

LA MANTA Y LA RAYA

I^a ÉPOCA / NÚM. 2



Universos sonoros en diálogo

junio 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

RANDY ADAMSICK 35

ALVARO ALCÁNTARA 2-3, 6.

PABLO E. ARBOLEYDA 37-40

JUAN BALLESTER 25

CAROLA BLASCHE 18

PIERRE CAMPISTRON 33/5/7, 67

ROSA MARÍA C. DÍES 31

LUIS FALCONI 43-46

SILVIA GONZÁLEZ DE LEÓN

5, 21-24.

JACK HIRSCHORN 12

LAUTARO MERZARI 20

GABRIELA MUÑOZ 7-10

GUSTAVO RODRÍGUEZ 11 (68), 13

IAN SHIVE 4 (8-9).

CARIN ZISSIS 6

FOTOS ARCHIVO 6, 41

FOTOS 32-34, CORTESÍA DE

RAQUEL ONTIVEROS

FOTOS PORTADAS

DEBORAH SMALL

SILVIA GONZÁLEZ DE LEÓN

DISEÑO EDITORIAL

FRANCISCO GARCÍA RANZ

V.2.0

• Época 1, número dos, junio 2016.

La Manta y La Raya, revista cuatrimestral
Editores responsables: AAL, FGR. Número de
Reserva en INDAUTOR: En trámite. núme-
ro de Certificado de Licitud de Título: En
trámite Número de Certificado de Licitud de
Contenido: En trámite. Domicilio: Buena-
vista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán,
62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO / MADE IN MEXICO



www.lamantaylaraya.org

CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
GABRIELA MUÑOZ M., JORGE CASTILLO, CAROLINA MARTÍNEZ, ADRIÁN FLORIDO <i>El fandango fronterizo</i>	7
JULIA DEL PALACIO <i>El son jarocho en Nueva York llegó para quedarse</i>	11
§ DIJERA USTED	
PAULA SÁNCHEZ-KUCUKOZER <i>El son jarocho en Nueva York: Retos y oportu- nidades de una tradición reinterpretada</i>	15
LAUTARO MERZARI <i>Desde las tierras del sur del continente</i>	19
EUGENE RODRÍGUEZ <i>Fortaleciendo las raíces culturales más allá de las fronteras</i>	21
§ ASÍ, COMO SUENA	
VIOLETA JARERO CASTILLO <i>¡El son jarocho a Tolosa!</i>	26
JUAN DÍES <i>México en Chicago: convergencia cultural</i>	31
§ PALOS DE CIEGO	
PABLO ELÍAS ARBOLEYDA CASTRO <i>Una nueva arpa para el son jarocho</i>	37
§ RECIO Y CLARITO	
MARCO BARRERA BASSOLS <i>Al son que me bailes, toco. Senderos de la música popular mexicana</i>	42
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
CAROLA BLASCHE <i>Tacho Utrera, laudero</i>	47
§ BONUS TRACK	
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ <i>Disco Sones Jarochos Del Grupo Caña Dulce y Caña</i>	58
• APÉNDICES	59

De culturas musicales globales

El punto es que mirando con un poco de cuidado y escuchando con mayor atención no somos tan diferentísimos (sic) y únicos como nos han hecho creer. Y las historias de nuestros barrios, pueblos o, incluso, países tienen más de un paralelismo con otras regiones del mundo: dificultades en común, sueños y aspiraciones similares, retos y desafíos cotidianos semejantes que giran en torno a solventar la subsistencia o resolver la necesidad de identificarse con una comunidad que dé cobijo, perspectiva y sentido.

¿Somos distintos? Sí, pero también tenemos historias cercanas que al conocerlas y reconocer las de los otros en nosotros mismos, hacen más disfrutable nuestro paso por este mundo. De allí que LA MANTA Y LA RAYA apueste por el diálogo de los universos sonoros de las sociedades humanas para incentivar el gozo de la polifonía del mundo y su constelación de sensibilidades.



Si los discursos culturales y las reivindicaciones políticas de los Estados Nacionales a lo largo de los siglos XIX y XX quisieron hacernos creer que, como rezaba aquella antigua ronda infantil “el patio de nuestra casa es muy particular”, las circulaciones, movilidades, desplazamientos forzados o diásporas de cientos de miles de personas a lo largo y ancho del orbe, invitan con entusiasmo a problematizar la observación personal del mundo desde aquellas experiencias que mujeres y hombres de otras latitudes del planeta han construido y comunicado. Han surgido así historias transnacionales, translocales, relatos compartidos o narrativas de la glocalidad (pensar global actuar local) que nos muestran las conexiones de un mundo que se vuelve cada vez más pequeño – o al menos eso parece.

El número que ahora presentamos busca reconocer distintas experiencias de vida en torno al son jarocho y la cultura del fandango alrededor del mundo. También recuperar las experiencias en torno a la difusión del son jarocho y las músicas regionales a través del discurso museográfico o la laudería. Para ello contamos con distintas colaboraciones que nos cuentan, desde las entrañas de la vivencia y su posterior reflexión y relato, cómo conocieron el fandango jarocho, cómo esa experiencia transformó e impactó su vida y la de sus comunidades, así como las maneras en que una cultura musical global –como lo es hoy el son jarocho– se vinculó a los procesos cotidianos de sus respectivos espacios de vida.

Las historias que hemos podido reunir en este número hablan de California (Eugene Rodríguez), Buenos Aires (Lautaro Merzari), Toulouse (Violeta Jarero), Chicago (Juan Días), Nueva York (uno de Paula Sánchez y otro de Julia del Palacio) o del Fandango Fronterizo que se realiza en la frontera de México y Estados Unidos (Gabriela Muñoz, Adrián Florido, Carolina Martínez, Jorge Castillo). Hubiéramos querido

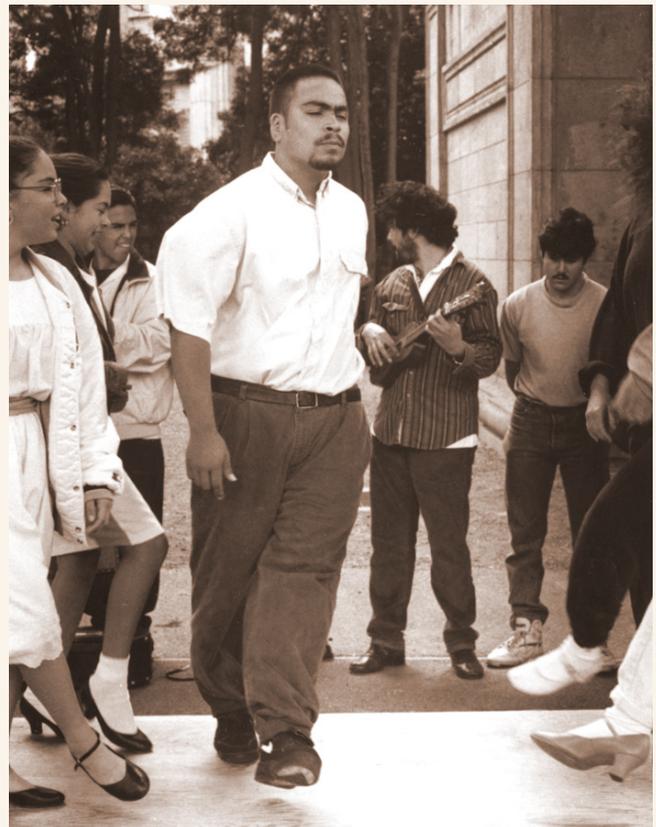


incluir otros espacios, por ejemplo Los Ángeles, Seattle, Sidney o Colonia – Berlín, pero por el momento no fue posible tenerlas a tiempo para este número.

Complementan esta edición los relatos visuales de Carola Blasche sobre el quehacer laudero de Tacho Utrera, el testimonio de Pablo Arboleyda sobre la construcción de arpas, el de Marco Barrera sobre la exposición “Al son que me bailes toco” o una reseña del disco “Sones jarochos”, del grupo Caña Dulce y Caña Brava. Agradecemos profundamente la generosidad y cooperación de cada uno de los colaboradores de este número, tanto los autores de los textos como de las imágenes que amablemente nos han compartido.

Estamos seguros que los testimonios aquí expresados estimularán la reflexión sobre las conexiones que el llamado son jarocho tradicional del sur de Veracruz tiene y ha construido con la comunidad mexicana en el extranjero, la México-americana en los Estados Unidos o la comunidad internacional en su conjunto, durante las últimas tres décadas y más. Varias de las actividades culturales que se realizan hoy en el sotavento difícilmente serían rentables sin el apoyo y participación de quienes viven en los Estados Unidos y otras partes del mundo y que cada temporada vacacional peregrinan a tierras veracruzanas para aprender y convivir con las y los soneros jarochos.

Sobre este tipo de conexiones vale la pena mencionar un dato: Buena parte de las cuerdas que hoy se usan en los instrumentos jarochos son producidos por una casa de cuerdas (*Guadalupe Strings*) que tiene su sede en California; y qué decir de los proyectos artísticos y musicales que se han construido en Estados Unidos y otras partes del mundo, impactando notablemente en los referentes musicales y sonoros de las nuevas generaciones de músicos veracruzanos y mexicanos. Y el recuento puede seguir.



Sea pues este número una oportunidad para conocer lo que ha ocurrido con el son jarocho y la cultura de los fandangos de tarima en otras regiones allende Sotavento. Con la esperanza de que muy pronto se comprenda que no se trata de tocar igualito a nadie, ni de reproducir las versiones “auténticas” o legítimas que nunca falta quien pretenda legitimar y sancionar con criterios musicales, académicos, raciales, de nacencia o pedigrí (*sic*).

Se trata de gozar la vida; de eso se trata: Gozar y compartir la vida.

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 Fronterizo

GABRIELA MUÑOZ MELÉNDEZ,
JORGE CASTILLO,
CAROLINA MARTÍNEZ,
ADRIÁN FLORIDO



¿Dónde surge la tradición? ¿podemos los veracruzanos exiliados y los no-veracruzanos (mexicanos y extranjeros) genuinamente identificarnos con la tradición jarocho, con el son y el fandango? Sin pretensiones, nosotros creemos que sí; y cuando decimos nosotros nos referimos a una comunidad dinámica que aloja a un diverso número de nacionalidades: a mexicanos, chicanos, méxico-americanos de segunda o tercera generación, a inmigrantes de Latinoamérica y otras partes del mundo, a jarochos trasplantados de pequeños y de grandes también. Nosotros nos hemos encontrado en la zona fronteriza México-Estados Unidos; muy en particular entre Tijuana, Baja California y San Diego, California.

