidades, apoyos y alientos mi existencia sería impensable.

Tepoztlán-Berlín, septiembre 2015



⁽¹⁾ *El fandango y sus cultivadores. Ensayos y testimonios*, Editorial Académica Española/OmniScriptum GmbH & Co. Saarbrücken, Alemania, 2015, pp. 400, ISBN: 978-3-639-73147-7

DOS ACTAS DE DEFUNCIÓN... Y SE MUEVE

JUAN MELÉNDEZ DE LA CRUZ

La denominación “movimiento jaranero” ha sido cuestionada a lo largo del tiempo y por diversos actores. Desde Gilberto Gutiérrez diciendo que debe llamarse “movimiento sonero”, o Ramón Gutiérrez que decía que él no formaba parte del *movimiento jaranero* pues él era guitarrero o requintero (es decir, que ejecuta la guitarra de son), sin darse cuenta que no debemos ser tan estrictos en cuanto a la denominación pues *movimiento jaranero* es una definición general que engloba a todos los instrumentos del son jarocho y otros aspectos, pero que se emplea “jaranero”, pues la jarana es el instrumento que lo identifica. Tenemos entonces desde las posturas mencionadas hasta llegar a Jorge Gabriel López García, “Caribe”, quien le antepone los términos “pinche”, “puto” o también lo llama “estancamiento” y declara su tajante renuncia a pertenecer al “bendito” *movimiento*.⁽¹⁾

EL RUIDO DE LA JARANA O PRIMERO FUE EL SON
Hasta el día de hoy, escucho voces que manifiestan que ya no hay *movimiento jaranero*, pero particularmente me voy a remitir a dos que, en alguna forma, han planteado por escrito sendas actas de defunción del *movimiento*. Primera me referiré a Samuel Aguilera, quien en una respuesta a César Castro en el foro Yahoo de son jarocho⁽²⁾ inicia su mensaje afirmando: “(...) Creo que el *movimiento jaranero* ya pasó y dio lo que podía ofrecer”, para señalar enseguida que el “nuevo movimiento de la cultura jarocho (un movimiento mas allá de la música) presenta



nuevas posibilidades...”. Esto me lleva a recordar que en 1996, en el IV Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima que se realizó en el puerto de Veracruz en las Instalaciones de Instituto Veracruzano de Cultura IVEC, cuando conocí a los decimistas cubanos Ricardo González Yero y Alexis Díaz Pimenta, al ver su habilidad para improvisar pensaba ¿cuándo llegaremos nosotros a ese nivel? ¡Pues ya llegamos! Y una de las muestras de eso es el decimero José Samuel Aguilera Vázquez y también puedo anotar a los hermanos Julio y Mauro Domínguez Medina, Diego López Vergara, Fernando Guadarrama Olivera, Zenén Zeferino Huervo, Patricio Hidalgo Belli, Isis Roberto Lázaro Montalvo, los cuates Margarito y Antonio Pérez Vergara, Lindo Conchi, además de Ana Zarina Palafox Méndez, Evelyn Acosta López, Marisol Galloso Gamboa, Daniela Meléndez Fuentes, Bertha Carolina Hermina Altamirano, las hermanas Sandra y Eréndira Abril Blanco Vargas, Citlaly Malpica y varios y varias más que tal vez yo no conozco, pero por allí andan en los fandangos y otros lugares, mostrando y recreando la poesía improvisada.

Indico esto para afirmar que para que los decimeros del *movimiento jaranero* de Veracruz se desarrollaran y llegaran a un nivel que hoy les permite presentarse con otros exponentes de la décima hasta de otros países (por supuesto que allí está Guillermo Velázquez de la tradición del huapango arribeño de Guanajuato y San Luis, pero eso es otra región), tuvieron que transcu-



rrir cerca de 25 años y esto si convenimos que el inicio del *movimiento jaranero* lo marca la fundación en 1977 del grupo Mono Blanco y la realización en 1979 del Primer Concurso Nacional de Jaraneros en la Feria de La Candelaria de Tlacotalpan, organizado por la Casa de Cultura de Tlacotalpan, dirigida en ese entonces por Humberto Aguirre Tinoco y transmitido por Radio Educación.

Para llegar a este nivel primero fue el son; es decir, las actividades iniciales tuvieron que ver con la interpretación de los sones jarocho. Es más, el *movimiento jaranero* se afirmó por oposición, pues no sabíamos qué queríamos y qué éramos, pero si lo que no queríamos ser y cuando en los eventos (actos públicos, cumpleaños, etc.) se nos pedía improvisar versos, decíamos que no estábamos para cantar las glorias del poder en turno (en esos momentos ni podíamos) pero sí para interpretar los sones “auténticos” y mas apegados a la tradición, lo que sin duda, atrasó en los primeros años el desarrollo de la versada.

Primero el ruido de la jarana fue atrayendo a la gente y después, como lo ha explicado Gilberto Gutiérrez, los primeros fandangos como tales, se empezaron a efectuar en 1983⁽³⁾ y esa fiesta comunitaria trajo aparejada, la comida, el vestido (el telar de cintura y las blusas) y otras costumbres que forman la identidad jarocho: como identificar y reivindicar la influencia negra, los culebreros, el pájaro carpintero, las fiestas religiosas y sus rituales, hasta llegar a la rama y el viejo.⁽⁴⁾ Esto venía paralelo con las presentaciones, Encuentros de Jaraneros, talleres, campamentos, etc. Con el desarrollo de la versada, los versadores fueron abriéndose paso, hasta llegar a la pregunta lanzada por Samuel Aguilera: “¿Queremos de los músicos? –En honor a la verdad, me parece que nada”.

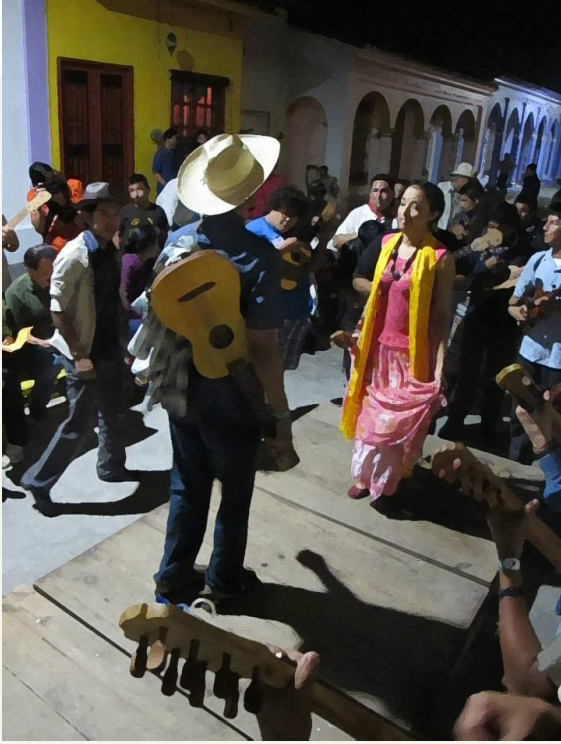
Aunque en general, en el son jarocho y otras tradiciones, la música acompaña al verso, tal vez sí en la actualidad los versadores ya no necesiten de los músicos del son jarocho, pero primero fue el son y el ruido de la jarana, eso fue lo que atrajo y abrió el camino para diversas manifestaciones y todo ese trabajo y desarrollo, trajo aparejado el crecimiento de la poesía, así que más respeto.

Ampliando sobre el asunto, pareciera que el *movimiento jaranero* únicamente se hubiera ocupado de la música y que es hasta ahora, con gentes como Samuel Aguilera que el nuevo movimiento de la cultura jarocho atiende a otras expresiones, entre las que por supuesto la versada ocupa un lugar relevante, pero esto considero es simplificar el asunto. De manera casi natural, junto con la música y el fandango y siendo esta una fiesta comunitaria, las otras actividades como la comida y el vestido fueron reivindicándose como parte de la identidad y también se fueron desarrollando.

En contraposición a esta postura, Antonio García de León, sobre este punto de los versadores discurre que “nuevas modas sofocan la dinámica del fandango: como la presencia aplastante, en los ‘Encuentros de Jaraneros’ de decenas de versadores de décimas recitadas, que sin cantar, ni tocar ni bailar, utilizan al son como música de fondo y lo someten a una nueva artificialidad”,⁽⁵⁾ pero García de León habla de otros aspectos y de esto nos ocuparemos enseguida.

NUEVAS TRADICIONES

La segunda acta de defunción del *movimiento jaranero*, la extiende Antonio García de León, quien en la Introducción a su libro *Fandango*, después de ofrecernos un recorrido por el mundo jarocho y los veneros de la fiesta, el campo armónico, la poética del cancionero regional y



el lenguaje de los pies, a manera de colofón, en el apartado “La reinención de las tradiciones”, nos explica que la ruptura que se dio en los años sesenta y setenta al dejar la sociedad mexicana de ser mayoritariamente rural y entrar a un mundo urbano, dejó atrás tradiciones, guisos y más cosas que producen que hoy se busque reivindicar el pasado y en esa dirección el *movimiento jaranero*, con sus Encuentros de Jaraneros, talleres y cursos de música y zapateado, han logrado dar auge a un género regional extenuado.

Sin embargo, indica “(...) lo que en un principio estaba orientado a reanimar la tradición fandanguera, propiciando el regocijo colectivo, se ha convertido, anquilosándose, en un espectáculo pasivo, dejando de lado lo fundamental”. Para ilustrar su afirmación nos enumera que los Encuentros se han tornado en un espectáculo de oyentes pasivos, asfixiando al fandango que era (es) lo que se debería cuidar con más empeño. Que los conjuntos jarocho han impuesto todo un canon en los escenarios, con rutinas que se generalizan como la incorporación de los bajos (quijada, guitarra leona y marimbol), adaptación del cajón peruano y la guacharaca colombiana y toda una dotación de tarimas portátiles.”

Rematando como corolario con el señalamiento que: “(...) todo esto indica que el llamado ‘movimiento jaranero’ ha llegado, en su concepción original, a sus límites, dando paso no sólo a estos nuevos conjuntos profesionales y comerciales, sino también a nuevas generaciones de jóvenes ejecutantes con mayor formación musical y conocimiento de causa, que seguramente, refrescando las formas tradicionales y dejando atrás el folklor, arribarán a una expresión urbana popular y a un mayor reconocimiento del género”.⁽⁶⁾

Estando de acuerdo con García de León en cuanto a estas modas que, sobre todo en los Encuentros, sofocan la dinámica del fandango, igualmente declaramos que a pesar de todas esas limitaciones, los músicos, organizadores, apoyadores y demás que trabajan en favor de la tradición (y que pueden reclamarse o no como integrantes del movimiento) no dejan de manifestar que la matriz es el fandango y tampoco hay Encuentro, taller, cumpleaños, fiesta patronal, etc., que no remate con un fandango. Es decir, que no obstante que las limitaciones están, no ha dejado de puntualizarse la importancia de cuidar la fiesta comunitaria.

Contrariamente a las acusaciones que se le hacen al movimiento de limitar, ha producido a todos los grupos reconocidos que van desde Mono Blanco, pasando por Tacoteno, Siquisirí, Los Parientes, Chuchumbé, Los Utrera, Zacamandú, Son de Madera, Estanzuela, etc., y también a esos jóvenes ejecutantes como Cojolites, Sonex, Guayaberas Blancas, Bemberecua, Toros negros y a combinaciones como Caña Dulce y Caña Brava, más los que me faltan. Esto nada más por referirme a los grupos, pero el trabajo del movimiento ha concitado el interés de académicos de diferentes disciplinas (destacando la antropología), cineastas, etc., que han producido videos, tesis, etc. Sin dejar de señalar la producción de los mismos integrantes del movimiento, por supuesto discos pero también libros, ensayos, páginas de inter-

net, hasta llegar a los espectáculos como “Al sol y al sereno” y más recientemente “Sones de madrugada”, ambos concepción y creación de Rubí Oseguera Rueda.

En cierta forma, el planteamiento de García de León es contradictorio, pues al tiempo que propone que el *movimiento* ha llegado a sus límites, en seguida indica que nuevas generaciones arribarán a una expresión urbana popular y a un mayor reconocimiento del género. Agregando nosotros que esta progenie es resultado del trabajo del *movimiento* y que además este avance hacia nuevas formas de expresión y tradiciones, ha estado presente desde los primeros tiempos del *movimiento* pues la música y el baile, aunque tenían una base tradicional, ya no eran una forma tradicional. ¡Y qué bueno que sea de esa manera! Porque parte del atractivo del *movimiento* o de todas las actividades culturales es la transformación e innovación, que estas manifestaciones le digan “algo” a los participantes y espectadores, le hablen de ellos mismos y su realidad actual y en esto han jugado un papel central los versos.

A nueve años que García de León publicó su investigación, creo que hoy participantes del *movimiento* abrevan en la tradición y como ejemplo está el trabajo en el área de Los Tuxtlas, donde se están impartiendo talleres para enseñar y dar a conocer afinaciones antiguas y, gracias al trabajo de todos, jugando en esta parte un papel relevante García de León,⁽⁷⁾ se han puesto al día sones que habían caído en desuso, por lo que todavía podemos cobijarnos en el árbol frondoso de la tradición aprendiendo de nuestros viejos.

Desde luego, no debemos de ignorar que el contexto social de injusta distribución de la riqueza, falta de empleo e inseguridad, por citar a las más relevantes que cotidianamente sufrimos en México, afecta en todos los órdenes y, en el campo de la cultura, influye negativamente aún más, pues las instituciones la colocan en los últimos luga-



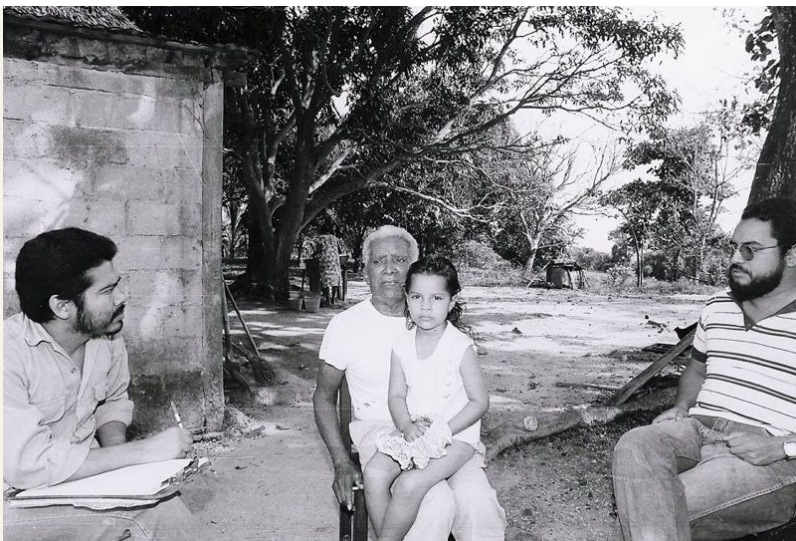
AL SOL Y AL SERENO, TEATRO DE LA CIUDAD, 2014.

res en la escala de prioridades. Es en este marco desfavorable, que los amantes y seguidores de la tradición y la cultura jarocho realizan su trabajo, lo que en buena medida propicia la competencia y la falta de unidad frente a las instituciones, como se ha reflejado claramente en el Encuentro de Jaraneros de la Feria de La Candelaria de Tlacotalpan, punto de reunión emblemático del *movimiento*.