ESTE ES EL DÍA

Desde hace casi una década se ha organizado un encuentro binacional de jaraneros de México y Estados Unidos en la división fronteriza física; donde un par de rejas de tres metros de altura indican el término de un país y el inicio de otro. Antes del mediodía del último sábado de Mayo, nos juntamos de lado y lado de la reja enmallada; instrumentos en mano, con una tarima aquí y otra allá; y celebramos que podamos juntarnos y hacer comunidad a pesar de la frontera.

Aunque el encuentro dura un par de horas, todo el evento se desarrolla en tres días, dado que se pre-

cede –jueves y viernes– con talleres que imparten nuestros tres invitados especiales; y se cierra con un fandango que convoca a la comunidad jaranera binacional en Tijuana, éste inicia por la tarde del sábado y dura la noche entera. Si se considera la organización del evento, el Fronterizo toma seis meses de preparativos. Todo es realizado por un grupo de personas, que puede cambiar en número, identidad y opinión cada año, pero que trabaja de manera voluntaria, consensuada y se siente retribuido cuando el fandango sucede.

EN EL PRINCIPIO FUE...

Hacia 2007 ya había grupos de jaraneros tanto en San Diego como en Tijuana; aunque la realidad fronteriza nos impedía reunirnos. En el verano del 2007, durante un evento de limpieza de la playa en Playas de Tijuana, ante la congregación de gente en el muro, surgió la idea de hacer un fandango fronterizo para el día 22 de Febrero del 2008. El primer grupo de planeación estuvo formado por Jorge Francisco Castillo, Christian Apendinni, Juan Pérez y Daniel Watman. Ese día nos encontramos por primera vez frente al muro, y nos llevamos una gran sorpresa al ver llegar gente de Tijuana, San Diego, Santa Ana, Los Ángeles, Ensenada, Mexicali, Tecate y Hermosillo; la cantada duró cuatro horas sin parar; hasta que un oficial de la patrulla fronteriza nos indicó que el encuentro debía finalizar, sin embargo permitió

tocar un último son; decidimos tocar la Bamba, que duró casi una hora. Al terminar era tanta la adrenalina y emoción, que se improvisó un fandango en Tijuana, en la casa de uno de los asistentes, que atrajo a jaraneros de ambos lados a convivir hasta la madrugada.

En el 2009, se logró reunir una comunidad jaranera de Tijuana que junto con el grupo de San Diego formó un colectivo para planear el segundo evento. Para ese fandango esperamos hasta el verano, porque el parque del lado estadounidense estaba cerrado; al final tuvimos que encontrar un espacio alternativo: “la Casa del Túnel”; sin embargo en este sitio teníamos el inconveniente de la distancia –aproximadamente treinta metros– entre los grupos de jaraneros de lado y lado; intentamos usar bocinas sin éxito, finalmente tuvimos que turnarnos para tocar un son a la vez.

Para el tercer fandango, en 2010, pudimos regresar al muro pero con condiciones estrictas dictadas por la patrulla fronteriza; por ejemplo, nos dejaban entrar en grupos de 25 personas a la vez y sólo por media hora; al cabo de 30 minutos se paraba el fandango para cambiar de grupo. Ese año tuvimos la sorpresiva participación de gente de la Bahía de San Francisco y San José California que venían acompañando a Patricio Hidalgo.

Para el 2011, la dinámica restrictiva se repitió; en esa ocasión nos acompañó Laura Reboloso. Para el 2012 tuvimos un fandango donde la patrulla fronteriza ya había construido un muro por el cual no puede pasar ni un dedo; a pesar de las restricciones, el evento atrajo a más gente, especialmente de ambos lados de California, del Distrito Federal, del Sur de México, Guadalajara, Veracruz y Oaxaca.

Desde 2013 hemos logrado que el acceso al parque y al muro, del lado estadounidense, sea sin tantas restricciones; aunque sólo por cuatro horas. Ese año se formó un comité de planeación y por pri-

mera vez recibimos apoyo económico. Para ese fandango contamos con la participación de Los Hermanos Baxín y de Carolina Cruz Castellanos, y con la asistencia de más de 100 personas de cada lado de la frontera.

El Fronterizo ha contado con la colaboración de distinguidos músicos y versadores de Veracruz; entre nuestros invitados se pueden contar Camerino y Tacho Utrera, Fernando Guadarrama, Rubí Oseguera, Alberto Guillén “Sajo”, Fredi Vega, Hemma Lee Padua Uscanga; así como músicos locales: Eliel Torres, Godo Herrera, Cesar Castro, Xochitl Flores, Martha González y Quetzal Flores, entre otros.

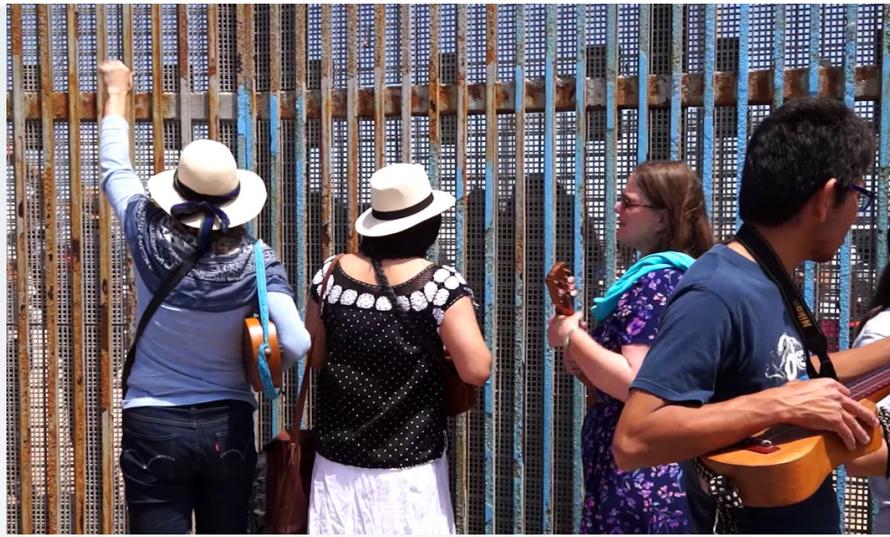
A partir del 2013 y por iniciativa de Alddo Flores, se comenzaron a organizar fandangos de apoyo en otras ciudades de México, Estados Unidos y algunos países de Europa. Esos fandangos son en el mismo día que el Fandango Fronterizo y tienen por objetivo manifestarse contra las fronteras; a la fecha se han logrado tener hasta veinte fandangos simultáneos.

MUÉSTRAME TUS CAMINOS; ENSÉÑAME TUS SENDAS
Las razones para involucrarnos en el Fandango Fronterizo son diversas; tantas que son difíciles de plasmar en conjunto; por lo cual, les compartimos las motivaciones de algunos miembros activos desde hace varios fronterizos.



Carolina Martínez nos dice: “Yo voy al fandango fronterizo porque me resisto a ser borrada como inmigrante, mujer, colombiana, y trabajadora. La caminata para llegar al fandango a lo largo de la playa, es como ir por un túnel lleno de emociones encontradas que se profundizan al llegar al muro. La mar con una fuerza y belleza infinita a un lado contradice las realidades de una frontera impuesta al otro lado. Cuando veo el muro pienso en la lucha de mi familia, de mis amigos, y millones de personas que entre tanta adversidad están resistiendo y sobreviviendo. En el muro te encuentras con una fiesta, donde se intercepta una cultura de raíz que está viva, que resiste a ser diluida por intereses económicos y de poder. Te llena de emoción ver amigos a través de la malla y sientes ira al no poder abrazarlos, pero luego recuerdas que ahí está el Fandango, que se vale celebrar entre tanto dolor y que por un par de horas una magia ancestral se apodera de ese espacio”.

Adrián Florido nos comenta que “para los Mexicanos nacidos y criados en los Estados Unidos, este proceso de acercamiento al fandango tiene un significado especial. Creemos con una apreciación de los sacrificios de nuestros padres; sin embargo, a pesar de los privilegios adquiridos, nos queda un vacío, y deseamos conexión y pertenencia. El fandango me ha llevado a conocer amigos y comunidades por todo el continente, desde California a Nueva York; desde Washington D.C. hasta el Distrito Federal.; a Cuernavaca, San Andrés y Santiago Tuxtla, a El Hato, El Nopal, a Ocuilapan, Chiapas, Tabasco y a muchos lugares más. En cada uno, he ido entendiendo lo que puede representar el fandango para una comunidad, de los diferentes papeles sociales que este ritual puede tomar. Esta educación ha ido formando mis propias ideas sobre lo que debe y puede representar el Fandango Fronterizo para los que asisten. Para cada uno representa algo diferente. Para algunos, es protesta, para otros es música o la oportunidad de en-



contrarse con amistades y familiares, de quienes la barda los mantiene separados. Para mí, sobre todo, es un símbolo perfecto de esa tensión que siempre me ha jalado entre dos países, dos identidades. El Fandango Fronterizo es el lugar donde encuentro un balance, rodeado de amigos”.

Para Gabriela Muñoz “el Fandango Fronterizo es como regresar a la casa de la infancia en medio del bosque de niebla con su olor a flores después de un largo, largo viaje; es un homenaje a mis raíces a la vez que un juego de ronda prestada del son”

HE AQUÍ, VIENEN DÍAS

Hemos venido celebrando año con año este evento donde nos reunimos frente a la línea fronteriza para festejar nuestra unidad dejando en claro que ante estos muros divisorios, la música siempre podrá cruzar libremente al igual que los pájaros.

¿Qué es lo que le depara el futuro al Fandango Fronterizo? Nos parece que continuará aún sin nosotros –los que ahora escribimos–, creemos que hemos contribuido a crear un espacio para el fandango en la frontera, donde se mantiene viva la tradición y se difunde el son jarocho. Estamos convencidos que hay Fandango Fronterizo para rato porque representa un espacio vital para la comunidad jaranera binacional.



IX FANDANGO FRONTERIZO
 La patrona Mayo 28 May Amatlan de los reyes,
 2016 Veracruz.

Coopera con las Patronas!