Es por esta razón y varias más que debemos procurar abrir un debate y discusión fraternal, que por momentos podrá apreciarse como agresiva, pues el caso es que ya cercanos a los cuarenta años como movimiento, tenemos muchos asuntos y aspectos del trabajo realizado que hay que



PROYECCIÓN DIGITAL SOBRE EL PÓRTICO DE LA IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA, TLACOTALPAN, (SECTUR VERACRUZ).



JUAN MELÉNDEZ, ARCADIO HIDALGO Y MANUEL URIBE

ventilar, como la formación del “Consejo Supremo del Son”,⁽⁸⁾ figura festiva que supongo se creó ante nuestra dificultad de darnos una organización, (de acordar) la forma de llevar adelante los fandangos, la relación con las autoridades por los apoyos que puedan brindar para las actividades, etc.

Señalo lo anterior pues si pudiéramos aprovechar en un solo frente la presencia y fuerza que hemos generado con nuestras actividades al momento de presentar nuestras propuestas, se distribuirían mejor los recursos, avanzaríamos en nuestras orientaciones y dejaríamos de estarnos quejando por situaciones que no nos parecen.

Para saber si el *movimiento jaranero* ya murió, tendríamos que convenir qué entendemos por él y cuáles son sus características, pero ya no me detuve en explicar esto, pues lo he escrito y publicado en otros lados,⁽⁹⁾ únicamente reiteraría que “(...) el hecho de hacer un trabajo como músico, compositor, intérprete, promotor o crítico musical, en un país donde cada vez están más limitadas las posibilidades de desarrollo de la cultura, implica que hay un movimiento”⁽¹⁰⁾ y que lo mejor de todo es que a pesar de sus limitaciones, discusiones, descalificaciones y disputas, el número de participantes sigue aumentando.

El son y el fandango son un vehículo de identidad no solo para los jarocho, sino para otros mexicanos en el extranjero y que, la multiplicación de las actividades relacionadas indican que, pese a todo, el *movimiento* está vivo. Tiene deformaciones y limitaciones pero sus características y producción es un referente y posibilidad para muchas personas que buscan alternativas y buscan un espacio para expresarse y participar.

REFERENCIAS

- (1) López García, Jorge Gabriel. *El bendito “movimiento”*, correo electrónico del 26/01/2011 dirigido al grupo yahoo *Son Jarocho* (sonjarocho@yahoogrupos.com.mx)
- (2) Aguilera, Samuel. *Re: Música para decimistas*, correo electrónico del 15/08/2009 dirigido al grupo yahoo *Son Jarocho* (sonjarocho@yahoogrupos.com.mx)
- (3) Meléndez de la Cruz, Juan. “Gilberto Gutiérrez: La importancia del trabajo comunitario”. En revista *Son del Sur* No. 10. Jáltipan, Ver. Febrero de 2004. pp. 26-38.
- (4) Vid. Delgado Calderón, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. CONACULTA. México, D.F., 2004; p. 308.
- (5) García de León, Antonio. *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. CONACULTA, IVEC, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. México, D.F., 2006; 312 p.
- (6) *ibíd.* p. 59.
- (7) Meléndez de la Cruz, Juan. “Arcadio Hidalgo y el movimiento jaranero” en revista *Son del Sur* Núm. 5. Jáltipan, Ver. 15 de octubre de 1997.
- (8) Delgado Calderón, Alfredo. “Consejo Supremo del Son”. correo electrónico del 15/04/2012 dirigido al grupo yahoo *Son Jarocho* (sonjarocho@yahoogrupos.com.mx)
- (9) Meléndez de la Cruz, Juan. “El movimiento jaranero” y “Otra vez... el Movimiento jaranero” en mensajes al grupo de Facebook *Son Jarocho*, 29/11/2015.
- (10) Nava, José. “El canto popular de la tribu” *El financiero*, año XXIII, No. 6419. México, D.F. 11 de noviembre de 2003.



EL MONO NEGRO ⁽¹⁾

ALFONSO D'AQUINO

*A un poeta no me asemejo
porque no sé ortografía;
de ser poeta estoy lejos
pero guarden muchos días
estos versos que les dejo
de las ignorancias mías.*

Ser extraño a la vista. Arcadio Hidalgo resulta impactante desde el primer momento. Mientras hablaba, nadie podía dejar de atenderlo, de celebrar sus interminables historias, de reír con sus chistes, con sus cambiantes tonos de voz para imitar a los demás, o para imitarse a sí mismo. Gesticulaba, movía los brazos, parecía sorprenderse de lo que estaba diciendo, pero aquello era ya incontenible; y el seguía y seguía. Hablaba con todo el cuerpo y con todo rostro; sus ojitos, penetrantes y burlones parecían anticiparse a lo que él iba a decir. Su voz, a un tiempo, golpeada, cascada y melodiosa, a veces se aflautaba, se añababa, se opacaba. Repetía frases, movimientos, inflexiones, que había visto o escuchado décadas atrás, como si conservara una especie de memoria corporal, de una auténtica memoria de bulto de todo lo visto y vivido. No sé si la suya era una gracia recuperada en la vejez o una gracia que nunca había perdido, pero esa curiosa mezcla de anciano y niño, de niño y mono, que se daba en su persona era en verdad asombrosa. Su figura resultaba al mismo tiempo simple y percusiva.

¹ Publicado en *Monogramas*, Cuevas, D'aquino, [et al.]. 1ª ed. 2004, Taller Martín Pescador; 2ª ed., 2005, Universidad Veracruzana.



ARCADIO HIDALGO, TLACOTALPAN 1983.

Su voz, resonante, bajo los oscuros techos de la casona de Juan Pascoe en Mixcoac, donde el Grupo Mono Blanco se gestó. La finura de su oído, su rapidez, su alcance a la hora de recordar cómo se había tocado tal o cual son, hacían de Arcadio un ser por entero musical. Como si todo aquello –voces, gestos, sonos– tan sólo saliera de la caja de resonancia de un fino y viejo instrumento. Apreciación a la que contribuía el color de su piel –no negro propiamente dicho, sino más bien caoba, canela–, que por un momento hacía pensar en un ser tallado en madera. Simple y extraño ser, entre mono y hombre, que la media luz del techo nos dejaba entrever:

*Yo soy como mi jarana,
con el corazón de cedro,
por eso nunca me quiebro
y es mi pecho una campana...*

A la figura percusiva unía Arcadio una extraordinaria agilidad mental, una atención vigilante y una flexibilidad de espíritu que hacían de él alguien notable. Si a ello añadimos la experiencia de noventa años de vida y una especial capacidad (o voluntad) de simulación, no resultaba extraño, visto a la distancia, cuán fácilmente parecía amoldarse a las expectativas y caprichos de sus compañeros de grupo, pero cuán fácilmente también tocar –casi arañar– las cuerdas más sensibles de los otros. Y de un rápido salto, además, resultar él el agraviado. Su gracia no tenía fin. “Yo no digo mentiras”, decía y era cierto en alguien tan cambiante, tan volátil. Sin embargo, a despecho del aplomo escénico del que hacía gala, el viejito era un manojito de nervios y aprehensiones, que de pronto le cerraban la garganta a voluntad, “con arte y maña”, como dice Pascoe. Decía también que de noche “se ponía a pensar en todo.” No sabemos lo que eso cabalmente quisiera decir, pero podemos imaginarlo bajo las sábanas, junto a la tibia madera de su jarana, concentrando sus pensamientos y sus deseos en pulsar lo más suavemente posible para no despertar a los otros, las cuerdas de su instrumento, una y otra vez, hasta alcanzar la nota más sutil, el pensamiento más sublime y en ese instante caer a un rápido y profundo sueño:

*¿Para qué quiero yo cama,
cortinas y pabellones,
si no me dejan dormir
varias imaginaciones?*

Más allá del halo revolucionario que lo rodeaba y en el que curiosamente no se regodeaba, sino que sabía mantener vivo con enconada fuerza, y más allá también del carácter cuasimítico que ya para entonces tenía y de cierto lado caricaturesco del

que no estuvo exento, sin embargo, en el constante trajinar de sus últimos años. Lo que entonces me parecía (y sigue pareciéndome) ejemplar de Arcadio Hidalgo era su natural sabiduría silvestre. Aplicada en todo momento, ya fuera para tocar la jarana, hacer agudas observaciones de la gente o salpicar su plática de anécdotas y consejos salaces, que hacían rabiar de risa al monerío. Era increíble a la hora de contar barbaridad y media. Sus ojillos brillaban en semipenumbra y él mismo parecía sorprendido de que éstos, negros y vivaces, una vez más se movieran por sí solos:

*A una fuente corrientosa
temprano me fui a bañar;
al llegar a ese lugar
me supuse de varias cosas;
yo no te quise mirar
pero la vista es curiosa.*



LA VERSADA

de Arcadio Hidalgo

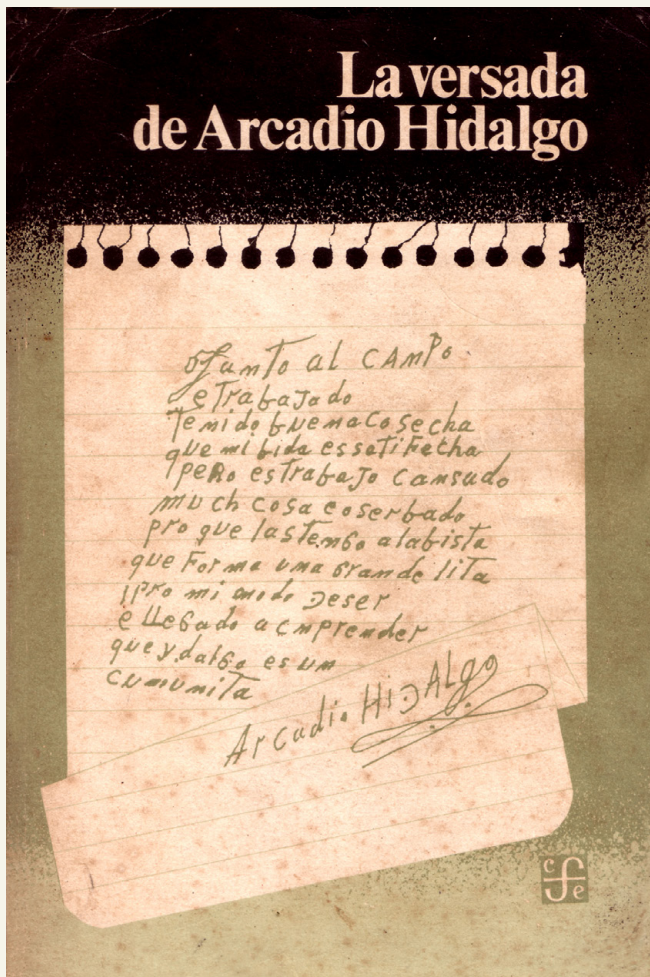
con un epílogo de Antonio García de León
y dos grabados en madera de V. Dutertre.

Impreso y editado por el Taller Martín Pescador

México: McmlxxxI

La particular sabiduría de Arcadio iba más allá de su voluntad, más allá de él mismo. Cierta vez que Juan lo reprendiera por tirar basura en algún sitio público, tras reconocer su falta de urbanidad, acotó: “Pero voy a aprender a andar entre la gente.” Y con su peculiar olfato encontraba lo que quería. En otra ocasión, cuenta Pascoe en *La Mona*, don Arcadio le entregó “dos cuadernos Scribe de coplas y décimas, escritos en su puño y letra, algunas cosas compuestas por él, otras no más apuntadas. –A ver cuánto me sale para que me hagan un libro– dijo.” Es decir, que había más. Dos cuadernos de versos a partir de los cuales Juan Pascoe imprimió, bajo el sello del Taller Martín Pescador, la primera edición de *La versada de Arcadio Hidalgo*, en 1981. Cuatrocientos ejemplares impresos en papel Guarro color de rosa, con dos grabados antiguos y un epílogo de Antonio García de León; veinte ejemplares vendidos en la Ciudad de México. Hacia finales de

1985, a más de un año de la muerte de Arcadio, el Fondo de Cultura Económica la reeditó en su colección Cuadernos de la Gaceta, junto con algunas entrevistas y algunas otros textos sobre el viejo jaranero, en una edición realizada por Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez. Curiosamente en la portada de ese libro se reprodujo una décima de Arcadio, escrita por su puño, letra y accidentada ortografía, que por algún extraño designio editorial no está impresa dentro del libro. (así que la nueva edición tampoco la incluye.) Tampoco volvió a editarse el texto de García de León. Casi veinte años después se ha decidido volver a publicarlo. Sin duda traerá cambios y sorpresas, pero tengo la impresión de que fuera un libro que aún no acaba de tener una edición definitiva. Como decíamos, con Arcadio siempre hay algo más, y entonces el lector cae en cuenta de que sus versos no sólo son para los ojos, que hace falta la música que los acompañe. Quiero decir, que es tiempo también de que se decida editar o reeditar las grabaciones que se conserven de él.



*¡Qué voluntad tan extraña
cuando ya no hay interés!
Esta vista no me engaña,
este mundo está al revés;
se me ha de quitar la maña
de hacer gente a quien no lo es.*

Dice Juan Pascoe que para el público que asistía a los conciertos en los que Arcadio tocaba, el viejo jaranero “era el representante del México original de donde habían surgido todos los mitos... no era sólo un poeta campirano sino también la última reencarnación del Negrito Poeta.” También se acercaban a preguntarle si acaso él no era el mismísimo Mono Blanco. Arcadio gozaba de la leyenda que iba tejiéndose a su alrededor; más aún, contribuía a darle forma, actuaba su papel, con gran previsión se amoldaba a los hechos, aun cuando éstos lo desmintieran. Así su fama de poeta repentista, por ejemplo, puede ponerse en entredicho ante afirmaciones como ésta: “Des-

pués de la Revolución, por sufrimiento tan amargo que tuve, me vino al pensamiento componer versos. En la noche, cuando me iba a descansar, empezaba a darle vuelta a algunos pensamientos y así me quedaba dormido; y al despertar, pedía que me anotaran algunas palabras de ese sueño, para después, en el campo, a la vez que le daba al azadón, recorrer con mi pensamiento hasta que completara el verso.” Su procedimiento está lejos de poder considerarse simplemente repentista, nos habla, por el contrario, de una versificación asumida como un trabajo mental continuo: versos pensados a lo largo del día y de la noche, versos trabajados hasta alcanzar su forma, su diferencia. Hasta alcanzar el grado de refinamiento y consistencia de su versada. Sin soslayar, claro, aquellas ocasiones en que tanto el objeto inmediato de sus versos como la urgencia de sus contenidos coincidían en el tiempo y el espacio y, de repente, el viejo astuto tenía ya la copla adecuada para dedicársela a alguna mujer; su repentismo era sólo otra de sus habilidades:

*Yo salí de Matamoros
y a este lugar llegué;
yo te guardé decoro
y cantando te diré
que tu dentadura de oro
qué bonita se te ve.*

Recordemos aquello que dice Herder en una de sus cartas sobre las canciones de los pueblos antiguos: “ya sabe usted, que cuanto más primitivo, es decir, cuanto más activo sea un pueblo –que no otra cosa significa la palabra– tanto más primitivas, es decir, tanto más vivas, libres, sensibles, líricamente activas, serán sus canciones, en caso de tenerlas.” Por su parte Juan Pascoe afirma en su libro imprescindible que “el fenómeno del son jarocho no es ajeno a la poesía.” Y cuenta cómo en su búsqueda etnomusical por distintas regiones del país, acaba descubriendo que, atendiendo a la letra el son jarocho era “superior a otros géneros: ahí se dialogaba, se decían las cosas, se

cantaba poesía.” Había encontrado que en el son jarocho el lazo natural entre la palabra y la música no estaba roto todavía. En este sentido, Arcadio con su experiencia, su talento, su naturaleza doble, reunía en sí esa capacidad superior que le permitía no sólo transitar de un lado a otro, de la música a la poesía, sino vivir inmerso en su íntima unidad. Por eso es posible depurar su versada de todos aquellos valores ajenos a su propia naturaleza: desde los remanentes de cualquier tradición inventada (o impostada), las ideas preconcebidas sobre el qué y el cómo del son, o los elementos gastados por el uso, como pueden ser los temas mismos de alguna de sus coplas. (Ya las distintas versiones que se recogen de algunas de ellas nos hablan de variantes, de distanciamientos, tanto en sus propios versos como respecto a la tradición.) Lo que permanece tras ese fácil despojamiento, en toda su inmediatez y su pureza, es la expresión de un lenguaje sensitivo, vivo, natural, con un ritmo propio como sentimiento fundamental; que se traduce en motivos para cantar y que sólo a través de la música alcanza su propia forma. Y ésta, como afirma Cuesta en uno de sus ensayos sobre música, “no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal.”

*Mi gusto es, con la luna llena,
salir a cantar al campo.
A mí nadie me sofrena
y si en un lugar me planto
es para cantar sin pena.*

Despojada de todo lo que pudiera interferir en su expresión, la voz profunda –seca y melodiosa– de Arcadio Hidalgo, llena de ritmo y dueña de su fuerza, modulaba de una manera natural –como puede serlo un grito de dolor o de alegría– aquello que Herder (una vez más) llamara “las exclamaciones primitivas del lenguaje natural”, a cuyo origen animal, la poesía sólo puede aspirar a aproximarse por imitación. La voz de Arcadio brotaba de las raíces mismas de un arte todavía



ARCADIO HIDALGO Y SU JARANA LA MONA, COYOACÁN, 1983.

inconsciente, sin significado alguno –ni expreso ni impuesto–, anónima en su portentosa naturalidad, terrible en su pureza. Bajo aquellos salientes techos de madera, que en la noche crujían como si estuvieran habitados no por insectos sino por fantasmas de insectos, en la semipenumbra en que se gestaba el mono, la voz de Arcadio resonaba (y sigue resonando en mi memoria) con toda su fuerza –ingenua y espontánea–, su rara cadencia y ese ritmo lento e inventivo que era su propio pulso. En aquella oscuridad, sólo sus ojos brillaban, saltones y humedecidos. De una viga del techo colgaba la colección de jaranas y liras de Juan Pascoe, que parecían estar como a la expectativa, las cuerdas tensas, a punto de sonar por sí solas. Más allá de lo que aquella voz decía, más allá incluso de que dijera o no dijera nada, esa voz se sentía, esa voz nos tocaba:

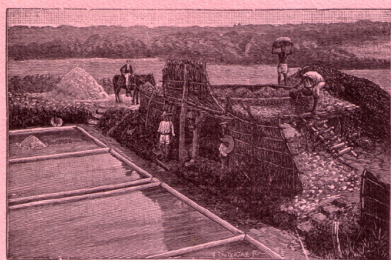
*Pensando en mi suerte santa
de mi fortuna me quejo;
quisiera volverme planta
para no morir de viejo
porque la muerte me espanta.*

También lo recuerdo silencioso, más bien, habría que decir, calladito, como a la espera; con el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante, sin recargarse en el respaldo de la silla que ocupaba. La Mona, entre sus piernas, en reposo también por un instante. Aun sus ojos parecían tranquilos, sólo el ápice de astucia que en ellos estaba siempre a punto de brotar delataban la vida que habitaba su figura sin pulir. Mono de madera con jarana, tallado de una misma pieza; el instrumento era apenas una simple extensión de un cuerpo. Sólo una de las manos del viejo, de dedos largos y negros, posada en la grácil y arquetípica figura de la jarana, no dejaba de moverse, acariciándola. Y uno no podía dejar de pensar que bajo la apariencia de aquel anciano de pelo blanquísimo un ser más oscuro aguardaba con fingida paciencia. Bajo la amarillenta luz del foco, aquella mano se irisaba de reflejos violáceos. Me hacía pensar en esas flores de color morado de las que su versada estaba llena. Y entonces, durante ese largo instante, de silencio sensible, capté su signo. Aquella tregua con el mono de adentro –entre el viejo eslabón intacto y el mono encontrado, es decir hallado y enfrentado– me revelaba otro Arcadio. No el revolucionario, ya lo dije, ni legendario, ni el literario –aquel “Don Arcadio” que inventaron los monos, pero del que él decía y en el libro de Pascoe está consignado: “Eso de don es solo en la capital” –; no, ni siquiera el jaranero ni el versador en medio de aquel silencio. Y él, que toda su vida había tocado la jarana para ejercer con su ritmo portentoso una fuerza mágica que alejaba los demonios y las enfermedades, que conjuraba el miedo y que, hacia el final de su vida, detenía incluso el momento de su muerte, ahora estaba sorpresivamente callado e inmóvil. En su extrema simplicidad campesina –simplemente vestido de blanco aunque no lo estuviera por completo–, Arcadio se mostraba por un instante como uno de los seres más misteriosos que yo hubiera visto. Sólo aquella mano oscura, como por sí sola seguía moviéndose sobre la mujercita de madera.

Fue entonces cuando empezó a escucharse –primero casi imperceptible, pero luego con una intensidad creciente aunque no durara más que un instante– el rasgueo indistinto de una uña que arañaba y tamborileaba con impaciencia la caja y las cuerdas de La Mona. En los escrutadores ojos del viejo había un último destello de ironía. Sé que uno de sus últimos deseos era construirse una torre arriba de un cerro pelado para subir por las tardes a tocar su jarana, ahora sí que a los cuatro “carriles del viento”. En realidad, al poco tiempo, murió de muerte vegetal. Se le gangrenó la pierna. Y, como cuenta Pascoe con hábil minucia, estando internado en el Hospital Civil, Arcadio le pidió a su mujer que le untara alcohol en la espalda, y al darse la vuelta para que ella lo hiciera, de pronto se murió. “Así de fácil”, concluye. Para mí toda la situación una vez más tiene algo simiesco. El acto de dar la espalda al morirse, con esa facilidad, nos advierte del pleno regreso de Arcadio a su mundo natural, prima-

rio, primitivo. Su gesto resulta así una muestra de astucia (y no sería la última), una nueva salida inesperada, una ocasión más para salirse con la suya y dar la espalda al mundo. Y así podemos verlo: oscuro y encorvado, alejándose, de regreso a su bosque encantado, bajando y subiendo de esa torre, que es su árbol y su faro, él mismo convertido en instrumento del viento.

*Salí una tarde a pasear
por las calles de La Habana
y cuando me dio la gana
le tiré una piedra al mar.
La vi el espacio cruzar,
más tarde la vi caer,
vi una burbuja nacer,
ondas azules abrirse
y la piedra sumergirse
hasta desaparecer.*



DE UNA RAZA DE HOMBRES-ARBOL

Antonio García de León



JUAN PASCOE, CIUDAD DE MÉXICO 2013.



ARCADIO HIDALGO, EL BUSCAPIÉS Y EL DIABLO

“Cuando la gente quería protegerse del diablo invocaba a San Miguelito, que era un santo que le tiró un espadazo al diablo y le cortó la oreja.”

Arcadio Hidalgo ⁽¹⁾

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Tuve la oportunidad de convivir algunas tardes y noches con don Arcadio Hidalgo en la casa-taller del impresor Juan Pascoe, ubicada en Mixcoac en la ciudad de México. Recuerdo que los primeros encuentros con don Arcadio fueron en la sala de la casa grande, un poco en la penumbra (la iluminación en casa de Juan no era muy intensa), en donde además de platicar y tocar algunos sones, por lo general en compañía de Gilberto Gutiérrez o inclusive de Alfredo Gutiérrez o Lucas Hernández, escuchábamos a don Arcadio que nos cautivaba con su voz, sus historias, su forma de expresarse,... en fin, don Arcadio; toda un personalidad notable, fuera de serie, de otro tiempo y de otro mundo. Fue en una de esas primeras veladas, a principios de 1981, que escuché a don Arcadio contar en persona la historia de “El Buscapiés y el diablo”. Esta historia (o cuento) que contaba don Arcadio, desconocida hasta entonces para “casi todos”, se comenzó a difundir a partir de la década de los años 80 y, me atrevo a decir, que llegó a ser muy conocida entre las huestes del incipiente movimiento jaranero.⁽²⁾

Así también el son jarocho El Buscapiés, uno de los sones de tarima caídos en desuso para finales de los años 70 (s. XX), se reincorpora –en algunos lugares posiblemente nunca estuvo en desuso– en los años 80 al repertorio de sones de tarima como uno de los sones más fuertes y particulares del mismo.



UN SON PARA LLAMAR AL DIABLO

Sobre la historia de “El Buscapiés y el diablo” existen documentadas, tres diferentes versiones contadas por el mismo Arcadio Hidalgo. Las narraciones (o testimonios) se recogieron, la más reciente en 1983, un año antes de la muerte de don Arcadio, mientras que la versión de Radio Educación, cuatro años antes, corresponde con lo que podríamos llamar el *descubrimiento de Arcadio Hidalgo*.

En 1979 Radio Educación graba y trasmite una entrevista con don Arcadio Hidalgo y Antonio García de León, de poca más de una hora. El programa fue realizado por Felipe Oropeza y en éste don Arcadio ante los micrófonos de la radio cuenta la famosa historia. La entrevista tuvo cierta difusión a través de las frecuencias de Radio Educación y sus repetidoras y por muchos años, ésta se incluyó ocasionalmente en la programación de esta radiodifusora.

Por otra parte, a partir de la publicación de la 2ª edición del libro *La Mona* en 1985, se difunden la serie de entrevistas realizadas por Guillermo Ramos Arizpe bajo el título *Don Arcadio Hidalgo, el jaranero*,⁽³⁾ publicadas originalmente en 1982 pero muy poco conocidas; así como la nota periodística y breve entrevista de don Arcadio que recoge Alain Derbez en Salta Barranca, Veracruz, publicada en 1983 con el título *El fandango*

en Veracruz.⁽⁴⁾ En ambos documentos se reporta la historia de “El Buscapiés y el diablo”.

– VERSIÓN RADIO EDUCACIÓN, 1979.

Programa radiofónico en vivo de 70 minutos de duración con Arcadio Hidalgo y Antonio García de León.⁽⁵⁾ Después de interpretar el son de El Buscapiés, don Arcadio continúa diciendo ante los micrófonos:

“Le voy a decir una cosa ¿no?... yo nunca quise cantar El Buscapiés...

Porque en El Buscapiés –cantando precisamente por aquí por San Juan de Los Reyes, Saltabarranca, en los 5 de Mayo, que eran todavía rancharías de nosotros... pobres ¿no?–, estábamos en un huapango tocando El Zapateado (sic) cuando salió un hombre de repente bailando... pero bien ¿no?... y nos quedamos mirando y vamos a ver que le vimos los pies que eran pie de gallo!

Y empezaron: ¡que el diablo, y el diablo y el diablo!... y que el diablo salió corriendo y que se tira un pedo y nos dejó todito asustados de azufre... nos dejó borracho allí aquella peste de puro azufre... y por eso, ese son yo lo toco aquí pero no me gusta porque ese... luego, luego viene el diablo aquí... y se mete a estar zapateando también.”

Aquí don Arcadio (suponemos que por los nervios) se equivoca y menciona el son de El Zapateado en lugar de El Buscapiés.

– VERSIÓN G. RAMOS ARIZPE, 1982, 1985.

Del texto *Don Arcadio Hidalgo, el jaranero*, extraemos estos fragmentos.

Un poco antes y como preludeo a la historia, don Arcadio menciona a una tal Luisa Ortiz, a quién describe así:

“Había una mujer que se llamaba Luisa Ortiz, que cantaba bonito y nadie le ganaba para el *verso a lo divino*...”.

Más adelante comienza con el relato:

“También se tocaba un son llamado El Buscapiés, que no me gusta mucho porque es para llamar al diablo. Tendría unos quince años cuando fuimos a un huapanguito; todo el mundo estaba bailando cuando unas mujeres gritan: “¡Ay, Virgen Santísima! ¡Dios mío, el diablo!” Y es que había salido a bailar un hombre de una manera divina. Entonces a Luisa Ortiz se le vino a la cabeza cantar:

Ave María, Ave, Ave
de tan alta berangía,
Ave María, Dios te salve,
Dios te salve María.

Cuando dijo eso Luisa, el diablo se echó un pedo de puro azufre, dejó apestoso allí y se acabó la fiesta.”

– VERSIÓN A. DERBEZ, 1983, 1985.

De la nota periodística *El fandango en Veracruz*.

Cuenta don Arcadio:

Fue aquí en Saltabarranca, donde hace muchos años se hizo aquel fandango, en donde: “se apareció un catrín vestido muy decentemente y se puso a bailar como un verdadero chingonazo. Nadie de por acá lo conocía, pero bailaba así de bonito. Fue en el momento que tocábamos el son El Buscapiés; él estaba danzando con una señora y yo me fijé: tenía un pie de cristiano y una pata de gallo. Por eso bailaba tan bien el cabrón, ¡si era el diablo! Inmediatamente nos pusimos a echarle *versos a lo divino* para espantarlo y yo improvisé estas décimas:

Si acaso quieres saber
quién es aquí cantador,
sabrás que aunque soy el peor,
solo a ti me he de oponer
porque he llegado a saber
que de once cielos que ha habido,

ninguno los ha medido
por división a esta parte
y yo por no avergonzarte,
señores, me había dormido.”

Arcadio continúa riendo y recordando al demonio, “echando madres” ante los sagrados versos, y concluye:

“Dejó bien jediondo a azufre y salió volando; nosotros nos quedamos en el fandango; tampoco era cosa de acabarlo.”

VARIACIONES SOBRE UN TEMA CONOCIDO

Queda aquí una muestra de la gran flexibilidad con que don Arcadio manejaba esta historia. La concordancia o paralelismo de las diferentes versiones se pueden resumir así:

1. El diablo aparece, desde luego como alguien desconocido “... un catrín vestido muy decentemente”, en un huapango o huapanguito; en dos de los relatos, justo cuando se estaba tocando el son del Buscapiés.
2. En las tres versiones el diablo baila muy bien “...había salido a bailar un hombre de una manera divina”, “un verdadero chingonazo”. De hecho esta cualidad es una prueba más que se trata del mismo diablo: “Por eso bailaba tan bien el cabrón, ¡si era el diablo!”
3. En todos los casos se descubre su identidad cuando está bailando El Buscapiés; en dos de las narraciones por su pata o pie de gallo.
4. En todas las versiones, el diablo antes de desaparecer –o salir volando– se echa un pedo maloliente de “puro azufre” y apestoso que logra, en dos de las versiones, acabar con la fiesta.
5. En las tres historias, don Arcadio estaba presente, esto es, fue testigo presencial del suceso.