Se necesita:

- Arroz
- Frijol
- Azúcar
- Aceite
- Atún
- Botellas de agua
- Leche en tetrapac
- Dulces
- Sardinas
- Bolsas

Centro de acopio en
 la casa de nadie
 1a. Cuauhtémoc / Xalapeños Ilustres,
 Xalapa Enriquez, Veracruz-Llave,
 México, 91000 Xalapa-Enriquez

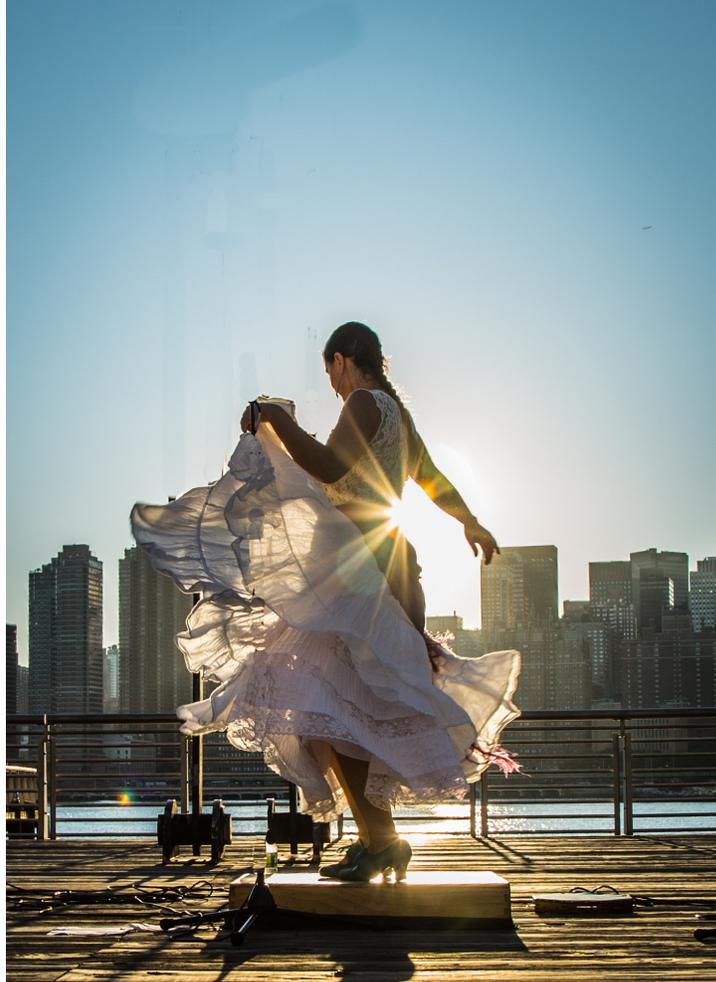


EL SON JAROCHO EN NUEVA YORK LLEGÓ PARA QUEDARSE

JULIA DEL PALACIO

Es joven la población mexicana que vive en Nueva York. A diferencia de Chicago o Los Ángeles, cuyos cimientos de la modernidad han estado íntimamente ligados a la población mexicana (Los Ángeles era México y algunos consideran que culturalmente lo sigue siendo; Chicago construyó su industria automotriz en las espaldas de migrantes mexicanos durante los años 1920 y 30 y en las espaldas de migrantes negros que viajaban del sur represor de los Estados Unidos hacia un norte menos racista y ligeramente más abierto y diverso), Nueva York, en cambio, comenzó a ver a crecer a la población mexicana sólo a partir de 1980.

Poco a poco este contingente fue aumentando y formando grupos comunitarios, centros culturales dedicados a apoyar a artistas y artesanos mexicanos y a las comunidades religiosas. Para finales de los años noventa, la población mexicana amenazaba con convertirse en la primera minoría latina de la ciudad, superando a las poblaciones puertorriqueña y dominicana. La tendencia actual, que ha llevado a más mexicanos a regresar a la patria que a cruzar la frontera hacia el norte, hizo que la amenaza no se haya cumplido aún, pero para pesar de los políticos gringos anti-inmigrantes (ya saben a quién me refiero), México llegó a Nueva York para quedarse. Los grupos más representativos en la ciudad son del estado de Puebla, Oaxaca, el oriente de la ciudad de México y el Estado de México.



JULIA DEL PALACIO, NUEVA YORK, 2015.

EL SON JAROCHO LLEGA A NUEVA YORK

No hay documentación que indique que el son jarocho tradicional haya tenido una presencia importante en esta ciudad antes de mediados de la última década del siglo XX, a diferencia del mariachi y varios ballets folklóricos, los cuales han tenido un auge a partir de principios de los años noventa. En Nueva York, “lo mexicano” estuvo por muchos años muy ligado a lo colorido, lo saltarín, la eterna sonrisa y la dicharachería. Esa imagen está cambiando conforme la diversa población mexicana que se ha asentado aquí expresa sus rasgos culturales de manera específica. Esto ha llevado a que algunos neoyorquinos ahora conozcan la diferencia entre la cocina oaxaqueña y la veracruzana, o entre el tequila bueno y el tequila chafa y aprendan a distinguir entre los aspectos más teatrales (o más claramente comerciales) de ciertas expresiones musicales de aquellas que, más ligadas a su raíz, revelan aspectos más auténticos (o más realistas) de la cultura regional mexicana.



JUAN CARLOS "MI CHAVO" MARIN Y GABRIEL GUZMAN,
NUEVA YORK, CA. 2009

El son jarocho tradicional tuvo su primera presencia por estas tierras a principios de la década de los años 2000, cuando el músico oaxaqueño Gabriel Guzmán trajo un par de jaranas compradas en el Sotavento y reclutó a un compañero guitarrista para aprender sonos tradicionales, interpretados de manera diferente a como lo hacían los mariachis y el ballet. Guzmán y Juan Carlos Marín, apodado "Mi Chavo", recorrieron los restaurantes de la avenida Roosevelt, en Queens (conocido coloquialmente como "Queenstepec", "Neza York" o "Puebla York") juntando unas monedas aquí y allá, picando la piedra para dar a conocer el son jarocho entre grupos que son más adeptos a lo rancharo y lo norteño.

Después de algunos meses de labor, Guzmán atrajo la atención de algunos otros músicos y bailarines que tenían experiencia en el ballet folklórico, pero a quienes les atraía el lado tradicional de la música de Veracruz. Juntos, Guzmán y otros—Juan Lucero, Cecilia Ortega, José Servín, quien eventualmente regresó a México a formar el grupo de sonos de Tixtla "Los Gallos Plateados"—llevaron a cabo los primeros fandangos mensuales en un pequeñísimo espacio de East Harlem (también llamado Spanish Harlem, por su alto índice de población puertorriqueña y ahora mexicana). Ahí también tocaban huapangos huastecos y sonos tix-

tecos. Muy pronto estos fandangueros formaron un grupo para presentaciones formales llamado "Semilla". Los huapangos se convirtieron en pequeños conciertos, en los que la mayoría de los asistentes se sentaban a observar una representación—lo más fiel que era posible en esas circunstancias—de la celebración tradicional. A veces se abría la puerta del local para dar paso a una ráfaga de nieve, a veces llegaba la policía a callar a los bailarines, a veces los vecinos se quejaban, pero la tradición se implantó y creció con la visita de algunos músicos tradicionales.

Durante esas épocas, el grupo Tembembe se dio cita en Nueva York y Patricio Hidalgo apadrinó una enorme tarima que le sirvió de escenario a Semilla durante varios años.

LA EXPERIENCIA PERSONAL

Yo llegué a Nueva York en 2005 con una beca para estudiar un postgrado en historia. Había conocido el son jarocho tradicional primero a través de mi padre, quien hizo un extenso trabajo de campo en el Sotavento, grabando a versadores y decimistas para la colección "Cancionero Folklórico Mexicano" dirigido por Margit Frenk y publicado por El Colegio de México a finales de los años 70. En nuestra casa se escuchaba música clásica a todas horas y sonos tradicionales de vez en cuando—Andrés Huesca y Lino Chávez eran presencias frecuentes en el acervo musical casero. Después, un novio que tuve, cuya familia es de Santiago Tuxtla, me llevó a ver un concierto que dieron Los Vega en la ciudad de México en el año 2000 o 2001 para cerrar los talleres de zapateado y jarana que había enseñado Freddy Naranjos Vega. Ahí fue la primera vez que vi a mujeres bailar el son de La Guacamaya. El "café con pan"⁽¹⁾ quedó plasmado en mi cuerpo y en mi corazón y los brazos de las mujeres al imitar las guacamayas sotaventinas quedaría para siempre en mi mente. No me cabe la menor duda de que ese fue el momento en que

1 Onomatopeya rítmica que alude a un patrón rítmico básico de los sonos para mujeres al momento de zapatearlos o percutir una tarima de madera (N. del Edit.).

comenzó la relación de amor más duradera y constante que hasta ahora he tenido: el zapateado tradicional jarocho. Algunos años después leería una cita del bailarín mexicano José Limón (residente de Nueva York, por cierto), que refleja exactamente lo que yo sentí al ver a esas bailadoras en ciernes: “súbitamente subieron al escenario una criatura inefable y su pareja. De manera instantánea e irrevocable algo en mí se transformó. Supe con sorprendente inmediatez que hasta entonces nunca había vivido. O, mejor dicho, que todavía no había nacido... Desde ese momento, no quise permanecer en la tierra hasta aprender lo que ese (bailarín y su pareja) estaban haciendo” (mi traducción). Y así tal cual emprendí mi viaje.

Fui con mi novio jarocho a los fandangos patronales de Santiago; a los fandangos de los sábados en Tlacotalpan y a cantar las Mañanitas a la Virgen de La Candelaria (en Tlacotalpan); fui a Tres Zapotes a recoger una jarana y a Xalapa a comprarle otra a Tacho Utrera; tomé clases con Quique Vega y asistí a los talleres que dieron Rubí Oseguera y Martha Vega en Xalapa y Distrito Federal respectivamente. Aprendí el Buscapiés, el Ahualulco y mi primer Cascabel con Dora Robles, durante los tiempos en que ella y Milton Muñoz se preparaban para grabar el disco “Las Olas del Mar”, con Los Parientes de Playa Vicente. Tuve la fortuna de verlos tocar en varias ocasiones en un pequeño centro cultural llamado “La Alberca” (en realidad no sé si ese era el nombre del lugar, pero todo ocurría alrededor de una alberca vacía) y de ver a Dora bailar La Iguana, con todo el esplendor que despliega en la tarima. Al final de unos talleres impartidos por Rubí en Xalapa, vi por primera vez a Son de Madera tocar en vivo. Para mí eso significó un antes y un después, pues el estilo personal de cada uno de esos músicos y de la bailadora me ayudó a entender la importancia de que el folclor no se uniformice y que la riqueza de la música tradicional radica precisamente en lo que cada intérprete le pone de sí mismo. Por esas épo-



ZENÉN ZEFERINO, 2015.

cas también conocí a mi querido amigo requintero Óscar Millán, del grupo Zarambeque, con quien tuve largas conversaciones respecto al son, su pasado, lo que estábamos viviendo en ese momento y cómo lo veíamos cambiar con el tiempo.