En dos versiones, los *versos a lo divino* que alguien canta –Arcadio o Luisa Ortiz– son los que ahuyentan al diablo. En una de las historias, don Arcadio sitúa el evento “... por aquí por San Juan de Los Reyes, Saltabarranca, en los 5 de Mayo...”, en

otra, precisamente en Saltabarranca, ésto es, en el mismo lugar donde se llevó a cabo la entrevista de Alain Derbez. En la versión de Ramos Arizpe, Arcadio Hidalgo dice tener 15 años de edad cuando presencié el incidente; esto ubicaría la historia en la primera década del siglo XX (en 1908; Arcadio nace, de acuerdo con sus biógrafos el 12 enero de 1893).



LA ADVERTENCIA (O MORALEJA)

Con estas narraciones, Arcadio Hidalgo no solamente nos está compartiendo una anécdota, sino esta planteando un problema y también la forma de solucionarlo. De estas relatos se deriva, de manera implícita o explícita, que El Buscapiés, entre todos los sones de tarima de pareja, es el son que le gustó al diablo para zapatear en aquel fandango y también se pueda deducir que este es uno de los sones favoritos del diablo, sino es que su favorito. De ahí la idea de que cuando se toca El Buscapiés se está incitando al diablo para que aparezca (“yo nunca quise cantar El Buscapiés...”).

La advertencia es clara. El remedio para alejar al maligno está indicado en las dos variantes de la historia: cantar *versos a lo divino*; una costumbre

en él, y desde luego la solución al problema: si se presenta el diablo, cantando *versos a lo divino* podemos ahuyentarlo.

Un aspecto tan interesante de la personalidad de Arcadio Hidalgo y que puede explicarnos muchas cosas, ha sido tratado por Juan Pascoe en su libro *La Mona*.⁽⁷⁾ Así dice Pascoe de don Arcadio:

“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 Siquisiri, La Tuza, 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 “transmisor de la tradición” solamente hasta cierto grado. Pero el trasfondo era auténtico y no cabía duda que era divertido.”

Existen evidencias de que esta historia la contaba don Arcadio por lo menos desde los años 60. La única versión o versiones conocidas de esta historia son las que contaba Arcadio Hidalgo, y no conocimos, sino hasta poco tiempo, ninguna otra historia semejante. Era inevitable preguntarnos si acaso el mismo Arcadio había inventado esa historia o tal vez la había escuchado de algún vaquero de las zonas ganaderas, posiblemente más afromestizas, por los que éste se movía: Nopalapan, San Juan Evangelista, Saltabarranca, ...

Sin embargo, una historia muy parecida es la que recoge Benito Cortés Pádua y publicada por la revista *Son del Sur* en 1996 con el título *Jovina y el diablo*.⁽⁸⁾ En este caso se trata del testimonio de la Sra. Pauli-

na Jáuregui Mor, de Chinameca, quién presenció el suceso al que se refiere. La información es puntual y trato aquí de resumir: el fandango donde se presentó el diablo se realizó en la salida de Chinameca y ocurrió en los años 50 del siglo pasado. En este testimonio, el diablo, un desconocido, guapo, vestido elegantemente, llega en un caballo blanco. El hombre se apea del caballo, llega hasta donde los músicos estaban jaraneando y se va derecho a la tarima para subirse a bailar La Bamba, precisamente con Jovina (a quién se describe como una *mera bailadora de huapango*). Sobre el desconocido no se menciona qué tan bien bailaba, sin embargo se descubre que al brincar durante el zapateado, las espuelas que llevaba puestas brillaban. Una vez que terminó de bailar con Jovina, el desconocido se acercó con Chico Güero (cuñado de la Sra. Paulina) y le preguntó qué le estaba dando de tomar a las bailadoras, a lo que Chico Güero respondió: –Vino y refrescos. El desconocido sacó una bolsa de dinero, pagó los refrescos y el vino y así como llegó, se fue.

En este caso el desconocido es identificado con el diablo después de que desaparece misteriosamente. No es sino hasta que una de las mujeres mayores, la Sra. Andrea, extrañada pregunta en voz alta a un grupo de mujeres ahí reunidas: –¿Qué no se fijaron en ese hombre? A lo que un chamaco de los que estaban escuchando responde: –Tenía una pata de gallo!



EL MOVIMIENTO JARANERO, EL BUSCAPIÉS Y EL DIABLO

Nos convertimos en transmisores de esta fascinante historia, la cual no podíamos ubicar realmente ni en el tiempo ni en la geografía sotaventina: ¿de un pasado lejano? ¿qué tan lejano? Simplemente queríamos creer en ella y la contamos –y cantamos *versos a lo divino*– cada vez que tocábamos El Buscapiés. Muchas más coplas (*ad hoc*) se han compuesto desde entonces.

CON RESPECTO A EL BUSCAPIÉS

Se trata de un son de pareja sin estribillo con un patrón rítmico-armónico compuesto por 4 compases de 6/8 ($-3/4$) y secuencia armónica I-IV-V₇ (*primera, tercera, segunda*). En la región del Sotavento, se pueden diferenciar dos formas o maneras de interpretarse este son: *atravesada* y *cuadrada*.⁽¹⁰⁾ La primera es más común en los ámbitos rurales (principalmente de las regiones de Tlacotalpan, Cosamaloapan, Hueyapan de Ocampo,...) mientras que la forma *cuadrada* se ha identificado con mayor frecuencia en poblados como Alvarado, Santiago Tuxtla e inclusive en otros del Sur de Veracruz.

Dentro del repertorio tradicional, El Buscapiés (*atravesado*) junto con El Toro Zacamandú, poseen características rítmico-armónicas singulares, que no comparten con el resto del repertorio. Formas musicales más complejas y asociadas, hoy en día por algunos etnomusicólogos con elementos musicales de raíz afroestiza.

Antonio García de León, en su libro *Fandango*,⁽¹¹⁾ nos dice:

“El Buscapiés, sigue teniendo múltiples vinculaciones con la magia amorosa, con el diablo en su forma colonial e, incluso, con algunos personajes de los mitos indígenas y mestizos del litoral, como los rayos, los hombres y mujeres que se transforman en meteoros y centellas, las águilas del norte.”

Muchas de estas creencias han estado claramente asentadas en el Sur de Veracruz. Don Arcadio cantaba varias coplas que hablaban de relámpagos cuando interpretaba El Buscapiés:

Soy relámpago del norte
que alumbra por los potrero.
Como a ti no se te acorte,
yo soy aquel que te quiero,
y cargo mi pasaporte
dado por el juez primero.



Una versión reciente y ampliada de la historia es la que escribió José Ángel Gutiérrez Vázquez titulada “El Buscapiés”; quién ubica la historia en El Ventorrillo, un pueblo cercano a Tres Zapotes e incluye a personajes y músicos locales que vivieron en la primera mitad del siglo XX en esa zona.

Otra gran historias es la de “La vaca ligera y la mujer sin piel”, a la que hace referencia don Arcadio Hidalgo en El Toro Zacamandú grabado en San Juan Evangelista por Arturo Warman en 1969.⁽⁹⁾ Estas historias, junto con las creencias en chaneques y otros seres sobrenaturales formaron y nutrieron nuestro imaginario; nos conectaron con ese mundo mágico, misterioso, inclusive peligroso, en los que han estado inscritos los fandangos y los sones jarocho.

José Aguirre Vera (Bizcola) del conjunto Tlacotalpan, cantaba esta copla en El Buscapiés:⁽¹²⁾

Negrita no te me acortes
Y oye bien lo que te digo;
que como tu bien te portes,
y si te vienes conmigo:
ni las águilas del norte
van a poder dar contigo.

En este caso la copla, ha sido modificada con respecto a la copla: .../ y las águilas del norte / van a gobernar contigo./, citada por García de León en su libro *Fandango*.

Por otra parte, en otras regiones de la Cuenca baja del Papaloapan, por ejemplo de Tlacotalpan o de Cosamaloapan, El Buscapiés no está directamente asociado con el diablo y los temas de su versada (en forma de cuartetas, sextetas o inclusive décimas) gira alrededor de temas campiranos, amorosos o inclusive picarescos.

UNA ANECDOTA “CORRELATIVA”

Hace algunos años en un lugar del estado de Morelos, de cuyo nombre no quiero acordar, escuchaba a un tallerista impartir una clase de son jarocho. En algún momento de la clase dijo éste: “Ahora vamos a tocar El Buscapiés que es un son para ahuyentar al diablo.” (sic).

Intervine y trate de aclararle que la creencia era que El Buscapiés atraía al diablo, no lo ahuyentaba, y que debían cantarse, en todo caso, versos a lo divino para mantenerlo alejado. Le dije que esa historia la contaba Arcadio Hidalgo. Para darle mayor contundencia a mi intervención, añadí que esa historia la había oído de boca del mismísimo Arcadio. Desde luego aquello no fue un argumento de peso para el joven tallerista, quien ignoró por completo mis comentarios y prosiguió su cátedra diciendo que la creencia –a la manera que éste la contaba– estaba muy extendida en el Sur de Veracruz. Después empezó a hablar de la iglesia católica, responsable de que creyéramos en el diablo ya que los indios y los

negros no creían originalmente en ningún diablo, para así proseguir hablando de *Florentino y el diablo*, una leyenda del folclor venezolano y no recuerdo qué tantas cosas más.

Me quedé con la sospecha de que ese o esa joven tallerista no tenía muy bien ubicado a Arcadio Hidalgo; ni tampoco, la más remota idea de las historias que el viejo contaba.

NOTAS Y REFERENCIAS

- (1) Ramos Arizpe, G. (1985, 1982). “Don Arcadio Hidalgo, el jaranero”, en *La versada de Arcadio Hidalgo*, pp. 89-121, 2ª ed. aumentada, FCE, México, 1985. Apareció por 1ª vez en 1982 en el Boletín del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, Jiquilpan, Michoacán.
- (2) Fue sin embargo, a través de los círculos *arcadianos* que la historia se difundió rápidamente entre los músicos, principalmente urbanos, intelectuales, etc.
- (3) Ramos Arizpe, G. (1985, 1982), *op. cit.*
- (4) Nota aparecida en el periódico *unomásuno*, el 19 de junio de 1983; esta misma nota está incluida en *La versada de Arcadio Hidalgo*, 2ª ed. (pp. 143-145), *op. cit.*
- (5) El programa radiofónico se puede escuchar en la Fonoteca Nacional (Coyoacán, Ciudad de México) o directamente por internet <http://www.lamantaylaraya.org/?p=375>.
- (6) Un texto excelente que retrata profundamente las múltiples facetas de la personalidad de Arcadio Hidalgo es “El Mono Negro” de Alfonso D’Aquino, incluido en *Monogramas*, 2ª ed. 2004, Universidad Veracruzana.
- (7) Revista Son del Sur, No. 7, 1998, p.42. (<http://www.loscojolites.com/revista-son-del-sur/>)
- (8) La historia se puede consultar en: <http://www.cultura-tradicional.org/guatime/cuentos1.htm>.
- (9) *Sones de Veracruz*, 1969. Serie Testimonios Musicales, No. 6, Fonoteca INAH, 1ª ed., grab. Arturo Warman.
- (10) Si el patrón de este son está compuesto por 24 negras (=4 compases x 6 negras), entonces las secuencias armónicas correspondientes se pueden establecer como:
I(12) – IV(6) – V7(6) “cuadrada”,
I(12) – IV(8) – V7(4) “atravesada”
El número de negras correspondiente a cada acorde se indica entre paréntesis. En la forma “atravesada”, el acorde de *tercera* (IV) a partir del 3º compás se alarga hasta la segunda negra del 4º compás. A pesar de que algunas de las líneas melódicas utilizadas para interpretar el son, marcan un paso por la dominante auxiliar: I – (I7) – IV – V7, el acompañamiento de jarana tradicional, en los ámbitos rurales, no utiliza dicho acorde.
- (11) García de León, A., 2006. *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, IVEC. pp. 26.
- (12) *Música Veracruzana, Conjunto Tlacotalpan*, 1980. Disco L.P. de la colección Voz Viva de México, Serie Folclor. UNAM.





RADIO EDUCACIÓN EN TLACOTALPAN ⁽¹⁾

GRACIELA RAMÍREZ ROMERO

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 cam

po 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 de 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.⁽²⁾ 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

1 Texto presentado en el Foro “25 años del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, Veracruz”, organizado por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento y la Dirección de Vinculación Regional del CONACULTA. 1 y 2 de febrero, 2004.

2 La primera edición en formato Disco L.P. es de 1969, Col. INAH SEP, Vol. 6 con el título *Sones de Veracruz*; en ese disco, El Fandanguito es interpretado por A. García de León como solista. (N. DE EDIT.)

Tlacotalpan, entre otros, Radio Educación tuvo contacto con gente interesada en la preservación del son jarocho, como 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 jarocho 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.⁽³⁾

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 Concurso 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 fungieran 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 jarocho, 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

3 El lector encontrará en el número cero de esta revista un texto de Honorio Robledo y Javier Amaro (*Reflexiones sobre el Encuentro de Jaraneros*) que recupera la opinión del Arq. Humberto Aguirre Tinoco sobre el inicio del citado Encuentro. (N. DE EDIT.)



primeros lugares. Nuevamente se transmitió en vivo por Radio Educación.

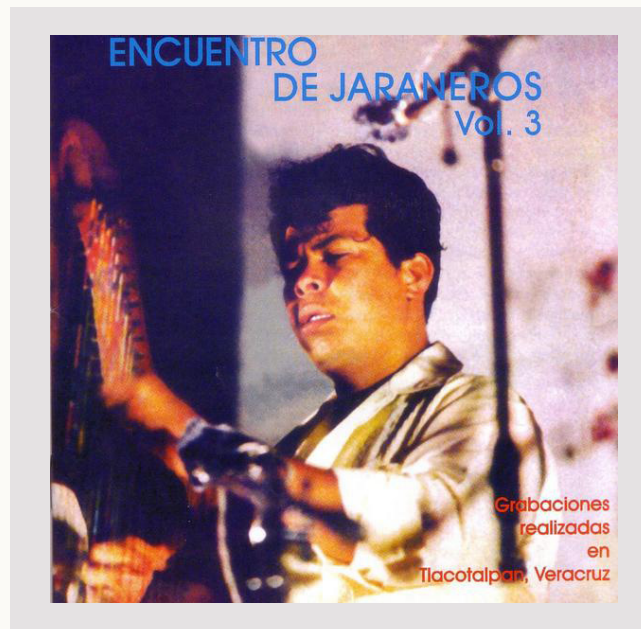
El siguiente año, 1981, hubo algunos cambios. Considerando la inconformidad suscitada los años anteriores entre los músicos por la calificación del jurado, se pensó darle un giro al evento, haciendo en lugar de concurso, un Encuentro de Jaraneros, en donde el presupuesto disponible para los premios se 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 acep-



tada 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. 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.

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 de los sismos y el desconcierto de algunas instancias locales. 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 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 LP 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 casetes por concepto de regalías adelantadas por interpretación. Otros dos discos de la colección salieron 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 conminada 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 (www.radioeducacion.edu.mx).



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.



RÍOS DE SON

EL OTRO TLACOTALPAN... MÁS ALLÁ DE LAS FIESTAS DE LA CANDELARIA

Tlacotalpan, Veracruz, Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1998 (gracias a la labor de personajes como el Arq. Humberto Aguirre Tinoco), goza de fama internacional por sus destacadas fiestas en honor a La Virgen de la Candelaria, Patrona de la ciudad; festividad que se engalana con grandes eventos como la cabalgata, el polémico embalse de toros, el paseo de la Virgen de La Candelaria por el río, asemejando la tradición prehispánica local de sumergir a la diosa Chalchihuitl, esculpida en esmeralda y a

RAFAEL DE JESÚS VÁZQUEZ MARCELO

quien adoraban los habitantes de la zona, y el ahora internacional Encuentro de Jaraneros y Decimistas. Si bien es sumamente notable la gran difusión y expansión del son jarocho en medios de información, festivales, publicaciones impresas y audiovisuales y ni decir fonográficas, también es notable la gran afluencia de músicos a este Encuentro de Jaraneros, que como el primer encuentro en este género creado en 1979 por destacados tlacotalpeños (iniciado como un concurso de música de Agustín Lara), y el valioso apoyo de Radio Educación, fortaleció el impulso del llamado movimiento jaranero, movimiento que actualmente tiene presencia en gran parte del territorio nacional y en muchos países.

Tres días interminables de fandangos, música, poesía y baile en la tarima, que teniendo como marco la majestuosa arquitectura Tlacotalpeña del siglo XIX, convierten al pueblo en un mosaico musical al que algunos ubican como un santuario del son jarocho. Sin embargo el son en Tlacotalpan es más allá que tres días de fandangos, de reflectores y conciertos; este pueblo ha trazado una línea importante en la tradición jarocho, desde don Pedro Alfonso Vidaña y su familia, en donde destaca el notable arpista Andrés Alfonso Vergara, el Conjunto Tlacotalpan de Andrés “Bizcola”, Cirilo Promotor (ahora Premio Nacional de las Ciencias y las Artes) y el panderista Evaristo “Varo” Silva; don Guillermo Cházaro Lagos “El Diablo”, doña Elena Ramírez, el grupo Siquisirí, Estanzuela, hasta las decenas de jóvenes que actualmente toman como bandera el son jarocho, que no solo resuena a principios del mes de febrero, sino a lo largo de todo el año, la ciudad se enviste de fandangos y música jarocho por músicos locales.



LA CARBONERA, MUNICIPIO DE TLACOTALPAN.

Tal pareciera que todo acontece en la cabecera municipal; pero el municipio de Tlacotalpan cuenta con 147 comunidades rurales; el *otro* Tlacotalpan, rural, campesino, ganadero, pesquero, fanático del béisbol, aún mantiene al fandango como un elemento integrador comunitario y de cohesión social que sigue vigente en festejos sociales y religiosos, entrelazando a los ranchos vecinos para llevar a cabo algún festejo a través de la música jarocha, pero también de las cumbias, los corridos y las carreras de caballos. Este interés de mostrar y difundir la música rural de la cuenca, fue un elemento principal en los inicios del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan; en donde los organizadores, embarcados en lanchas pesqueras dirigidos por el Arq. Humberto Aguirre y el Dr. Ricardo Pérez Montfort, recorrían comunidades y rancherías de Tlacotalpan en busca de músicos para que participaran en el concurso y posteriormente Encuentro de jaraneros. Afortunadamente el gran esfuerzo y trabajo realizado en esos años, no solo queda en el recuerdo de muchos o anécdotas y crónicas, sino que quedó plasmado en las transmisiones en vivo que grababa Radio Educación desde Tlacotalpan y que posteriormente se editaban y se difundían a través de audio cassettes. Estos testimonios sonoros (y visuales también) dieron la oportunidad de iniciar una gran travesía en torno a la música rural de la cuenca del Papaloapan.

En el año 2010, después de la devastadora inundación de Tlacotalpan, y mientras me encontraba escombrando y limpiando el lodo en la casa de mi madre, en donde el agua llegó al metro y medio de altura, encontré (o más bien reencontré) entre los papeles destruidos por el agua, la portada del cassette del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan Vol. 2 que editó Radio Educación y que solía escuchar cuando adolescente asistía a clases de jarana en la casa de la cultura con don Cirilo Promotor. Por curiosidad lo limpié en la medida que no se destruyera por lo húmedo y pude leer el interior del librito en donde enlistaban los sones grabados, los grupos participantes y la localidad a la que per-



GUADALUPE CASARÍN, TLACOTALPAN (c. 1981).

tenecían, dentro de la lista de grupos, recuerdo El aguanieves de Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, más abajo pude leer “El Toro Zacamandú” tocado por el grupo Los Casarín, de la localidad de El Marqués y 6 de Enero, Mpio. De Tlacotalpan, integrado por Guadalupe y Candelario Casarín e Hipólito Luna; de hecho la portada de la edición era una foto de don Lupe Casarín con su pequeña guitarra de son. Por más que quise recordar el sonido de dicha grabación no la tenía presente; sin embargo me quedó la espina clavada de escuchar de



CLARINES, PESCAR CAMARONES Y ACAMAYAS.



TRASLADO DE LA TARIMA DEL MARQUÉS AL 6 DE ENERO.

manera más consiente ahora, la música de un grupo de una ranchería de Tlacotalpan de principios de los años 80 de los cuales no había escuchado presentarse en otro Encuentro de Jaraneros.

Después de un tiempo conseguí el audio y pude escuchar ese Toro Zacamandú, un punteo fuerte y macizo del requinto a un ritmo ligeramente veloz, unas jaranas que en veces se cruzaban, pero siempre agarraban el ritmo y se amarraban cada vez más y un canto que proclamaba identidad: una identidad ranchera...¡Ay nomás nomás... .

De voces curtidas y de golpe sonoro al declarar el verso de este son bravo que dejaba una sensación entreverada de preguntarse cómo era y cómo es el



CASA DE LAS BODEGUILLAS.

son realmente en la Cuenca del Papaloapan, desde sus raíces, allá en los ranchos.

A partir del día que escuché con atención la grabación mencionada, me avoqué a preguntar y tratar de indagar sobre el paradero de “Los Casarín”, don Cirilo Promotor decía: ¡Esos tocan como el diablo; o la expresión del buen “Varo” Silva: ¡Esos sí eran cabrones; Tanto comentario en torno a su forma de tocar me llevó a emprender el viaje al rancho de *El marqués* y *El 6 de enero* para encontrar a estos músicos que creaban expectación en mi interior; con una grabadora reportera y cuatro pilas, un Volkswagen 90 con llantas de medio uso, emprendimos el camino en la búsqueda de un pasado lejano, sin una metodología clara de investigación, pero eso sí, con dos grandes amigos que además de profesionales en su qué hacer, compartían la inquietud de conocer sobre Los Casarín, tema que ya era presente en cada plática: Salvador Flores, fotógrafo profesional y Cristóbal Torres, músico y profesor de nivel superior en Tlacotalpan; de esta forma llegamos al *6 de enero*, ranchería ubicada a la margen del río San Juan, entrando en un brazo de río por *Las bodeguillas* a una hora en lancha de motor desde Tlacotalpan, o por tierra entrando por Saltabarranca a unos 35 kilómetros, en tiempo aproximado de 45 minutos si es que el camino de terracería se encuentra en buenas condiciones. En el *6 de enero* viven familiares de Cristóbal Torres, ellos fueron nuestros primeros informantes, ellos eran Norma Herrera y su esposo Enrique Vidaña; de quienes obtuvimos las siguientes premisas: don Lupe Casarín ya había fallecido, don Cande, de avanzada edad contrajo la enfermedad de Alzheimer, y don Polo Luna, todavía se encontraba en activo, trabajando y una que otra vez, tocando y cantando.

En esa primera visita, gracias a la intervención de Enrique Vidaña, pudimos platicar, tocar y cantar con don Polo Luna, don Polo, músico que formaba parte de ese mítico grupo de Los Casarín, razón por la que nos encontrábamos en el rancho en ese momento. Don Polo quien a sus 79 años,

cantaba y pulsaba su jarana con fuerza, seguía tocando con frecuencia; su jarana fechada en el año de 1979, construida por don Quirino Montalvo de Lerdo de Tejada. Nos platicaba sobre don Lupe y don Cande, que les gustaba tocar asentado y no con cualquiera; que después de esos primeros Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan dejaron de ir a tocar (sin especificar la razón exacta), sin embargo, seguían realizándose fandangos en El Marqués y el 6 de Enero, principalmente en el mes de diciembre, después de “sacar la parranda” de casa en casa.

En ese primer viaje –porque después asistimos con más frecuencia- la gran sorpresa no fue precisamente escuchar las anécdotas de Los Casarín, lo cual ya era mucho y era lo que buscábamos, sino que fue conocer a Enrique Vidaña “Quique”, de unos 40 años, jugador de beisbol, pescador y gente de trabajo en el campo, y a su cuñado, Orlando Herrera “El güero”, de 48 años aproximadamente; ambos, resultaron ser ese relevo generacional de Los Casarín, ellos aprendieron con don Lupe y don Cande principalmente (en el caso de Enrique aprendió gran parte sobre el fandango por su padre). Ambos formaron parte de este proceso de aprendizaje por descubrimiento, tal como de alguna manera lo plantea la psicología cognitiva en los años 60, sólo que en este caso no sólo era el aprendizaje en ejecución de instrumentos, sino todo el complejo que la tradición fandanguera enmarca. Evidentemente Los Casarín no pretendían enseñar a estos jóvenes de ese entonces, sino que ellos fueron aprendiendo conforme presenciaban los fandangos y parrandas en el rancho; y narran ellos, de una que otra vez que tomaban prestadas las jaranas sin permiso y reproducían las pisadas en los trastes de la jarana, se grababan el sonido de las cuerdas para afinar y de esta forma fueron aprendiendo. Tanto Enrique como Orlando, poseen una gran facilidad para la ejecución de la jarana y el canto; destacando las “formas” de entonar los sones que definitivamente remiten a esa grabación del En-



FAMILIA MARTÍNEZ ALVARADO DE LA CARBONERA, TLACOTALPAN.

cuentro de Jaraneros del Toro Zacamandú con Los Casarín, definitivamente se mantiene un estilo local, aprendido, heredado o desarrollado, pero que conforma un complejo importantísimo en el proceso de transmisión de conocimientos, y más cuando hablamos de una tradición popular tan viva como lo es el fandango.

Por ello, se ha iniciado un proceso formal de investigación, principalmente en los procesos de enseñanza por la comunidad. Actualmente y con los pasos agigantados de la modernidad, el aprendizaje del son jarocho se da en talleres, seminarios



EULALIO RODRÍGUEZ, MÚSICO DE BOCA DE LA SIERRA, SALTABARRANCA.

e incluso tutoriales en youtube, existen grandes instructores de son jarocho e incluso instituciones conformadas y dedicadas a la enseñanza de este género popular; sin embargo vale la pena excavar un poco más sobre esta enseñanza por “imitación” de la que siempre se habla entre el medio jaranero; esta experiencia –y muchas más en otras regiones seguramente- deja claro que la transmisión del son en los ranchos y comunidades, va más allá de enseñar posturas en el traste de la jarana, rasgueos y métricas; sino que llevan una herencia, una historia, significados intrínsecos de los estilos locales, de pertenencia e identidad. Toda la enseñanza que el campo y el río le dan a estos músicos y que afortunadamente procuran transmitir conscientemente a los niños que ahora viven ahí; y los cuales aprenden con tanta facilidad como quien encuentra, desempolva y reconoce

una fotografía antigua. Hoy en día existen tres generaciones de músicos en estos ranchos, de los cuales se conoce muy poco, pues la última aparición “formal” o pública fue en los años 80, pero estos músicos son quienes de manera constante en su comunidad recrean los sones; y quienes de manera constante en el mes de diciembre, amenizan a toda la comunidad con las parrandas y amanecidas de fandangos, en ranchos entreverados por ríos, rancherías y comunidades que también son Tlacotalpan.

*Traigo una mula de venta,
nomás que no está venteada,
traigo sacada la cuenta
y muy bien multiplicada,
que la reata se revienta,
por la parte más delgada*



ORLANDO HERRERA (R. EL MARQUÉS), ENRIQUE VIDAÑA JR., ENRIQUE VIDAÑA ROMÁN (R. 6 DE ENERO).



FANDANGO EN BOCA DE LA SIERRA, SALTABARRANCA.



FANDANGO EN EL 6 DE ENERO, TLACOTALPAN.

SEXTETO SON JAROCHO VERACRUZANO.^(a)

EL MARIMBOL EN VERACRUZ

UN FRAGMENTO DEL LIBRO
*EL MARIMBOL, ORÍGENES Y PRESENCIA
EN MÉXICO Y EN EL MUNDO.*⁽¹⁾

OCTAVIO REBOLLEDO KLOQUES

Fue tal el furor que despertó la llegada del son cubano al puerto de Veracruz que en aquel mismo año de 1928 se formó el primer grupo de soneros locales, el popular sexteto Son Jarocho Veracruzano,⁽²⁾ en el que ya tocaba el tres Luis “Güicho” Iturriaga –quien llegaría a ser una de las glorias de este género en México–, y en el que también se contaba con una marímbula de ocho flejes, a cargo de Alberto González. Al año siguiente ya habían aparecido conjuntos integrados por músicos adolescentes y casi niños, como el Son Palma (en donde se inició como músico el famoso Ignacio “Cabezón” Téllez) y, otro bautizado con el nombre de Son Tigre –patrocinado por una casa comercial de artículos deportivos–, el que contaba, entre otros integrantes, con José Macías, “El Tapa”, quien sería pilar fundamental de esta música en el país. En esta agrupación se tocaba el marimbol aunque –como él mismo

cuenta– “todo mundo le huía a la marímbula porque destrozaba los dedos”. De ahí que uno de los ejecutantes adoptara la idea de hacerse “unos dedos de cuero para poderla tocar”.⁽³⁾

Para el año 1930 ya se había fundado en el puerto de Veracruz un buen número de agrupaciones soneras, entre las cuales se contaba el Son Pastor, el Son Heroica, La Flota del Canal, Son Cuauhtémoc (en el que inició su vida sonera Julio del Razo, tocando precisamente la marímbula), el Árbol de Oro, el Bacardí, el Son Estibadores, el 20 de Noviembre, el Mondonguero, el Sexteto Crespomel, (en donde el cubano Arsenio Núñez –integrante del Son Cuba de Marianao– tocaba la trompeta y Manuel Matías, la marímbula),⁽⁴⁾ etc. Un poco más tarde (en el año de 1931) aparecieron el Son Tonina, en el cual ya comenzaron a tocar Pedro Domínguez Moscovita, y el magnífico Son



Marabú, patrocinado por Agustín Lara para acompañar a Toña la Negra.