Ya asentada en Nueva York desde 2005 empecé a buscar quien tocara son jarocho tradicional y fue así como me encontré con Gabriel Guzmán y su grupo. Me invitaron a los fandangos mensuales y poco a poco me empecé a involucrar en el funcionamiento administrativo y logístico del grupo, colaborando con Gabriel en la organización de fandangos y tocadas, la impartición de talleres con el fin de hacer comunidad alrededor de la tarima y en la construcción de pequeños programas educativos acerca de la cultura mexicana basados en el son jarocho. Fue una época de mucho movimiento y de conocer a mucha gente nueva que se interesó en la tradición. Fue también una época de crecimiento para todos nosotros, como personas, como artistas, como educadores. Entre tanto seguíamos aprendiendo desde lejos sobre el son jarocho, las nuevas corrientes, los grupos que ya estaban asentados aquí en Estados Unidos; y sobre las discusiones que se estaban llevando a cabo respecto a la naturaleza del género, su objetivo como herramienta de aprendizaje, su valor como patrimonio intangible de México y el esfuerzo de sus intérpretes más representativos para proteger su



CARLOS CUESTAS, JULIA DEL PALACIO Y GABRIEL GUZMAN.
QUEENS, NUEVA YORK, 2012.

integridad y, al mismo tiempo, no quitarle la frescura y dejarlo respirar y cambiar con los tiempos.

EL SON JAROCHO SE AFIANZA

Pocos años después de mi llegada a Nueva York Gabriel Guzmán y yo convertimos a Semilla en Radio Jarocho. Gabriel regresó a vivir a México y ahora soy yo la que lleva al grupo, con la ayuda del ilustre “Mi Chavo”, del leonero colombiano Carlos Cuestas, con la ocasional participación del magnífico Juan Lucero y, más recientemente, del contrabajista méxico-americano Víctor Muriillo. También desde hace un año Zenén Zeferino ha hecho de Nueva York su segunda ciudad y de Radio Jarocho su segunda casa, lo que ha contribuido a enriquecer nuestro conocimiento sobre el son jarocho y el fandango. También ha elevado nuestros estándares musicales de composición e improvisación.

Como ha crecido la población en Nueva York ha crecido también la comunidad que ama el son ja-

rocho y esta comunidad tiene su propia idiosincrasia muy basada en las peculiaridades de la vida diaria en la ciudad. Es difícil saber en qué se basan las diferencias entre las comunidades jaraneras de Nueva York y Chicago o San Diego, Los Ángeles o Seattle y no tengo suficiente espacio en este ensayo para adentrarme en esa reflexión. Lo cierto es que Nueva York ha visto crecer a esa comunidad en parte gracias a que es una ciudad con los oídos constantemente abiertos para recibir a las músicas del mundo.

Revisen ustedes cualquier cartelera de sábado en la noche y tendrán la opción de escuchar música de Bulgaria, Senegal, Argentina, España; música judía, música gitana, música ranchera, música de gaitas, de tambores y de cuerdas; música barroca, antigua y clásica contemporánea. El son jarocho, de manera natural, ha encontrado su lugar en esta enorme variedad de culturas. No es de sorprender, entonces, que varios maestros hayan visitado estas latitudes en varias ocasiones para compartir su conocimiento. Gracias al trabajo que inició Radio Jarocho y que ha continuado con la perseverancia de los compañeros Sinuhé Padilla y Claudia Valentina, se han dado cita en Nueva York Patricio Hidalgo, Los Vega, Andrés Flores, Rubí Oseguera, Mono Blanco, Joel Cruz Castellanos, Leopoldo Novoa, Zenén Zeferino, entre varios otros.

Aprendemos a la distancia y durante las visitas de los maestros. Transmitimos el conocimiento aquellos que tenemos la fortuna de poder entrar y salir de Estados Unidos a aquellos que por su condición migratoria no pueden hacerlo. Traemos desde el Sotavento jaranas, quijadas, requintos, leonas, blusas, faltas y refajos. Recibimos agradecidos el conocimiento que traen los que nacieron en tierras del son y que generosamente lo comparten. En comparación con otras ciudades la comunidad sonera de Nueva York sigue siendo relativamente pequeña, pero crece todo el tiempo; respira y se transforma.



EL SON JAROCHO EN NUEVA YORK:

RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA TRADICIÓN REINTERPRETADA

PAULA SANCHEZ-KUCUKOZER



El tratar de recrear una tradición cultural de cualquier tipo en un contexto distinto al original siempre conlleva una serie de retos y dificultades. A la vez, estos retos se convierten en oportunidades de re-pensar dichas tradiciones y adaptarlas a nuevas necesidades. Es por eso que en lugar de hablar de una “recreación”, o sea, una repetición, sería conveniente expresarnos en términos de una “reinterpretación.” ¿Qué factores han afectado la reinterpretación del son jarocho en el contexto cultural, social y geográfico de la ciudad de Nueva York?

Para empezar, lo más obvio: la región geográfica y climática. Nueva York está ubicado en el noreste de los Estados Unidos, cuyo invierno, de diciembre a mediados de marzo, tiene temperaturas de -2°C a 11°C , con nevadas ocasionales. Sin embargo, desde mediados de octubre hasta finales de abril, la temperatura varía de -3°C a 18°C . Los veranos son muy húmedos y calurosos, lo que en los meses de julio y agosto en cierta forma los asemeja al sur de Veracruz. Así que el reunirse para tocar y convivir en un fandango al aire libre se limita a los meses mayo a septiembre. El clima templado también afecta otro elemento primordial: los instrumentos. La mayoría de las

jaranas y requintos son producidos con maderas de climas más cálidos, como el cedro que, sin embargo, son muy sensibles a las temperaturas, tanto interiores como exteriores de esta gran ciudad. Más de una jarana ha sufrido la encorvadura de su tapa e incluso su desprendimiento repentino debido a los cambios bruscos de temperatura (en el invierno la calefacción interior y en el verano el aire acondicionado producen un ambiente muy seco que no es propicio para los instrumentos importados de ciertas zonas de México). Para esto, hay varias soluciones: ser cuidadoso al transportar los instrumentos, protegiéndolos adecuadamente del clima; colocar humidificadores dentro de las cajas de las jaranas; y producir instrumentos localmente con maderas de la región. Esto último ha sido fomentado por Sinuhé Padilla-Isunza, músico profesional y promotor del son jarocho, a través de talleres de laudería que ha impartido en Nueva York y en Filadelfia, en los cuales se han elaborado aproximadamente unas quince jaranas en los últimos dos años y unas veinticinco más que él ha producido por encargo. Los maestros Andrés Flores y Leopoldo Novoa también han ofrecido talleres de elaboración de panderos y marimboles, respectivamente, con maderas de la región.



La ciudad de Nueva York es una ciudad con muchos espacios públicos al aire libre que pueden ser utilizados para realizar fandangos cuando el clima lo permite. Debido a la demanda que hay por el uso de esos espacios, hay reglamentos que pueden complicar la realización de fandangos. Por ejemplo, si uno desea reservar un área en particular en un parque para un evento de más de 20 personas, hay que solicitar un permiso con un mes de antelación (y pagar una cuota correspondiente). Nuestros fandangos en parques públicos tienden a atraer a los transeúntes, así que aunque haya unas 10 personas al comenzar (y por lo tanto, no requerir permiso), pronto el grupo crece y excede el número inicial de participantes (y por cierto, los fandangos han crecido al punto de que en ocasiones se ha contado con poco más de 30 jaraneros y bailadores). Hasta ahora no ha habido ningún inconveniente, ya que en esta sociedad multicultural los fandangos son un evento que llaman la atención de manera positiva, pero a medida que la comunidad ha crecido esto se hace un poco más complicado. En el Parque Sunset, en el condado de Brooklyn, hemos encontrado que la fuerte presencia de la comunidad hispano hablante de la zona es muy receptiva a los fandangos y se unen con alegría a la fiesta. Otro factor es que los parques se cierran al público cuando oscurece el día, así que dichos fandangos tienen que llevarse a cabo a la luz del sol, en horas adecuadas.

La falta de lugares apropiados y gratuitos o a bajo costo (en particular que sean amplios y aptos para fandangos), nos ha brindado la oportunidad de establecer colaboraciones con organizaciones y negocios locales que tienen acceso a ese tipo de espacios y que buscan estimular la presencia de la cultura mexicana en Nueva York. Negocios como Carlitos Café en Harlem (ya cerrado), Casa Mezcal en Manhattan (restaurante y centro de eventos), Terraza 7 en Queens (bar y sala de conciertos), Jalopy Theatre (sala de conciertos) y El Kallejón Botanas Lounge también en el Harlem (restaurante y centro comunitario), han brindado su apoyo constante a través de los años, fomentando la realización de talleres, presentaciones, encuentros de soneros y fandangos.

Más recientemente, organizaciones culturales como Mano a Mano Cultura Mexicana Sin Fronteras (dedicada a promover la cultura mexicana) y City Lore (dedicada al folclore mundial y las artes tradicionales) también han abierto sus puertas y han convertido al son jarocho en parte esencial de su programación, ya sea por medio de talleres o eventos culturales.

En ocasiones, se han empleado espacios privados, como el estudio de Calvin Burton (jaranero y requintista), la casa de Claudia Valentina (bailadora y cantante) y el jardín de Paula Sánchez-Kucukozer (promotora cultural y jaranera) para la realización de fandangos y talleres. Cabe mencionar que la mayor parte de la población en Nueva York vive en departamentos o viviendas de tamaño reducido, por lo que los fandangos caseros son una rareza.

Estas colaboraciones han resultado en una mayor exposición del son jarocho en la región, de la que se han beneficiado tanto grupos musicales locales y extranjeros, como la comunidad jaranera en general. Aunque el son jarocho ha estado presente por casi 14 años en Nueva York, en los últimos cinco se ha incrementado la demanda

por la presencia del son jarocho en eventos públicos y privados y la necesidad de talleres relacionados con el son ha crecido a la par. Actualmente, Cecilia Ortega y Julia del Palacio, bailadoras con larga presencia en la comunidad, imparten un concurrido taller semanal de zapateado, mientras que Sinuhé Padilla-Isunza ofrece un par de talleres de jarana y guitarra leona en diversos niveles; esto además de los talleres que maestros visitantes imparten por temporadas. Desde hace dos años, *SonJarocho.MX*, organización local e independiente dedicada a fomentar el son jarocho en esta región, realiza fandangos familiares mensualmente (antes de eso los fandangos eran esporádicos y dependientes de presentaciones de grupos musicales) y desde hace cinco años organiza el “Encuentro de Soneros de Nueva York”, contando con la participación de grupos locales de son jarocho o que incluyen son jarocho en su repertorio, como Jarana Beat, Radio Jarocho, México Beyond Mariachi, Villalobos Brothers, Son de Montón y Son Pecadores. Además, estas colaboraciones nos permiten educar de una manera sistemática al público sobre la historia y tradiciones de México y la relevancia social del son jarocho.

Asimismo, esta demanda ha motivado a figuras relevantes del son jarocho a visitarnos e impartir talleres, ofrecer conciertos y ser parte de nuestros encuentros. Nada más en los últimos cuatro años hemos contado con la presencia de Andrés Flores, Los Vega, Mono Blanco, Rafael Figueroa Hernández, Joel Cruz Castellanos, Annahí Saoco Cruz, Zenén Zeferino Cuervo, Leopoldo Novoa, Rubí Oseguera Rueda y Laura Reboloso y su Ensamble Marinero, por mencionar los más recientes. Algunos han venido por su propia cuenta o, como parte de giras internacionales; otros con el apoyo de grupos locales como Radio Jarocho y muchos más han sido patrocinados por *SonJarocho.MX*. La presencia de dichas figuras del son jarocho es primordial para fortalecer el



aprendizaje y crecimiento de esta tradición cultural en Nueva York. Nuestra comunidad sonera es diversa, cultural y económicamente hablando. Una gran parte son inmigrantes mexicanos o son méxico-americanos. Otros tienen lazos familiares o profesionales con México y sus tradiciones. Algunos son músicos o artistas profesionales y para otros es un pasatiempo importante. Aunque varios miembros de nuestra comunidad han tenido la oportunidad de visitar la región del Sotavento (en el sur del estado mexicano de Veracruz); de asistir a talleres y seminarios; y, de vivir la cultura del son en su contexto original, para un gran número de nuestros miembros esto es imposible debido a razones económicas y/o migratorias. Es por eso que tanto la presencia física en Nueva York de soneros reconocidos como el intercambio cultural que se da cuando maestros y jaraneros de Nueva York visitan Veracruz es parte imprescindible de nuestra reinterpretación del son.

Otro desafío ha sido la procuración de recursos financieros para solventar los gastos que conlleva la realización de encuentros, talleres e intercambios culturales. En Nueva York hay cientos de organizaciones promotoras de las artes que concursan por becas y patrocinios, por lo que la competencia es reñida por esos recursos. Partiendo de la premisa de que “el fandango no se cobra”, los eventos son gratuitos pero se aceptan donaciones en dinero y en especie. Los talleres sí tie-

nen un costo dependiendo de quién los imparta. *SonJarocho.MX* realiza presentaciones y talleres durante el año para recaudar fondos para el Encuentro de Soneros, mientras que Son Pecadores también ha contribuido con el pago de boletos de avión y viáticos. Esto, sin incluir el hospedaje gratuito frecuentemente ofrecido por miembros de *SonJarocho.MX*.

El son jarocho es una tradición cultural con roles de género claramente establecidos y esto ha representado otro reto en la sociedad abierta y tolerante de Nueva York. La presencia de personas transgénero nos ha hecho re-evaluar esos roles y adaptarlos a fin de que todos los participantes se sientan incluidos y seguros durante los fandangos y demás eventos.

Como se puede ver, la reinterpretación del son jarocho en Nueva York ha sido un proceso comunitario de constante evaluación y crecimiento. Hay otros retos que superar, además de los mencionados, pero de igual manera hay muchas oportunidades de participación y desarrollo para todos. El son jarocho en Nueva York está consolidado y tiene un gran futuro.



EL HATO, MPIO SANTIAGO TUXTLA, VERACRUZ

Desde las tierras del sur del continente

LAUTARO MERZARI

Sería imposible olvidar que a finales de año de 1998 decidí aventurarme a conocer tierras lejanas. Y por algún motivo ahí estaba yo aterrizando en el aeropuerto internacional Benito Juárez, de la Ciudad de México dispuesto a conocer lo que me tocara en suerte. Por aquellos tiempos mi profesión era la de ser un juglar, un malabarista, un comediante callejero; y andando en esos trotes rápidamente seguí la ruta que miles de trotamundos como yo realizan cuando vienen por primera vez México y, para los primeros días de enero, me encontraba en Mazunte, Oaxaca sorprendido por uno de los mas bellos paisajes que jamás había visto. Por aquellos días había entablado una amistad con Robert Marshall Steward, otro joven viajero de profesión fotógrafo que había sido atrapado por las mismas bellezas naturales.

Pocos días después, en medio de un partido de futbol en la playa, Robert corrió un balón y como si un rayo lo hubiera alcanzado se desplomó en la arena ante la mirada atónita de todos los demás jugadores. En el intento más desesperado por salvarlo apareció en la escena un hombre llamado Fernando Guadarrama, quien condujo la camioneta en la cual tratamos de llevar a Robert hasta el hospital más cercano, en el pueblo de Pochutla.

Cuando llegamos al hospital, era demasiado tarde, mi nuevo amigo había fallecido. En medio de esa zozobra y desconcierto, Fernando se acercó y luego de ayudarnos a realizar los primeros trámites burocráticos que la muerte trae consigo me dijo: “vamos, volvamos a la playa, vayamos al lugar donde él murió y prendamos un fuego, hay que despedirlo con música, hay que acompañar el alma de este muchacho. Así fue que llegamos de nuevo a la playa, Fernando fue hasta su



SONEROS DEL CALAMANÍ

palapa y regresó con el instrumento mas extraño que yo había visto hasta ese momento... una jarana.

Pocas semanas después, ahí estaba yo, previo paso por la ciudad de Oaxaca, en las fiestas de La Candelaria, Tlacotalpan 1999. Recuerdo como si fuera hoy la sensación que me produjo llegar al primer fandango en mi vida, fue pararme, mirar, escuchar y, acto seguido, pensar para mis adentros: “*Yo quiero jugar a esto... ¿Cómo se hace?*”

Nunca había imaginado que tanta gente pudiera comunicarse, de una manera tan natural, tan comunitaria y, cuando digo comunitaria, me refiero a “haciendo todos algo en común” y que el resultado de ese encuentro sea tan hermosamente musical.

El resto de mi historia en México por aquellos años fue un hermoso paisaje de amistades, de oportunidades, de conocer grandes amigos, grandes músicos; de compartir con personas como Elías Meléndez, Alonso Borja, Alvaro Alcántara, Gerardo Alcántara, Quique vega, la familia Raíces de Oaxaca, la Familia Barradas, Camerino Utrera, entre tantos mas.

Varios años pasaron (siete) hasta mi regreso a La Argentina. Recuerdo claramente que al volver, lo

primero que hice fue reunirme con mis amigos “los músicos”, para mostrarles todo lo que había intentado aprender en aquellos años pasados. Fue increíble como a ellos también les atacaba una especie de “virus jarocho” y no parábamos de tocar día y noche jaranas, guitarras de son, marimbol... toda una dotación de instrumentos con los que había regresado a mi tierra natal. José Lavallén y Juan Pablo de Mendoça fueron con quienes llevamos adelante la formación de Alegrias de a Peso, primera agrupación que intentaba interpretar sones jarochos en Buenos Aires.

Recuerdo que los primeros conciertos que dimos tenían mucha presencia de mexicanos y “Argenmex”, como se denomina generalmente a la generación del exilio político argentino en México. Con Juan Pablo decidimos viajar a México y durante el transcurso de un año estuvimos grabando con su estudio móvil a muchos de los amigos y conocidos: familia Campechano, Elías Meléndez, Son de Piña, Isidro Nieves, entre otros.

De regreso en Buenos Aires continuamos con las presentaciones de “Alegrías de a peso”. No paso mas de un año, para que de estas presentaciones surgieran interesados en aprender a tocar, uno de ellos Nicolas Kunhert –quien Junto a Edgar Cortes (oriundo de Oaxaca)– insistieron en iniciar un taller de sones jarochos en la capital argentina. Ese taller comenzó en el año 2009 y existe hasta la actualidad. Por él han pasado poco más de setenta alumnos, de los cuales

muchos hoy en día tocan, conocen, procuran, investigan y tienen un conocimiento bastante importante acerca del son. Han pasado por el taller amigos como Diego Corvalán, Mariel Henry, Leopoldo Novoa, Pablo Emiliano García, que han compartido los conocimientos aprendidos en su contacto con la cultura del son jarocho.

De este mismo taller (llamado “Rezumbasones”) han surgido los primeros fandangos en la ciudad de Buenos Aires y así también otro proyecto musical llamado “Soneros del Calamaní”, en el cual participo activamente y con quienes hemos viajado a México en dos oportunidades para grabar y presentar nuestro primer material discográfico.

La experiencia que al día de la fecha me toca me hace reflexionar acerca de un género que mas allá de sus características puntualmente musicales, conserva en sí mismo, una dinámica colectiva e inclusiva que no conoce fronteras ya que habla con el idioma de la comunidad.

Antes de comenzar los talleres trato de decirles a los muchachos y muchachas que se están acercando que, para empezar, el son no te pide grandes destrezas, con muy poco ya estas participando, bailando, tocando o cantando... pero si quieres entenderlo... entonces puedo con una sonrisa decirles que por suerte, quince años después, aun me falta mucho por aprender.



FERNANDO Y DIEGO



GRABACION DE SON DE PIÑA EN RODRIGUEZ CLARA CON EL ESTUDIO MOVIL; AHÍ SE VE AL CUATE.



FORTALECIENDO LAS RAÍCES CULTURALES MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

EUGENE RODRÍGUEZ



FANDANGO JAROCHO, EXPLORATORIUM (MUSEO), SAN FRANCISCO, 1993.

Aprendí acerca del fandango jarocho cuando conocí al Grupo Mono Blanco en 1989. Yo soy méxico-americano de tercera generación que tiene una conexión familiar a la música. Me crié con mis tías y tíos que tocaban la música de mariachi en las fiestas familiares. Mi hermano y yo tocamos canciones de rock en inglés.

Después de sacar una maestría en 1987 en guitarra clásica, sentía la necesidad de indagar más sobre las raíces de la música mexicana, más allá de las ofertas comerciales en las tiendas de discos. En 1989 empecé a enseñar la música mexicana a un grupo de niños y adolescentes en Richmond, California, ubicada en el área de la bahía de San Francisco. Éste grupo se convirtió en Los Cenzontles.

Durante esa época buscaba instrumentos jarocho y me presentaron a un salsero local llamado Willie Ludwig. Él había desarrollado una pasión por el son jarocho rural y empezó a promover al Grupo Mono Blanco apasionadamente. Resulta que el grupo estaba por llegar a su primera visita al norte de California. Entonces los ayudé a reservar fechas para dar conciertos en las escuelas y el centro comunitario de Richmond, California. Los integrantes del grupo eran el jaranero y di-

rector, Gilberto Gutiérrez, el requintero, Andrés Vega, el jaranero Patricio Hidalgo y el arpista, Andrés Alfonso. El grupo era una maravilla de energía. Mirando atrás, en mi opinión fue posiblemente la mejor configuración de Mono Blanco. El grupo grabó un disco para la casa discográfica, Arhoolie Records. Años después, incentivé a la casa discográfica a lanzar el disco “Soneros Jarochos” y escribí los comentarios para el disco.