En el año 1932, en aquel puerto aparecieron los grupos La Piedra (con “El Burro” Segura en el marimbol) y el Sexteto Eslava (con José Castro tocando marimbol) y el Popular grupo Estrellas Jarochoas. En 1933 se fundó el Son Clave de Oro, que con el correr del tiempo llegaría a ser una de las agrupaciones más importantes de la historia del son cubano en México, acompañante de la famosísima Toña la Negra, con quien realizaron giras a través de todo el país, así como algunas ciudades del sur de los EU. La segunda versión de ese popular grupo sonero fue formada a fines de los años treinta y en ella ya participaba José Macías “El Tapa”, quien recuerda que a las presentaciones diarias que en el año 1939 tenían en El Patio –un famoso centro nocturno de la Ciudad de México– “(...) llegaron reforzados. Uno al que le decíamos Pepe Pinga tocaba la marímbula”.⁽⁵⁾

En el año 1935 se fundaron el el Sexteto Olivares (con un tal Pedrito en el marimbol), el Sexteto Victoria (Polo Díaz en el marimbol) y la segunda versión del Son Estibadores, con “Bocadillo” Soto en la marímbula.⁽⁶⁾

En el año 1936 aparecieron el Sexteto Arista, El Sexteto Árbol de Oro y el Conjunto Heroica, en cada uno de los cuales aparece el mismo cantante y marimbolero, un músico de nombre Rosendo Blanco al cual apodaban “Chencho”. En 1938 fue fundado el Son Veracruz en el que tocaba Pablo Zamora Peregrino, considerado el mejor tresero mexicano de todos los tiempos. Y hasta los primeros años de la década de los cuarenta aparecen nuevos grupos soneros en los cuales también se incluía el marimbol, como fueron los casos del conjunto Mocambo (con un tal Villegas al marimbol), el conjunto Borinquen (con Mitena en el marimbol) y el conjunto Tropiconga (con Rosendo Ramos tocando la marímbula).⁽⁷⁾

Y en este periodo no sólo se hacía son en Veracruz. También en el puerto de Tampico, Tamaulipas, había aprendido el gusto por esta música. A esta ciudad llegaban agrupaciones soneras (como el conocido grupo Son Jarocho) y hasta se tocaba el marimbol, como lo atestigua el tresero mexicano Baldomero Roa, quien comenzó ejecutando este instrumento en aquel puerto siendo apenas un adolescente. O en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, en donde Carlos Daniel Navarro, “Lobo”, integrante del famoso dueto Lobo y Melón, siendo todavía un adolescente ya participaba en una agrupación musical en el que también se incluía la marímbula.⁽⁸⁾ Reportes entregados por Francisco García Ranz⁽⁹⁾ señalan la presencia de este instrumento en el municipio de Tierra Blanca, Veracruz, cerca de los límites con el estado de Oaxaca, así como en el municipio de Jaltipan, Veracruz, en orquetas que animaban bailes populares en la década de los años cuarenta.

Dada la magnífica efervescencia que entre músicos y público en general causó el arribo del son cubano al país, las agrupaciones más importantes de aquel entonces comenzaron a desarrollar un trabajo más profesionalizado, de mayor calidad musical y volcado a satisfacer un mercado

de la música en continuo crecimiento, lo que los llevó –como había sucedido años antes con las primeras agrupaciones soneras de Cuba– a reemplazar definitivamente la marímbula por el contrabajo, instrumento más sonoro y de mayores posibilidades técnicas que presentaba, además, la “ventaja” de no proyectar esa imagen de instrumento rudimentario y de modesto origen social con el que se siempre fue asociado el marimbol.

Por testimonios directos que hemos recogido de viejos músicos danzoneros del municipio de Actopan, Veracruz, sabemos que hasta mediados del siglo XX este instrumento también formó parte de algunas de las orquestas locales que cultivaron el danzón –ese otro género musical también llegado de Cuba–, fecha a partir de la cual el marimbol desapareció definitivamente de aquellos grupos.⁽¹⁰⁾

En el ámbito de los grupos musicales no profesionalizados, que gustaban de tocar el son cubano por simple esparcimiento, la tradición de incorporar el marimbol en esas agrupaciones compuestas por amigos o vecinos de barrios populares continuó dándose. La dificultad económica que representaba para la mayoría de ellos comprar un contrabajo se compensaba con la facilidad de construir un marimbol a muy bajo costo. Esto es lo que aconteció en los barrios populares de las ciudades de Xalapa, Coatepec y Banderilla hasta la década de 1950.

Informaciones que hemos recibido de personas que radicaban en la capital del estado de Veracruz en aquella época, confirman el hecho de que en las vecindades del centro de la ciudad de Xalapa se solía formar agrupaciones musicales integradas por muchachos entusiasmados por tocar los ritmos que venían del Caribe. El marimbol era fabricado de la misma manera como se acostumbró hacerlo en cada uno de los modestos lugares de cualquier país en donde éste apareció: reciclando sencillos



envases de madera y utilizándolos como caja de resonancia, y obteniendo juegos de lengüetas metálicas de relojes en desuso, de hojas de segueta o de viejos gramófonos de cuerda que utilizaban una banda metálica enrollada como mecanismo propulsor, siendo estos flejes los preferidos por los constructores por ser más anchos –de hasta dos pulgadas (5 cm)– y de mejor calidad acústica.

El entusiasmo que despertó entre los mexicanos el conocimiento del son cubano redundó en una época prolífica que duró alrededor de un cuarto de siglo y en la que el aprendizaje del género y el conocimiento de sus instrumentos fueron parejos con el desarrollo de una verdadera cultura popular. La presencia de muchos grupos cubanos venidos desde la isla para cumplir contratos en diferentes lugares de México, así como la proliferación de magníficas agrupaciones formadas por músicos locales –particularmente, por veracruzanos–, redundó en una febril actividad sonera que se extendió por todo el país. No debe, pues, sorprendernos que no sólo en la región sureste de la República –en los estados como Veracruz, Oaxaca, Campeche, Yucatán o Chiapas– se tenga conocimiento del marimbol y hasta se halle integrado a algunas tradiciones locales, sino también en ciudades importantes del centro del país (como en León, Gua-

najuato, en donde el pianista Tito Enríquez lo encontró en el año 1934 sonando en una agrupación mexicana intérprete de son cubano),⁽¹¹⁾ así como en las de los estados fronterizos del norte de México, lugares en los que tanto el género musical como el propio instrumento no son ajenos a su historia.

Coincidiendo con la declinación del género del son cubano en México, la aparición del mambo, del rock y el éxito comercial de las llamadas “sonoras” –señaladas por muchos de los viejos soneros como las directas responsables de haber “pervertido” el gusto popular por la música caribeña–, la década de los sesenta marcó el ocaso de la pasión por el son y el desarraigo del gusto popular por fabricar y tocar el marimbol.

BIBLIOGRAFÍA

- García Ranz, F., 1997. El marimbol, en Revista *Son del Sur*, Núm. 4 y 5, Veracruz, México.
 González García, F., 1992. *Casos y cosas de mi Veracruz*. Edición del autor, Veracruz, Ver.
 Mac Master, M., 1995. *Recuerdos del son*, CONACULTA, Colección Periodismo Cultural, México D.F., 1ª edición.

NOTAS

- 1 Primera edición. 2005, Universidad Veracruzana.
 - 2 El nombre de este grupo hace alusión al hecho de interpretar el son cubano a la manera veracruzana. No se refiere al género musical tradicional de origen campesino -el son jarocho- que se toca desde hace dos siglos en el centro y sur del estado de Veracruz.
 - 3 Mac Master, Merry, 1995, p.49.
 - 4 Gran parte de la información sobre los nombres de las agrupaciones musicales, sus ejecutantes y los años en las que se fundaron está tomada de Francisco González García (“Tiburón”) 1992.
 - 5 Mac Master, Merry, 1995, p. 57.
 - 6 González García, F., 1992, p.61
 - 7 González García, F., 1992, p. 62.
 - 8 Mac Master, Merry, 1995, p. 173.
 - 9 En el trabajo de García Ranz (1997) se pueden encontrar múltiples referencias sobre la presencia del marimbol en el estado de Veracruz y en otras partes de México durante la primera mitad del siglo XX.
 - 10 Información proporcionada por el señor Juan Carreto Lagunes, director de la Danzonera de Actopan.
 - 11 La Ciudad de México merece ser mencionada de manera especial, pues en ella se formó un ambiente sonero tan importante que todos los músicos y grupos cubanos y mexicanos más sobresalientes de la época pudieron compartir y disfrutar.
- (a) Fotografía del libro *Puerto de Veracruz; Veracruz: imágenes de su historia* de Bernardo García Díaz, 1992, Archivo General del Estado de Veracruz.
- (b) Fotografía tomada durante la filmación de la película *Hell Harbor* del director Henry King.



MARIMBOL Y OTROS INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES. MUSEO DE LA CIUDAD, VERACRUZ, VER.



LA CORRIDA DE SORTIJAS DE SUDAMÉRICA, LLAMADA TORNEO DE CINTAS EN NUESTRA TIERRA CUENQUEÑA.⁽¹⁾

23 de junio de 2013. San Juan Bautista Tuxtepec Oaxaca, sotavento mejicano, víspera de San Juan.

*San Juan te sirve de guía
y por eso tus jinetas
llevan flores y peinetas
que suspiran y que cantan
cuando airosas se levantan
las coplas de los poetas.*

JOSÉ SAMUEL AGUILERA VÁZQUEZ

00:00 La mano de una mujer ha dado la última puntada. Varias agujas, muchos alfileres y algunos carretes de hilo yacen a lo largo de una mesa. Hace tres años se enredaban las muchachas a la hora de montar porque no alcanzaba el vuelo. Hace dos fue necesario recurrir a los velos vaporosos, a la blancura de las crinolinas, al jaspe de los tafetanes, pero como quiera se enredaban las espuelas en la gasa. Hoy no ha sido necesario. Fuyotrujano dijo que catorce cuchillas eran el número justo para tapar del anca hasta la cruz dejando libres los estribos. Ellas escogieron la tela y los colores. Edith les ajustó los trazos y cortó los pliegues. Ocho varas de olanes. Las

Tuxtepecanas han encontrado la falda que le ajusta al trote de un caballo.

5:00 Los vaqueros beben café caliente. El trópico húmedo se despierta en medio de la neblina. Llueve ligero. Los corrales están listos para recibir a los primeros caballos que serán bañados, acicalados, alaciados de la crin y de la cola. Sillas, sogas, ronderillos, jáquimas, bozales, cabezadas, almartingones, cinchas, cujas, riendas, estribos, pechopretales y arciones han sido revisados desde ayer y descansan en los percheros. Los últimos gallos del alba anuncian que es domingo, víspera de San Juan.



8:00 Van tres horas de trabajo y apenas se empiezan a ensillar los primeros coloraos. En la cocina están listos los desayunos. En la sala de la casa las mantillas, refajos, faldas, blusas, flores, y zapatos descansan sobre el respaldo de los butaques. Las guayaberas lucen blancas y los pañuelos rojos. Estandartes, lanzas y pendones amanecieron de pie con sus arabescos y listones amarillos, blancos y carmín. Las yeguas amamanantan a los potrillos y el cielo comienza a levantar las nubes, como una mujer que se recoge el cabello frente al espejo. Edith y Fuyo se truenan los dedos. Hoy mismo se sabrá si el corte de las faldas encaja o no sobre la montura.



Somos el día de San Juan, todos juntos sin que sobre ni la esperanza del pobre ni la migüita del pan. Somos bejucojulian, jonotillo y chupayaya, yegua prieta, mula baya, potrozarco, potrapinta; raza que no se despinta por bien o mal que le vaya....

10:00 La casa de Franciscolira es una colmena que se engalana con mujeres. En la sala esperan con nerviosismo a que se inicie el paseo. Algunas niñas están tristes porque sienten que no van a alcanzar montura. Llega la caballada y un suspiro de consuelo cruza por el aire. Algunos remolques traen caballos de Tierra Blanca, Loma Bonita, Tlacojalpan y Tuxtilla. El resto llega montado desde Agua fría, Santa Teresa, Zacate, Matacaña, San Bartolo y muchos pueblos de los alrededores. Los que tienen recursos traen apalooshas, palominos, cuarto de milla, pura sangre, aztecas y árabes. Los que no tenemos, venimos en caballo criollo, cuarterón y despedrigrao. Sabemos que estamos en periodo electoral y que algunos políticos anunciaron su presencia. Afortunadamente campeó la cordura y sólo estuvieron los que siempre están.

—Ya arriba de un caballo todos somos iguales— dice el viejo Miguel.



11:00 Inicia el paseo de pendones. Al frente marcha Silvino. Elegante y propio lleva el pendón principal con gallardía y, a la vez, como uno más entre sus pares. En esta ocasión la camioneta de Tránsito abre paso llevando a las doncellas de San Juan y la música del recorrido. En el primer escuadrón cabalgan las cuenqueñas elegantísimas y sobrias, con el cabello suelto y la flor sobre la sien flanqueadas por un lancero y un pendonero. Los estandartes flamean en el cielo azul con las leyendas que los distinguen: Sotavento mexicano, Cofradía de Bailadoras de San

Juan. Jaraneros de Tuxtepec Oaxaca, Versadores y cantadoras, Casa de la Décima. El contingente se engalana con la presencia de la Diosa Centeotl mostrando la cepa que la distingue como jarocho. Un mar de faldas abandera el aire y los cascos suenan metálicos sobre el pavimento.

Al pasar frente a la catedral se descubren la cabeza para recibir a los demás pendones que va entregando el padre Juan. Los tres primeros pendones se suman ordenadamente al encabezamiento. Los tres restantes, se entregan a los siguientes escuadrones. El blanco de las camisas de los primeros escuadrones se agiganta con los pañuelos que llevan al cuello los jinetes. No todos quisieron o pudieron - solo Dios lo sabe - venir vestidos para la ocasión de la fiesta de San Juan, para ellos hay un espacio también en esta fiesta elegante que congrega a todos los cuenqueños.

13:00 Los jinetes han paseado los pendones por las calles de la ciudad ante las miradas de asombro de los tuxtepecanos que ven recobrada su fiesta antigua. Hoy no hubo gritos ni controversias sobre Veracruz y Oaxaca porque se escucharan los ¡Viva San Juan! a lo largo de las calles. La música también cumple su papel aglutinador: jarabes de guerrero, congas caribeñas, aires de tierra caliente, sones huastecos, guapango de tierra caliente y sones jarochos se dieron un abrazo festivo. El San Juan Bautista dio su canto hermanador junto a una Bamba entonada con música de viento. Algo nos dice que la negritud cimarrona sigue vigente en este pueblo de morenos, blancos y chocolates. Al llegar a la catedral, Silvino llama a todos los pendoneros; atrás de ellos se colocan las mujeres que llevan los estandartes y enseguida los varones que portan lanza. Uno a uno son bendecidos por el padre Juan en un gesto fraterno y comunitario que refresca la memoria colectiva. Héctoralí recibe el agua en su rostro de niño. Tiene seis años y junto a su abuela paterna ha recorrido hoy a caballo la tierra de sus bisabuelos, esos mismos que llenaron la Cuenca entera de cantos y vaquería.



Dieguitorodríguez todavía no habla y también como Héctoralí paseó sus pendones a caballo en medio de los brazos de su padre.

15:00 Es hora de comer. El padre Juan bendice los alimentos y con ello se le da ese giro solemne y espiritual que tanto se ha perdido. Hay comida en abundancia por parte de la madrina y la bebida corre generosamente por parte del padrino. Botellones de refresco dan colorido a las mesas junto al agua de limón que reparten las cuenqueñas. Es que hubo personas generosas que ayudaron a la fiesta.

–*No digas mi nombre*– le dijeron a Doña Edith.

La mamá de Mariela da vueltas como un trompo acarreando garrafones, azúcar, y el jugo de limones que exprimieron Carina y Lety. Adentro es un frenesí de hombres y mujeres con charolas repartiendo barbacoa de res. También hay un estrado con música. El anfitrión está contento y se regala cantando una canción ranchera. Enseguida viene la primera versada y se amarra el primer contrapunteo de la tarde entre Johan López y el negro Pulido. El segundo contrapunteo se lleva entre la Diosa y su hermano Daniel Acosta, que dan una muestra de buena improvisación. Entre contrapunteos suena la música de moda dejando un contraste que gusta a muchos. Finalmente David Méndez aguanta a pie firme un ataque mortal de Caribe, en el último contrapunteo de la tarde. Un topetón de gallos levanta sorpresas y la fiesta se queda bailando corridos, pasos dobles, cumbias y charangas. Nos abrazamos pro-

metiendo volver al año siguiente en este paseo de pendones que anuncia el nacimiento de San Juan, la fiesta criolla de todos los cuenqueños.