Cuando escuché por primera vez a Gilberto Gutiérrez hablar del fandango no entendía plenamente el concepto, pero tuve la sensación que tenía la clave a muchas de mis preguntas sobre las conexiones entre la música y la comunidad. De todas las funciones que la música provee, su papel participativo en la cultura tradicional me fascina por varias razones. La recuperación del fandango jarocho en Veracruz era un ejemplo vivo del poder cultural de la música y yo quería descubrir más sobre ella.

Basado en las grabaciones que hice de la primera visita de Mono Blanco estudié las *figuras* de Don Andrés Vega en la *guitarra de son*. El aún es uno de mis músicos favoritos de la música jarocho. De esa manera poco a poco empecé a aprender



AMALIA MARINES Y DARMACIO COBOS,
SAN FRANCISCO CIVIC CENTER, 1993.

sobre las matices del son. Mis estudiantes se hicieron mis colaboradores en este descubrimiento y otros estilos de danza y música mexicana.

En 1991 invité a Mono Blanco de vuelta a California. Esa vez el grupo estaba compuesto por Gilberto Gutiérrez y su hermano, Ramón Gutiérrez. Gilberto y yo empezamos a conspirar para construir un puente entre Veracruz y California. Ese año organizamos un viaje para que mis estudiantes jóvenes estudiaran con Mono Blanco en el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y que participaran en el fandango de Santiago

PALACE OF FINE ARTS, L.A., 1993.



Tuxtla. Fue una gran experiencia estar entre los pocos extranjeros que habían en el fandango. Mis estudiantes eran Chicanos urbanos que hablaban inglés principalmente. Yo dirigí a mis estudiantes y a sus padres en varios esfuerzos para recaudar fondos para el viaje. Tocamos música en las calles y en los mercados de pulga y vendimos grabaciones en *cassette* del grupo. Uno de los padres manejó una casa motorizada a México con los jóvenes. Yo fui en avión con los demás.

Mi esposa y yo grabamos en vídeo una parte del fandango en Santiago Tuxtla. Al volver compartí el vídeo con unos etnomusicólogos californianos. Para casi todos, el descubrimiento del movimiento de recuperación de la música jarocho fue una revelación de las raíces profundas y la importancia de reclamar la herencia de uno. Empecé a construir argumentos que explicaran la necesidad de acercar al fandango a los México-americanos. El contexto social del fandango y su dosis de improvisación eran los elementos que, en mi opinión, permitirían revitalizar la música tradicional entre la población México-americana, una práctica que hasta ese entonces se encontraba dominada por lo teatral y coreográfico. Entonces creé una serie de propuestas para establecer talleres de fandango en el área de la bahía de San Francisco.

No era fácil vender el mensaje en esa época. Había bastante resistencia entre los presentadores, los proveedores de fondos y los artistas. Sin embargo, se convirtió en mi pasión, así que insistí. Establecí el Proyecto "Fandango" bajo el patrocinio de la organización *Intersection for the Arts*, en San Francisco, y apliqué para que me dieran fondos para apoyar el proyecto. Íbamos a patrocinar visitas y residencias artísticas para varios músicos jarocho en el área de la bahía. Invité a Gilberto Gutiérrez y a la fotógrafa Silvia González de León a vivir y trabajar en San Francisco de 1992 a 1995. Con el dinero reci-

bido de una beca que gestioné ante la “Fundación Estados Unidos - México para la Cultura”, organizamos talleres semanalmente en varios espacios culturales, incluyendo *La Peña Cultural Center*, el *East Bay Center for the Performing Arts*, *Los Lupeños de San José*, el *Centro Cultural de la Misión* en San Francisco y el *Exploratorium*, donde Gilberto Gutiérrez enseñaba laudería tradicional. Más tarde, conecté a Gilberto para que enseñara laudería en la cárcel del estado de California en Vacaville, donde entonces yo enseñaba la guitarra.



CAMPAMENTO DE PAJAPAN, 1993.

El Proyecto “Fandango” patrocinó los visados, las actuaciones y los talleres para las primeras visitas - y las que luego se dieron - de muchos músicos jarocho, incluyendo a Ramón Gutiérrez, Tacho Utrera, Dalmacio Cobos, Octavio Vega, Rubicela Cobos y Licha Cobos. Busqué oportunidades para actuaciones y patrocinio para que todo esto se hiciera posible. Los músicos se quedarían en mi casa y en la casa de Gilberto, quien vivía a una cuadra de la nuestra en San Francisco.

En 1993 los estudiantes de Los Cenzontles organizaron un segundo viaje a Veracruz. Esta vez asistimos a un campamento de son jarocho en Pajapan, un pueblo nahua ubicado en el sur de Veracruz. Convivimos con niños mestizos, nahuas y popolucas durante una semana. De nuevo fue un viaje especial que profundizó nuestra conexión con la música. También invité a Phillip Rodríguez, mi hermano cineasta quien filmó el campamento que se destacó en nuestra película, *Fandango, Buscando al Mono Blanco*,⁽¹⁾ proyecto que hicimos varios años después.

Al mismo tiempo a mediados de 1990, California se transformó debido a la inmigración histórica

1 *Fandango, Buscando al Mono Blanco*, 2004, director: Ricardo Braojos, productor: Eugene Rodríguez.

de México. La gran cantidad de mexicanos recién llegados creó una masa crítica de aquellos que llevaban su mexicanidad con orgullo. Los jóvenes hablaban principalmente el español y llevaban sombreros y botas mexicanas y tocaban música de banda, norteña y de mariachi. El baile de la *quebradita* reinaba en el barrio. Estos nuevos inmigrantes trajeron con ellos la revitalización de una cultura participativa que yo quería mostrar a través del “Fandango Project”. La cultura viva cobró vida en las calles de manera natural. Una de las jóvenes inmigrantes era Lucina Rodríguez. En esa época, ella tenía quince años y se integró a Los Cenzontles. Ya era campeona de la *quebradita*. Con el tiempo, Lucina también se convirtió en una experta maestra de son jarocho.

En 1994, Los Cenzontles se convirtieron una organización sin fines de lucro porque yo necesitaba una plataforma permanente para expandir nuestro trabajo. En la primera semana de clases se inscribieron 175 jóvenes para tomar clases de son jarocho, mariachi, banda, artesanía y cocina. Hubo una energía increíble en nuestro barrio, como en el resto del país, debido al proceso de aculturación en masa. Muchos vieron los cambios demográficos (la oleada migratoria) como una amenaza. Esto in-



CAMPAMENTO DE PAJAPAN, 1993; ESTUDIANDO CON ANDRÉS VEGA DELFIN

cluía a muchos méxico-americanos. Y de hecho había muchos problemas sociales, como las tensiones entre las pandillas que agravaban el ambiente de un vecindario cambiante. Pero yo lo vi como una oportunidad. Solo teníamos que enfocar la energía y creía que la cultura era la clave para hacerlo.

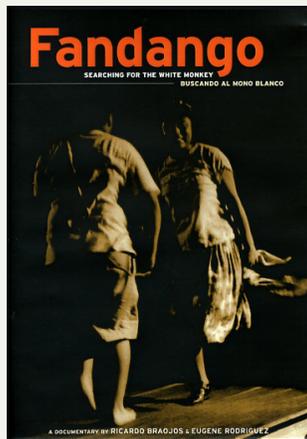
Entre otros, los primeros miembros de nuestra facultad fueron Gilberto Gutiérrez y Silvia González. En 1994 o 1995 empezamos a trabajar en el disco “Se Acaba el Mundo”. Les presenté a mis amigos músicos que venían de diversas formaciones musicales al proyecto. Para mí, este era uno de los primeros proyectos en fusionar el son jarocho tradicional con otras culturas mundiales que incluía a Cuba, Venezuela, África occidental y la Europa barroca.

También en esa época invité a Gilberto a participar en un disco para niños que yo estaba produciendo para Los Lobos y Lalo Guerrero, en Los Ángeles, California. Creo que en ese disco, nuestra interpretación versión fandango de La Bamba, nominado para un Premio Grammy, era la primera grabación de estilo del fandango en Los Ángeles.

En 1997, Los Cenzontles patrocinaron el *Festival de la Juventud en la Tradición* que presentó música de mariachi y son jarocho. Entre los participantes estaban Lalo Guerrero, Yolanda del Río, Graciela Beltrán y bandas y mariachis locales. En la representación del son jarocho participó el Conjunto Hueyapan, del sur de California; Mono Blanco, y un grupo de jóvenes que trajimos de Veracruz: Gisela Farías y César Castro estaban entre los jóvenes que se estrenaron en la visita. Poco después invitamos a Gisela Farías a participar en una residencia artística en California. Durante ese tiempo grabamos un disco de son jarocho y un disco de Alabanzas a La Virgen, que Gisela le enseñó a nuestros cantantes.

En 1998, llevamos a un tercer grupo de estudiantes de Los Cenzontles a estudiar en Santiago Tuxtla. Dentro de dos años volvimos a Veracruz para el aniversario de Mono Blanco, que se celebró en la casa de Esteban Utrera y Juana Cobos en El Hato, Mpio. de Santiago Tuxtla, Veracruz. Por esas fechas, mi esposa y maestra de artesanía, Marie-Astrid, compartió su desarrollo de *crochet* para las blusas jarochas y presentó nuevos colores y diseños.

Debido a que la mayoría de los mexicanos en el área de la bahía tienen raíces en Michoacán o Jalisco empecé a buscar maestros que nos podrían enseñar el enfoque “fandango” en sus tradiciones. El fandango era prevalente en todo México en el siglo XIX y aún antes, no sólo en Veracruz. Por lo menos queríamos encontrar músicos mayores con fuertes conexiones familiares a sus tradiciones.



PORTADA DEL DOCUMENTAL *FANDANGO*, BUSCANDO EL MONO BLANCO, DIRIGIDO POR RICARDO BRAOJOS Y PRODUCIDO POR EUGENE RODRÍGUEZ



PORTADA DEL DISCO *EL MUNDO SE VA ACABAR*, PRODUCIDO POR EUGENE RODRÍGUEZ Y GILBERTO GUTIÉRREZ.

En 2001 lanzamos nuestra gira de los “Cuatro Maestros” representando a las cuatro culturas con la participación de Los Cenzontles y experimentados maestros regionales. Estuvieron el mariachi tradicional con Julián González; el Conjunto Tejano con Santiago Jiménez Jr; la pirkua y el son abajeño P’urepecha de Michoacán con Atilano López, y el son jarocho con Mono Blanco, representado por Gilberto Gutiérrez, Andrés Vega, Gisela Farías y Cesar Castro. En la gira hubo actuaciones en toda California, incluyendo Fresno, Sacramento, Monterey, Berkeley y La Plaza de California, en Los Ángeles. Dentro de poco años volvimos a Los Ángeles con la actuación de Mono Blanco y Los Cenzontles en el *Skirball Cultural Center*.

A lo largo de esos años continuamos ayudando a los músicos jarochos mediante la presentación de conciertos y la contratación de grupos que incluyeron a Son de Madera y Los Cojolites. Y durante esta época, los músicos de Los Ángeles que empezaron a descubrir la música de fandango, visitaron a Gilberto Gutiérrez en la academia de Los Cenzontles cuando él venía de visita.

Durante todo ese tiempo Los Cenzontles cultivaron sus propios jaraneros y bailarines incluyendo a Hugo Arroyo, conocido por ser un jaranero y cantante maravilloso, a Lucina Rodríguez, quien se ha convertido en una bailarina talentosa, jaranera, cantante y maestra de generaciones de Los Cenzontles, a Emiliano Rodríguez, un músico excelente en el león y el bajo del son jarocho y otros estilos regionales. Los Cenzontles continuamos desarrollando nuestras propias variaciones del son. Compusimos sones originales y fusionamos el estilo jarocho con otras culturas del mundo, incluyendo las leyendas irlandesas, Los Chieftains. También trabajamos en numerosos proyectos con Taj Mahal, Ry Cooder y David Hidalgo de Los Lobos, incluyendo la exploración de las conexiones históricas entre Veracruz y la



OCTAVIO VEGA, EUGENE RODRÍGUEZ Y GILBERTO GUTIÉRREZ,
MURCIA ESPAÑA, 1994.

Luisiana criolla. Los Cenzontles han grabado a la fecha veinticuatro discos y cientos de vídeos. En 2004 Los Cenzontles hizo su visita final a Veracruz para filmar nuestro documental titulado *Fandango, Buscando al Mono Blanco*. Fue dirigido por Ricardo Braojos. También dirigió dos documentales hermanos nuestras titulados, *Pasajero*, *Un Viaje de Tiempo y de la Memoria* y otro titulado, *Vivir*. Durante esta visita, estaba claro que la vía entre Veracruz y California se estaba conociendo mejor y que el fandango estaba disfrutando de una gran popularidad. Nos sentimos especialmente agradecidos de haber estado en aquellos años, cuando los matices y el sabor rural del son estaban en plena flor.

Hoy en día el grupo de gira y los estudiantes de Los Cenzontles continúan explorando la belleza y el poder del son jarocho, entre otros maravillosos estilos, y haciendo música original en nuestra academia cultural y a través de las actuaciones y proyectos mediáticos. Nuestra organización sigue aumentando su presencia dentro y fuera de la comunidad. Me siento agradecido por lo que hemos podido aprender de las maravillosas culturas tradicionales que hemos estudiado. Y ha sido nuestro privilegio apoyar a tantos artistas a lo largo de estos años. De eso se trata el intercambio de cultura.





EL SON JAROCHO A TOLOSA!

VIOLETA JARERO CASTILLO

Habiendo estudiado Sociología en Estudios Latinoamericanos y apasionada por los fandangos de México es que llegué hace casi cinco años a Tolosa, Francia. El “occitan” fue la lengua y cultura antigua del sur de Francia, donde está ubicada Toulouse. Dicho en su propia lengua: Tolosa. En la actualidad existe un “movimiento occitanista” que aboga por la recuperación de su lengua, música y tradición; obviamente, reinventándolo y adaptándolo al contexto actual.

Tolosa es un espacio cosmopolita desde hace siglos. Su antigua política izquierdista había permitido acoger diversas oleadas de exiliados y migrantes. Principalmente españoles y portugueses. Y durante el periodo dictatorial de América Latina otorgó el status de refugiados políticos a muchos latinoamericanos, hasta la fecha generalmente bien aceptados. En cambio la migración proveniente del Maghreb (maghrebinos), Europa del este (generalmente gitanos) y del África negra, son poblaciones muy marginadas. Algunos de los países de estas regiones tuvieron procesos de independencia traumatizantes y, en la actualidad, son consideradas como poblaciones problemáticas para la ciudadanía francesa.

En pocas palabras, Francia es para estas regiones, lo que EU es para México y el resto de América Latina. Obviamente todo esto genera una relación de resentimiento entre estos y los franceses. Aunque existen asociaciones que pretenden disminuir la marginalidad.

GRIFOLKLOR Y LA CASA DEL PUEBLO

Grifolklor es el grupo de sones jarochos que conocimos mi compañero Pierre Campistron y yo en nuestra primera visita a Toulouse, en octubre de 2010. Para los integrantes de aquel entonces significaba “folklor loco”, ya que no tenían ni la instrumentación, ni el repertorio aceptado como tradicional. Incluían: cumbias, sones con matices de blues y jazz y hasta un son de tierra caliente; tocando principalmente con jaranas, cajón, congas y el requinto jarocho que acababan de adquirir. Y para otros géneros, como la cumbia, incluían la guitarra y bajo eléctrico. Algo que me pareció entonces muy curioso, es que la mayoría no había tenido la ocasión de presenciar un fandango. Y solo uno de ellos, había visto algunos en la ciudad de México.

El grupo estaba conformado por unos muy motivados y politizados estudiantes: Jerónimo Díaz (Fr-Mex) doctorante en Geografía, Álvaro Roldilla (Esp-Mex) doctorante en Literatura, Pablo Senties (Cd. Mex) percusionista profesional e Iván Castellanos (Fr-Mex) y Jordi Tercero (Guatemala) de musicología y jazz. Su objetivo era “divertirse” decían. Todo el dinero que ganaban se guardaba para comprar el material de sonido y los instrumentos. Las presentaciones se realizaban en asociaciones culturales, políticas, estudiantiles, bares y festivales, generalmente latinas, pero también locales. En ese contexto, nos invitaron a participar y a integrar el grupo si un día regresábamos.

Finalmente Pierre se quedó en el país (es de Estrasburgo) y tocando con ellos la guitarra cono-

cida como “Leona”. Yo volví en octubre de 2011 y me integré el grupo y su dinámica de ahorro colectivo durante varios años más. En ese momento ya contaban con la instrumentación contemporánea del son jarocho: guitarra leona, requinto, jaranas, zapateado y quijada; más cajón y congas.

En 2012 Jordi Tercero hizo las primeras grabaciones de material propio en nuestra casa, espacio que los allegados terminaron por nombrar “La Casa del Pueblo”. Era el lugar donde vivíamos y vivimos la mayoría del grupo. Refugio de jaraneros y no jaraneros, sede de ensayos, talleres y fandangos “mestizos” entre otras actividades. Por ese verano tres miembros dejaron el país o se centraron en sus estudios. Y nos reformulamos integrando a Amine Tillioua (Argelia) con su violín y canto arabo-andaluz. Quedando en el grupo Iván (que comenzó a integrar el tres cubano), Pierre, Pablo y yo.

En la primavera de 2013 invitamos a Fernando Sobrino, del grupo Pachamama, para grabar de la misma forma: GRIFOLKLOR vol. 1 y vol. 2. En esta ocasión contamos con varias colaboraciones de diversos géneros: arabo-andaluz (Argelia), Côco (Brasil) y piano clásico (Francia).

ENCUENTROS ENTRE JARANEROS EN TOULOUSE
En 2012 organicé dos reuniones para conocer a los jaraneros en Francia. La primera con el grupo “Enbuscade” de Strasburgo. Mi objetivo era conocernos y buscar otros jaraneros en Francia, para posteriormente organizarnos con el resto en otros países. Después convocamos a otras personas que residían en otras ciudades del país, principalmente de París.

ORGANIZACIÓN DE TALLERES CON INVITADOS
Como siempre, alojamos y realizamos los talleres en La Casa del Pueblo y también conciertos en asociaciones amigas occitanistas y argelinas. Recibimos a Fernando Sobrino en 2012 y 2013. Enri-

que Barona realizó con gusto talleres gratuitos de son jarocho, de música de Tierra Caliente y de la región guerrense de Tixtla en 2013. Con Andrés Flores hicimos talleres, conciertos y fandangos en 2014. Y a finales del mismo año con Ernesto Cano. En general, intentamos crear lazos con quienes visitan el continente. Por desgracia no siempre contamos con los recursos necesarios para recibir a todos los que pasan por Europa.

FANDANGO *MANO Y VUELTA* Y

ASOCIACIÓN *LA TINAJA*

En enero del 2013 comencé un taller gratuito y semanal de jarana y zapateado en nuestra Casa del Pueblo, con la intención de ayudarnos mutuamente a conocer el repertorio y los códigos del fandango. Este espacio ha permitido conocernos, aprender, adaptar, re-significar y organizarnos alrededor del son jarocho y de nuestras propias vidas.

Empezamos alrededor de 10 personas cada semana. En general eran amigos músicos de muy diversos géneros del mundo. La mayoría eran franceses y mexicanos, un marroquí, un español y una chilena. Actualmente somos alrededor de 15 jaraneros. Todavía con mayoría francesa y mexicana, un español y un reunionés (Isla de la Reunión). Casi todos se incorporan aprendiendo jarana. El nombre surgió del “mano vuelta” que existe en Veracruz, una forma de apoyo mutuo parecida al *tequio*⁽¹⁾ y que resultó ideal para describir el objetivo de nuestro taller. De este espacio de convivencia han surgido proyectos diversos de malabares con son o los conciertos didácticos de Mano y Vuelta. Incluso miembros del



1 Nota del Editor.

taller han integrado sonos al repertorio de grupos de música africana y latina. Otros se han inspirado del son para componer en lengua *occitan*.

Gracias a los miembros y simpatizantes del taller, se pudo materializar el “*Rencontre De Ida y Vuelta*” (2014), El “*Huapango Tolosan*” (2015) y dos Ramas,⁽²⁾ etc. Finalmente, registramos la asociación “*La Tinaja*” en 2015, con el objetivo de continuar el mismo trabajo de difusión que ya hemos venido realizando. La Tinaja es nuestra metáfora en referencia a un cántaro que puede servir tanto de instrumento musical como de recipiente. En el cual se pueden mezclar todos los ingredientes “culturales” que uno quiera.

ENCUENTRO ENTRE JARANEROS EN PARÍS

En marzo de 2014 se organizó en París el “Encuentro de Jaraneros en Europa”, donde nos reunimos alrededor de 40 jaraneros que vivimos en Suiza, Bélgica, Francia, España, Alemania y México. Ahí mismo propusimos que el “Encuentro de Jaraneros en Europa” fuera itinerante y organizado entre todos, decidiendo en conjunto la nueva sede, es decir un país diferente, pero con más o menos los mismos elementos. Por desgracia nos dimos cuenta que era bastante complicada la organización entre tantos jaraneros con personalidades, pensamiento y objetivos tan diferentes, no obstante siendo todos amantes del son.