20:00 Ante la insistencia de un público que vino a verlos y a oírlos Los Utrera gratifican a los presentes con dos o tres sones muy sentidos. Enseguida Tapacamino obsequia un son dedicado a San Juan. El corrido de la mulata Rosa Bobailla lleva gusto también.

De pronto se apagan los micrófonos y la gente en un enjambre de voces se dirige al lugar donde los Soneros del Papaloapan harán el Floreo de Tarima que dará inicio al Fandango. Los poetas y las madrinas orientan la fiesta con sus ramos de flores,



décimas y giros bajo el signo de las justicias y el amparo del Siquisirí. No se puede pasar de un lado a otro. El quiosco está lleno de gente, lo mismo que las bancas, los arriates y los escalones. Las parejas se disputan la tarima llena de flores. Caribe y El Brujo de Catemaco se trenzan en un contrapunteo lúdico y a ras de tierra que pone a los presentes al borde del asombro. Durante la noche se darán algunos combates poéticos más y los sones de tarima sonarán hasta las doce de la noche, hora en que todos los presentes le llevan mañanitas a San Juan. Hay agua de limón en vitroleros y la comunidad está vigilante que nadie se quede sin tomar un vaso de agua y que no se tire la basura.

12:00 Desde el 2008 no se entraba al templo. De nueva cuenta los tuxtepecanos entran cantando llenos de fe y de esperanza. No es la fe ciega ni dormida, sino aquella que sabe el camino que debe recorrer. El templo sigue de pie como un milagro, como una iluminación en el corazón de los que cargarán el peso histórico de derribarlo o de conservarlo. En el interior, San Juan ocupa el sitio que le corresponde como santo patrono y a su persona se dirige el canto interrumpido a veces para decir una copla o una décima. Es un canto por construir, un legado interrumpido cuya memoria quedó extraviada. Por eso a ratos cabecea y en el corcoveo pierde la distancia. La comunidad ha practicado con anticipación sus mañanitas pero no logra todavía encajar con los que van llegando. No es La Manta, sino Las Mañanitas con manta. De todos modos San Juan agradece la ofrenda con un gesto luminoso.

De allí saldrían al atrio a seguir la velada. La madrina de las fiestas patronales y su esposo se hacen presentes con una caja de tortas deliciosas que amablemente ofrecen a nuestros visitantes para la cena del día. También han aportado las flores que ornamentan el sitio del profeta. Los feligreses contribuyen a la cena con un guiso de carne en adobo que ha preparado el negro Pu-

lido. Benjamín Chicuéllar se mantiene sereno y amable en su labor de centinela activo. Ya no es la víspera sino la noche misma. Hemos cruzado el puente de lo divino y estamos de vuelta en lo terreno. Este mar de pasiones humanas que se nos regala como una prueba de que la fiesta santifica y enaltece. Una versada larga tiende su manto. Los versos de los poetas van y vienen por los laberintos de los oídos atentos. No es el foro, ni el escenario; son las tres de la mañana en el atrio antiguo de un templo fundado por dominicos, espacio de bodas, sepelios, trincheras y refugio frente a los excesos acusos. El Negro Pulido pesa dos kilos menos de los que pesaba al amanecer. Ni modo pa' que se mete de anfitrión.

24 DE JUNIO DE 2013. LUNES.

14:00 Esta ciudad que nos toca es un ramillete de flores, un arroyo de muchas aguas, un manantial inagotable que mana desde el pasado para volverse presente renovado. Una juventud que busca su propio camino.



14:30 La calenda corre por las calles con su traje de fiesta. Cruces de caminos en que San Juan es paseado en andas por los cuenqueños. Ramos de flores hermosas para El Bautista. Un sol que abrasa y que abraza, pero que no mengua la fe de los tuxtepecanos para el señor del agua.



17:00 Todo es nerviosismo y prisa. Laurencio cose la banda que convertirá en moño al bailar La Bamba frente al patrono. Las niñas se pisan entre ellas con la prisa. Las madres se desesperan, las madrinas no encuentran los ramos de flores y algunas sienten temor de que se les olviden los versos a la hora de la hora. Hoy es el día de las saluciones. La procesión está retrasada y ha salido del atrio con el patrono en andas. Seis varones ataviados a la usanza criolla lo elevan por el aire tuxtepecano y lo llevan paso a paso de paseo. Las autoridades eclesiásticas encabezan la solemne marcha, seguidos de los feligreses que gritan vivas a San Juan. Los pañuelos rojos le dan una vivacidad a la marcha y recuerdan el martirio de Juan, aun cuando lo que hoy celebramos no es su muerte sino su nacimiento. Es lunes, día de San Juan Bautista, Santo patrono de Tuxtepec Oaxaca. Luna llena y cielo nuboso.

18:30 Llega al atrio el señor Obispo acompañado de sus párrocos, encabezado por San Juan y seguido por una feligresía deseosa de sentarse. Algunas sillas están ya ocupadas. A la entrada de un pasillo amplio reposa la tarima ornada con gladiolas blanca y rojas. Cuando los prelados toman asiento varios jóvenes levantan en andas la tarima donde, en una silla posa la segunda doncella, justo atrás de la primera. Ya en el aire las doncellas, el grupo avanza un poco con la doncella principal de pie y seguidos de los músicos tradicionales de la Cuenca del Papaloapan entonando El Pájaro Cú. Los presentes desgarran un alarido de júbilo coronado por aplausos que llenan el recinto. Ahora la descienden y al son de Justicias es ataviada ceremonialmente por la Cofradía de Bailadoras de San Juan.



*Eres flor que lleva ya la corona arrebolada.
Mi humilde mano te da esta falda enrejillada.*

18:40 Ahora desciende la doncella al piso y acompañada de las doncellas de los años pretéritos, zapatea El Siquisirí:

- *Nos tocaba bailar con ella*- dice una mujer en señal de protesta.
- *Debe bailar con toda la cofradía*- dicen otras.

Y es que la costumbre marca que debe la doncella bailar con todas las bailadoras mayores porque ello significa que a la recién llegada se le acepta como parte de la comunidad. Toro pasado. Enseguida los músicos, ya en el micrófono, entonan el San Juan Bautista. Son “Los Alebrijes” que con buena voz van desgranando la letra:

*Le ruego al señor San Juan de nuestra ciudad patrono,
vea las siembras cómo están de aquí hasta Playa de mono.
Las cosechas no se dan por falta de agua y abono.*

El canto sigue su marcha en medio del sopor vespertino. Un pájaro se posa en la torre y mira rumbo al río. El señor Obispo, por instantes, se nota emocionado, mientras dos párrocos llevan el compás de la música efusiva, pero discretamente con los pies. Al frente a la derecha de las filas de feligreses se ve un pequeño grupo de mujeres tuxtepecanas en huipil. El encarnado atuendo, bello por sí mismo, parece ligeramente fuera

de lugar en medio de los blancos y rojos, propios de la celebración sanjuanera.

Toca el turno ahora a tres cantores a lo divino que en décima espinela dan salutations al patrono, cada cual a su estilo y personalidad: Jorgegabriel, Luisantonio y Marcoslindo. Nury, parece una rosa blanca y carmín. Es como si Angelita hubiese venido a la celebración para vivir la fiesta a través de sus ojos.

Es ahora La Bamba la que suena en el tablado, éste que al finalizar desgaja una ovación tremenda cuando la pareja muestra a los presentes que sí pudieron hacer el nudo con los pies para colocarlo ahora a las planta de San Juan, como se venía estilando antes de que nos levantara el sombrero la inundación del 44.

- *La Bamba no es veracruzana ni oaxaqueña sino negra, india y blanca, pero no por separado sino todo junto.*- expresa don Julián, un viejo poblador del Barrio Abajo.

La Bamba, esta pieza musical que se bailó en estas tierras multirraciales desde el siglo XIX y se sigue bailando sin temor alguno hasta la fecha.

*Deja que te cante con mi voz de niña
una serenata de caña y de abriles
para la bandera que va en los huipiles
donde se retrata la flor de la piña.
Deja que del río, fraterna te ciña
con el trino viejo de arpa y de jarana
una serenatas para tu ventana
con andar moreno de inquietos anhelos
la bamba querida de los bisabuelos
¡tan india, tan negra, tan tuxtepecana!*

Con el último tañido de las cuerdas concluyen las salutations. Los participantes esperan la bendición de costumbre, el consuelo a su andar de peregrinos anuales, como se ha hecho en los dos años anteriores. No hay palabras para ellos este año, solo el silencio de los prelados que reina sobre el atrio. Desde abajo, observamos aten-

tos y respiramos el bochorno de la noche pidiéndole a San Juan que nos descifre los signos. Un pájaro canta. Sabemos entonces que es momento de guardar silencio.

19:00 Antes, durante y después de las saluciones alguien introdujo y repartió folletos que dicen “Origen de las fiestas de San Juan Bautista en Tuxtepec , Oaxaca”. Todo parece de buen gusto, pues se trata de una entrevista de Felipe Matías - apasionado amante de esta tradición festiva - sin embargo, pronto aparece el Caballo de Troya pues adentro del folleto un candidato piragüero oportunista, ha permeado su propaganda electoral. En color turquesa aparecen sus diez puntos de gobierno en los que, por cierto, se nota la ausencia del desarrollo cultural y espiritual del pueblo cuyos destinos quiere domeñar.

– *Triste manera de enlodar la imagen de Lipe que nunca se enredó en política*– dice una señora entrada en años.

– *¿Quién sería...?*– pregunta Toño.

– *¡Sepa la bola!*– comenta una maestra.

– *¡Yo sí sé quién es!*– expresa un niño de siete años. Todos callamos para escuchar las campanuelas que anuncian la misa de rigor.

20:00 Como pocas veces, el fandango está de reventar. Y es que no se trata de un fandango de viejitos, ni de adultos, sino de un fandango juvenil e infantil. Docenas de niños van de un lado a otro, rebullen , se giran y se entusiasman.

Antes de abrir el fandango se presenta Flor de nardo, enseguida, Los enanos, después Los niños de Los Tuxtles y finalmente Los alebrijes. Ahora pasan al Floreo de tarima e invitan a los improvisadores. Las pequeñas madrinas zapatean y de allí en adelante, un remolino de cantes arrastra al corrental de pasos y tañeres. Durante seis horas febriles y fabriles, los niños y jovencitos de ambos sexos aprenden a conocerse por el timbre de la voz, por el sesgo del verso, por el golpe del



talón o por el giro de la falda. La doncellita brilla como una estrella en medio de ese tramadal festivo. Los adultos apoyan en lo que pueden: Fuyo trae la jamaica, Carina y Edith organizan la mesa. El Papá de la doncellita, el papá de Kevin, el esposo de Magda, El papá de Vale, el papá de Diego, se cooperan para la cena. La mamá de Mariela, otros padres de familia y muchos jóvenes ayudan con jarras, vasos, platos, mesas y sillas para cenar en grupo. Corren los tacos de mano en mano y la jarana descansa por un rato. Rocío, Miguel y muchos otros ayudan para la gasolina de los que nos visitan. Chepe manda azúcar y agua; Una mujer presta sillas y mesas; Silvino pone los platos. Don Ray presta su tarima. Una mujer obsequia los ramos de flores; otra más sostiene el pendón de San Juan frente al fandango y entre todos recogemos la basura. Ya casi a gatas bailamos el son de La Iguana y, finalmente, de alegría, todos cantamos.

–*A estos chamacos hay que correrlos, porque si no amanecen*– dice una mujer.

–*Correrlos pero volverlos a invitar*– le dice otra.

2:00 El padre Juan se asoma a despedirnos. Una mujer hermosa se le cruza por los ojos. Son las dos de la mañana, mi hijo está improvisando versos. Somos corazón que late bajo de esta luna llena. 24 de junio, noche de San Juan.

EPÍLOGO

La ritualidad de las saluciones, el paseo de pendones y los fandangos con floreo de tarima se abren camino poco a poco. El obispado de Tuxtepec, voluntariamente o no, favorece esta expresión, brindando los espacios rituales o, mejor dicho, reconociendo una cultura viva que reivindica tales espacios como herencia de sus ancestros. En este 2013 la gestión eclesiástica y la acción comunitaria favorecieron, una vez más, la presencia de los fandangos. La participación gubernamental fue, inicialmente entusiasta y seria, pero como siempre, al final de los vaivenes políticos se volvió marginal y hasta apática. Salvo raras excepciones, los medios de comunicación se mantuvieron indiferentes a la fiesta.

Asociaciones culturales como El flamenco, La Cuenca Vive, Casa de la décima cimarrona y La tallería colectiva aportaron sin protagonismo alguno, su granito de arena. La sociedad civil y los padres de familia también se mostraron muy colaborativos. Esta ocasión, la madrina de las fiestas patronales nombrada por la iglesia, se mantuvo reacia a la participación laica y todo parece indicar que se endurecerá esta línea para el próximo año. Sería muy sano para todos que se consensara el nombramiento de un padrino o de una tenebría civil más amplia que trabaje coordinadamente.

Indudablemente que la columna vertebral de la fiesta patronal de San Juan Bautista seguirá siendo el paseo de pendones y las saluciones. Pero también es cierto que en torno a ello se van integrando otras expresiones culturales que, por un lado, reconstruyen y actualizan el patrimonio cultural festivo propio de los cuenqueños (mojigangas, paloencebao, cocina, indumentaria, literatura oral etc.) y, por la otra, incorporan nuevos elementos como los Encuentros de poetas, narradores, cantante y danzantes.

Parece que la fiesta de San Juan va permitiendo poco a poco reconstruir y potencializar el entramado cultural de esta tierra tuxtepecana tan fértil y pródiga en imaginarios individuales y colectivos.



NOTAS

(1) Aparece mencionado por Miguel de Cervantes en su obra "El coloquio de los perros" (*Novelas ejemplares*), publicadas en 1613, del siguiente modo "...(...) y sobre ella puso una figura liviana de un hombre con una lancilla de correr sortija, y enseñóme (sic) a correr derechamente a una sortija que entre dos palos ponía;..." Ver Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, España, Editorial Bruguera, 2ª ed, 1971, p. 642. En un diccionario de lengua española de 1734 se define este juego como: "Fiesta de a caballo, que se ejecuta poniendo una sortija de hierro de tamaño de un ochavo segobiano, la cual esta encajada en otro hierro, de donde se puede sacar con facilidad, y este pende de una cuerda o palo a tres o cuatro varas alto del suelo: y los Caballeros o personas que la corren, tomando la debida distancia, a carrera, se encaminan a ella, y el que con la lanza se la lleva, encajándola en la sortija, se lleva la gloria del mas diestro y afortunado." Ver *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases (sic) o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Real Academia Española, 1729.



RETRATOS TUXTECOS

DEBORAH SMALL

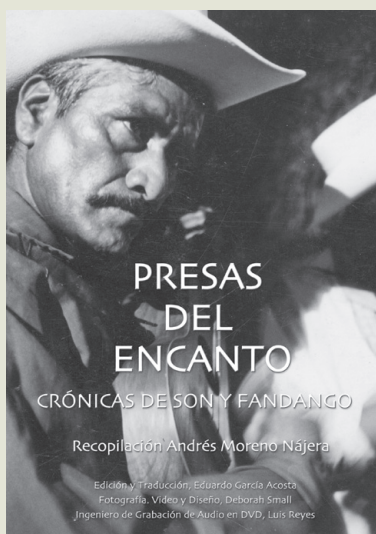


El relato visual de Deborah Small, apenas una pequeña selección de un trabajo mayor que esta fotografía preparó para acompañar el trabajo del músico y promotor Andrés Moreno Nájera que se daría a conocer en 2009 en forma de libro bajo el título *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango* (Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA).

Presas del encanto es una recopilación de relatos que nos hablan de lo bueno de compartir la música, la tarima, la comida, es decir la vida en comunidad. Los instrumentos musicales son, en esta colección de cuentos, el punto de enfoque donde las virtudes de compartir la música dan la batalla contra la envidia, el egoísmo y el individualismo para ganarse a la comunidad y al individuo. Y es precisamente la música, el son y el fandango, el portal de entrada y salida a seres mitológicos a través de los cuales la comunidad conversa consigo misma.

Andrés Moreno Nájera recibió de los propios músicos estas historias, y las transcribió. Sus amigos de San Diego, Eduardo García Acosta y Deborah Small las tradujeron al inglés e hicieron el trabajo de diseño editorial. Se planeaba originalmente una publicación bilingüe con un disco con videos (DVD) que financiaría una universidad estadounidense, y en donde se pudiera ver tocar a los músicos de las historias y conocer no sólo las vivencias, sino también el entorno y la forma de entender este arte comunitario. Este proyecto sin embargo no se pudo concretar por falta de financiamiento. El Programa de Desarrollo del Sotavento logró publicar el libro sólo en español y sin DVD.

El trabajo de Small nos pone frente a personajes inolvidables de la región de Los Tuxtlas, músicos de primera línea que desde su quehacer campesino u ejerciendo otro oficio o profesión la dieron a esta región el renombre musical del cual hoy goza.







JUAN POLITO BAXIN, *GUITARRA DE SON*.



CARLOS ESCRIBANO VELASCO, *GUITARRA DE SON*.





LUISA CHIBAMBA SEBA
TEXCALTITAN



DOMINGO MARTÍNEZ LÓPEZ, LAUDERO.
SAN ROSA LOMA LARGA



JUAN MIXTEGA BAXIN, SONERO.

JOSÉ PALMA VALENTÍN, *GUITARRA DE SON*



GABRIEL HERNÁNDEZ PÉREZ, DECIMERO DE COMOAPAN

CRUZ LUCIO CHAGALA VELASCO, *MEDIA TERCERA*.



Manuel Catemaxca Seba, *jarana primera*



Pedro Campechano Mil, *jarana segunda*



DIJERA MI BOCA

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

DIJERA MI BOCA, DE ALVARO ALCÁNTARA ⁽¹⁾

ÓSCAR HERNÁNDEZ BELTRÁN

Buenas tardes: debo iniciar agradeciendo al comité organizador del XX Festival Afrocaribeño el haberme invitado a estar con ustedes. Quienes hemos tenido la oportunidad de seguir su producción escrita, sabemos que hay varios Alvaros Alcántara. Uno de ellos es el historiador y pensador riguroso, de sólida formación académica y prosa disciplinada que, como tal, suele ofrecer a los lectores los arduos resultados de sus venturosas inmersiones en textos teóricos y archivos mexicanos y extranjeros, con los que arroja luz sobre aspectos muy precisos del pensamiento y de los acontecimientos sucedidos muy antes en nuestras regiones; otro es el Alvaro cronista, observador curioso y notario acucioso de la vida y los hechos de nuestros pueblos, de los que ofrece una mirada risueña y solidaria; otro más sería el ensayista

¹ Texto leído el 14 de agosto de 2015 en la Sala de Usos Múltiples del Instituto Veracruzano de la Cultura, en Veracruz, Ver., en el marco del XX Festival Afrocaribeño.

libre y desenfadado, que externa sus opiniones con la absoluta confianza de quien se ha ganado el derecho a echar por adelante sus convicciones, por la simple y sencilla razón de que, en su momento, ha sabido prestar atención respetuosa a los argumentos de los demás. Otro, finalmente, es el Alvaro guapachoso, fiestero, que sabe vivir y convivir con todos, que dedica toda su pasión al canto, al baile y a la charla grata, en minutos festivos que pueden convertirse en horas, o en días completos, si las circunstancias y el afeitamiento disponible lo posibilitan.

Dijera mi boca, el libro que hoy nos reúne, contiene, curiosamente, a todos estos Alvaros, de tal suerte que su lectura semeja un recorrido por la montaña rusa, que nos eleva primero a los laberintos de la confrontación teórica entre la tradición y la modernidad, con la sutileza que caracteriza a los dialécticos, ya que sostiene que el “antes y el ahora” pueden coexistir sin problemas. Lo interesante de esta posición es que se toma la libertad de afirmar, sin ambages, que no es la modernidad la que incorpora a la tradición, sino que es ésta la que se apropia de aquella, para descredito de los posmodernistas y estupefacción de los apologistas de la cibernética. Una consecuencia de este proceso no es entonces que los tradicionalistas se modernicen, sino que los modernos vuelvan la mirada hacia lo tradicional, tesis que, me parece, puede comprobarse cada vez que un estudiante de sociología pasa con su jarana al hombro o una diseñadora de interiores se esfuerza en aprender el zapateado.

Luego de una batería de ensayos teóricos sobre el tema de la tradición que se leen muy bien, la montaña rusa de Alvaro Alcántara nos lleva por los meandros de la historia del Sotavento, con la mano firme del historiador acucioso, que habla del color de la burra porque tiene los pelos en la mano. Con diáfana claridad, nos demuestra que

la ganadería sotaventina, con sus ires y venires, con su intenso intercambio de objetos, versos y tonadas, fue el gran propiciador del Son jarocho y ha sido, además, el vehículo que hasta la fecha lo sostiene. El son es, simplemente, la forma en la que se divierten los jarochos. El ritual cotidiano que los reúne, los integra en familias y les otorga la dignidad y la alegría a la que todo mundo tiene derecho, lo mismo si vive en la gran urbe, que si habita en una comunidad dispersa y aislada.

En este punto la montaña rusa recalca en Tlacoalpan. Todos sabemos que la vida en la Perla del Papaloapan transcurre sin sobresaltos. Cuesta trabajo imaginar, por ello, la intensidad con la que allí se discutió, y se discuten todavía, la vida y la muerte del movimiento jaranero. Como todos los mitos, el del movimiento jaranero no tiene un lugar de origen preciso, ni unos padres plenamente aceptados; lo que es seguro es que apeló a las convicciones de muchas mentes progresistas, despertó adhesiones entusiastas y, hasta la fecha, es motivo de intensos debates. *Dijera mi boca* podría considerarse, en este contexto, el testimonio de uno de sus actores más lúcidos y entusiastas, quien hace primero una crónica de los días aquellos en que la Fiesta de La Candelaria se presentaba ante los iniciados como un hechizo y refiere después una sincera preocupación ante la degradación sufrida por el Encuentro de Jaraneiros. No se trata de un lamento por el son jarocho que actualmente se toca en Plaza Doña Marta, sino, más bien, por el son que allí mismo ha dejado de tocarse y que, de unos años a la fecha, se ha refugiado en los fandangos de barrio lo que, bien mirado, digo yo, podría considerarse como otro triunfo de la tradición sobre la modernidad.

En este tramo, Alvaro recorre diversos puntos de la geografía sotaventina para rendir homenaje, lo mismo a grandes personajes del son jarocho, como Zenén Zeferino o Esteban Utrera, que a la gente anónima de las comunidades, que asiste a los fandangos, no porque quiera ser parte de

la tradición sino, simple y sencillamente, porque quiere divertirse. Debe destacarse, de lo referido por Alvaro en estas semblanzas, la apertura de la gente jarocho ante los visitantes y curiosos, a los que albergan con generosidad y alegría, mostrando con sencillez que la tolerancia no es una prenda rara, sino que los raros somos quienes ante ella nos sorprendemos.

El último tramo del libro es un catálogo de los sentimientos solidarios de Alvaro Alcántara, quien siempre está dispuesto a brindar apoyo a la difusión de un disco o la publicación de un libro, con textos no exentos de algunos toques de crítica. La suma de estos escritos lo erige, sin duda, en uno de los difusores más reconocidos de los mejores productos del movimiento jaranero; en uno de sus lectores y auditores más reclamados por los actores culturales jarochos. Estoy seguro de que los músicos y los escritores de Sotavento le piden a Alvaro que escriba las notas que acompañan a sus discos o prologan sus libros, no porque esperen un halago desmedido, sino porque confían en que sabrá ayudarlos a encontrar el lugar que su obra ocupa en el devenir de la cultura jaranera.

Estoy convencido de la buena ventura de *Dijera mi boca*. Estoy seguro que circulará de mano en mano entre los ciudadanos de la República Jarocho, no porque sea un libro complaciente con el son y sus personeros, sino porque muchos de sus lectores encontrarán en él los efluvios líricos que su sensibilidad andaba acechando, los datos exactos que su investigación demanda o los relatos que empaten con sus añoranzas. *Tantas veces Pedro*, escribió Alfredo Bryce Echenique; tantas veces Alvaro podemos decir ahora ante *Dijera mi boca*, un compendio de lo jarocho que se puede empezar a leer desde cualquiera de sus partes y es posible recorrer morosamente, porque semeja una charla en el bar “Los Amigos”, una travesía en lancha y, por qué no, un paseo por la montaña rusa.



LAGUNA PRIETA VOL. 3

OCTAVIO VEGA . ARPISTA JAROCHO

Los Vega, Audioflot, 2015.

EN CIERTA ocasión, en un evento público alguien dijo que “un músico tan reconocido en el mundo jarocho actual como Octavio Vega Hernández no necesita presentación”. Nada más falso. Lo difícil sin embargo es hacer una presentación breve de este notable músico e interprete jarocho. Con una carrera artística de más de 30 años como miembro del grupo Mono Blanco, Octavio Vega se distingue no nada más como arpista –o arpero, como también dirían en los ranchos– sino también como excelente guitarrero, comúnmente toca el punteador, y jaranero desde que tiene uso de razón.

Octavio Vega nació en Boca de San Miguel de familia de grandes músicos campesinos, aunque no arpistas, de las tierras bajas de Santiago Tuxtla y región de Tlacotalpan, al sur del Papaloapan, Veracruz. Tres personas son importantes en la historia de Octavio Vega el arpista, quien a la edad de 14 años, sino no es que antes, conoce en sus primeros viajes a la ciudad de México el arpa jarocho chica del impresor y cofundador del grupo Mono Blanco, Juan Pascoe. El maestro Pascoe lo encauza y apoya para que aprenda a tocar el instrumento, y le brinda sus primeras instrucciones de arpa. Después, la conocida arpista Adriana Cao Romero también lo apoya y le facilita una arpa jarocho por varios años y le da sus primeras clases formales en la ciudad de México. El joven Octavio Vega no necesitó más clases, al poco tiempo se convierte en autodidacta, teniendo siempre como referencia el estilo único y particular del gran arpista tlacotalpeño Andrés Alfonso Vergara (1922-2010), su maestro a distancia. Y así podríamos empezar la interesante y larga historia de Octavio Vega.

En esta producción sonora Octavio Vega nos entrega una muestra de 9 sones jarochos interpretados de una manera más íntima, en versión instrumental y sin acompañamiento. Una forma interesante y poco practicada, casi inédita de presentarse, intérprete e instrumento.



El arpa jarocho chica o antigua, es un instrumento que cayó en desuso en la década de los años 50 del siglo XX, para ser sustituida por el arpa jarocho actual de 5 octavas, más grande y ampliamente conocida. Octavio Vega ha retomado esta arpa del pasado, aprovechando y explotando sus bondades y posibilidades, para mostrar su talento, creatividad y sensibilidad musical junto a su sabiduría sonera. Un nuevo interés ha surgido por esta arpa chica entre las nuevas generaciones de arpistas; sin duda el trabajo y ejemplo de Octavio ha contribuido al resurgimiento actual del instrumento.

En los sones que conforman esta magnífica colección, no solamente destaca el gran talento y dominio que Octavio tiene del arpa, sino que escuchamos una auténtica re-interpretación de cada uno de ellos –dejando atrás esquemas y fórmulas musicales clásicas–, y en los que Octavio el sonero, plantea y articula un nuevo lenguaje, con nuevos acentos, elementos y sintaxis musicales, mucho más cercano a la esencia de los sones de tarima, y a la lógica del fandango tradicional, que a las formas típicas folclóricas. En todas las interpretaciones de esta colección de grabaciones escuchamos frases y patrones musicales frescos y originales, hilvanados de manera fluida y natural. Descubrimos en Octavio Vega Hernández, no solamente un interprete virtuoso en cuanto al dominio que tiene del arpa, sino a un músico creativo e imaginativo, con la capacidad de proponer con soltura y libertad: otros fraseos, otras posibilidades melódicas, rítmicas, armónicas,... y así llegar a sugerir, pero sobretudo hacernos imaginar la posibilidad de infinitas variaciones musicales. FGR, Tepoztlán, Mor.

JOSÉ SAMUEL AGUILERA VÁZQUEZ

ABOGADO, INGENIERO, POETA, ...

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

HISTORIADOR, PROMOTOR CULTURAL, SONERO.

ALFONSO D'AQUINO

POETA, ENSAYISTA Y TRADUCTOR. SE HA DESEMPEÑADO COMO PROFESOR Y EDITOR. HA COLABORADO EN LAS REVISTAS Y SUPLEMENTOS: CASA DEL TIEMPO, LA LETRA Y LA IMAGEN, LETRAS LIBRES, MANDORLA, REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO, SÁBADO Y VUELTA, ENTRE OTRAS.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

INGENIERO CIVIL, ARQUITECTO, MÚSICO, CARPINTERO Y EDITOR DE REVISTAS.

ÓSCAR HERNÁNDEZ BELTRÁN

ESCRITOR, GESTOR CULTURAL Y BLOGGERO.

JUAN MELÉNDEZ DE LA CRUZ

PROMOTOR CULTURAL, MÚSICO, PERIODISTA Y LOCUTOR.

RICARDO PÉREZ MONTFORT

DOCTOR EN HISTORIA DE MÉXICO POR LA UNAM. ES INVESTIGADOR EN EL CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL (CIESAS) Y PROFESOR EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM. HA ESCRITO NUMEROSOS LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE LA HISTORIA CULTURAL DE MÉXICO Y AMÉRICA LATINA.

GRACIELA RAMÍREZ ROMERO

PRODUCTORA DE RADIO EDUCACIÓN.

DEBORAH SMALL

PROFESORA EN LA ESCUELA DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE CALIFORNIA, SAN DIEGO, EU. SE HA DEDICADO A LA FOTOGRAFÍA, AL VIDEO Y ES AUTORA DE LOS LIBROS *1492: WHAT IS IT LIKE TO BE DISCOVERED?* (MONTHLY REVIEW PRESS, 1999) Y *ROUTINE CONTAMINATIONS* (CEDAR HILLS BOOKS, 2002).
[HTTPS://DEBORAHSMALL.WORDPRESS.COM](https://deborahsmall.wordpress.com)

RAFAEL DE JESÚS VÁZQUEZ MARCELO

PROMOTOR CULTURAL, SONERO.



LA MANTA Y LA RAYA