Tanto nos apasionamos con esta iniciativa que Pierre y yo hicimos y propusimos un manifiesto para

2 La Rama es una tradición festiva ligada a la religión católica que aún pervive en varios lugares de México y, específicamente en la región de Sotavento, realizada entre los meses de diciembre a febrero en torno a conmemorar el nacimiento del niño Jesús, hijo de Dios. Consiste en adornar la rama frondosa de un árbol y con ella ir de casa en casa tocando un grupo de sonos jarocho y cantando precisamente un son conocido como las Pascuas, en la que a cambio de anunciar la buena nueva del nacimiento del niño Dios se pide a los vecinos un aguinaldo, que consiste en una remuneración económica o en comida y bebida. Puede consultarse el reciente libro del M.V.Z. Héctor Campos, *El Paseo de La Rama*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento – CONACULTA, 2015. También de enorme utilidad el trabajo de Andrés Moreno Nájera, *Las Pascuas de San Andrés Tuxtla*, (N. del Edit.).

sugerir la organización y las condiciones básicas y justas para cada Encuentro. Algunos lo han tomado como guía para realizar sus propios eventos, aunque siempre existen nuevas situaciones no previstas, que van forjando esta nueva red. El grupo de facebook “*Jaraneros en Europa*”, que debía servir para la organización interna, terminó siendo un medio de difusión publicitaria, sobre todo desde México hacia Europa. Y, como finalmente no pudimos organizarnos todos juntos, se formaron grupos de afinidad que convocaron a “Encuentros de fandangueros” en diferentes ciudades.

RENCONTRE DE IDA Y VUELTA Y HUAPANGO TOLOSAN

Este encuentro fue realizado del 24 al 27 de octubre 2014 con el objetivo de explicar la relevancia social del son jarocho a la comunidad de Toulouse. Y, al mismo tiempo, integrar a la comunidad no jaranera a esta fiesta y fandanguear junto con otras músicas antiguas. Para ello conseguimos una subvención de la Casa Universitaria Franco-Mexicana en Toulouse, así como los convenios con la Universidad Veracruzana y la ganancia de varios conciertos de La Polvadera y del taller “*Mano y Vuelta*”.

Al mismo tiempo se hizo una invitación abierta a los jaraneros de Europa. Asistieron pocos amigos desde Suiza y España. La única publicidad fue vía



Facebook y de boca en boca. Aun así hubo lleno total en cada espacio. Durante cuatro días tuvimos talleres y conferencias por parte de los invitados: el Dr. en Historia y versador Rafael Figueroa, la Lic. en Antropología y zapateadora Rubí Oseguera y el Dr. en Sociología e investigador de la Universidad de Niza, el jaranero Christian Rinaudo, quien estudia el movimiento jaranero en Europa y EU. Además de la exposición de fotos de Pierre Campistrón sobre el fandango en México. Fueron cinco sedes diferentes: la Capilla del MUFM, la Asociación Maison Blanche, la Bourse de Travail (sindicato de izquierda: CGT), la Cave Pôesie. Y, claro, la Casa del Pueblo.

El programa musical fueron diversos grupos de amigos con: Occitan, rebetiko (Grecia), forro (Brasil), jarocho (Veracruz, México), gnawa (Marruecos), flamenco, chabbi (Argelia) y hasta nuestros sonos « Gnawarochos » (jarocho con gnawa e inversa). Para terminar con fandango. Logramos costear el hospedaje y transporte de los invitados. El pago de grupos y, sobre todo, la alimentación de los casi cincuenta participantes entre músicos, jaraneros y voluntarios. Sobre todo fue muy importante darnos cuenta que juntos, con muy pocos medios y entre amigos, materializamos algo que parecía una locura.

De la misma forma, entre el 17 y 18 de octubre de 2015 convocamos al “Huapango Tolosan” y recibimos a los jaraneros de Suiza, España, Italia y Alemania para fandanguear en el espacio occitanista: L’Estanquet.

LA MUSIQUE DES EXCLUES: “CHEZ MOI”

Existe una particular empatía hacia los migrantes como nosotros. Continuamente nos dicen: “*ça c’est chez moi*”. Que quiere decir: “Eso es mi casa”, aludiendo a la similitud que encuentran con su propia música y cultura. Como por ejemplo los magrebinos y africanos que también tienen una fuerte relación con la música y el baile en su cotidianidad. En cambio, en Francia hace tiempo que ambos aspectos dejaron de ser parte de la vida diaria

y comunitaria de la sociedad, como lo fue con el *occitan*. Y aunque existen influencias europeas en nuestra música pareciera ser la razón contraria la que los atrae al son. Justo no les remite a Francia.

LA FAMILLE

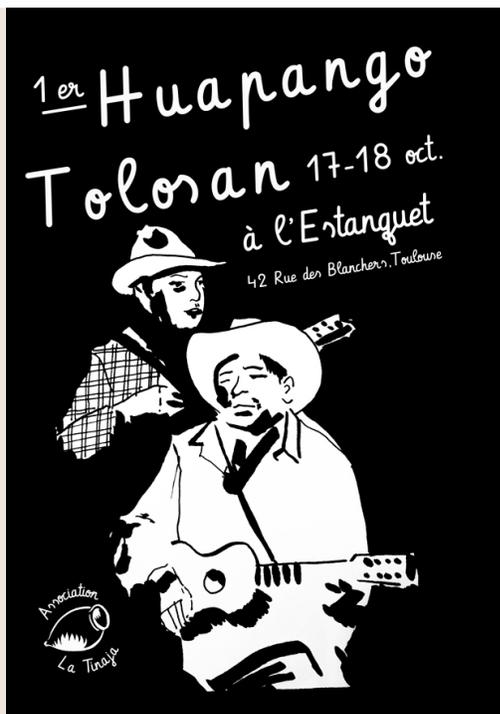
Por esta cercanía es que nos describen como “La famille”: La familia. Término con el que en sus propias palabras definen a los amigos, generalmente migrantes como ellos y provenientes de otros países, dominados como los suyos. Nos relacionan con valores compartidos como la solidaridad, la alegría, la expresividad, la espontaneidad, la sinceridad, etc. Es claro que muchas músicas antiguas han tenido sus orígenes en poblaciones marginales e incluso en algún momento han sido prohibidas. Hasta la fecha me quedo con una observación que me compartió un músico griego. “Notre musique est la musique des exclus”. Quiere decir, que compartimos la música de los pueblos excluidos.

FANDANGOS “MESTIZOS”

Hasta hace pocos años, la ciudad permitía la posibilidad de reunirse a tocar en las plazas públicas. Generalmente en una colonia de migrantes o en nuestra Casa del Pueblo, donde se mezclaban el son jarocho con repertorios de diversas procedencias: Argelia, Marruecos, Brasil, Andalucía, Chile, Grecia, Cuba, La Reunión, Francia, etc. Desgraciadamente, el nuevo gobierno de derecha, prefiere “limpiar” la ciudad de nosotros.

ATELIER DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Después de estos encuentros fue que en 2013 con la motivación del violinista Amine Tillioua, comenzó el “Taller de músicas tradicionales”. La mayoría eran magrebinos y cada domingo durante meses nos reunimos a aprender repertorio arabo-andaluz, occitan, flamenco, son de México (tierra caliente, jarocho y mariachi antiguo), etc. Por desgracia vino el cierre del lugar de ensayo por quejas de los vecinos. Aun mantenemos la esperanza de continuar un día.



LA POLVADERA

Es el grupo de son jarocho que integramos en la actualidad: Charlotte Espieussas (FR), Pierre Campistron (FR), Maxime Juniet (FR) y yo, Violeta Jarero (GDL). El nombre viene del son de la tierra caliente de Michoacán que se llama de ese modo, La Polvadera, con el que pretendemos salir del cliché latino-tropical haciendo referencia a la tierra que se levanta con cualquier baile del mundo. En nuestro caso la creación y transformación de versos es fundamental, integrando elementos de nuestra cotidianidad además de integrar suavemente ritmos y versos de otras tradiciones como el flamenco y la Tierra Caliente mexicana, percusiones de Irán y la Isla de La Reunión, etc.

ENTRE PALMAS Y JARANAS

Es el espectáculo de música y baile, dirigido por el bailarín de flamenco Rodrigo Robles (GDL) en Tolosa. Durante el mes de marzo y noviembre de 2015. Con el fin de presentar una combinación de flamenco y jarocho.

SON JAROCHO TOLOSINO EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Hemos tenido la oportunidad de participar en cine alternativo francés, en radios locales occita-

nistas y sindicalistas principalmente. Y en televisión con nuestras participaciones en Alger, Argelia en 2013 y 2015.

REDES SOCIALES

En general nuestro medio de comunicación y organización más utilizado es el facebook. Medio económico y accesible para gran parte de la población. Eficaz tanto para la difusión y organización de todas nuestras actividades tolosinas. Pero sobre todo nos permite establecer contacto con otros jaraneros que residen en el continente, interesados en organizarse conjuntamente.

Así es como han surgido otros Encuentros de Jaraneros en: Boloña, Italia (02/15), Friburgo (06/15), Berlín (08/15). Así como las próximas reuniones en Lyon (05/16) y por segunda ocasión en Berlín. De la misma forma se nos ha invitado para realizar talleres y/o conciertos en ciudades de Alemania, Italia, Bélgica y Francia. Dos veces a Argelia. Y próximamente de nuevo en Alemania y España.

REFLEXIONES FINALES

Me parece que es la búsqueda de “nuestra casa” lo que inspira la creación de esta nueva “familia sonera”, impulsados por la nostalgia y la necesidad e integración en un nuevo espacio para hacer más llevadera la lejanía; ya que realmente hemos tejido redes de apoyo entre algunos de nosotros. Para mí, como para muchos, la música es un acto de resistencia. Por lo tanto es fundamental que en la relación de esta “nueva familia”, seamos capaces de auto cuestionarnos y transformarnos, para evitar la tan habitual reproducción de relaciones de dominación, envidia, celos, machismo, etc. Que en ocasiones limitan la convivencia y de la que ninguno de nosotros estamos excluidos. Tenemos claro que los saberes y culturas evolucionan. Pero podríamos al menos preguntarnos: ¿Hacia dónde queremos dirigir nuestro propio barco?



MÉXICO EN CHICAGO: CONVERGENCIA CULTURAL

JUAN DÍES

SONES DE MÉXICO ENSEMBLE



JUAN DÍES

¡Raca-taca-taca! ¡Dun, dun, dun! ¡Tatarata-tay! Son las 8:00 de la noche de un sábado en Chicago y estás caminando hacia el oeste sobre la calle 18 en el barrio de Pilsen. Es un antiguo barrio checo que ahora está lleno de mexicanos y de un creciente número de anglos a quienes les atrae el ambiente artístico y étnico del barrio. Te encuentras que la calle está cerrada desde de la avenida Blue Island hasta la avenida Ashland por causa de un festival: El Mole de Mayo. En un espacio de casi dos cuadras han asistido miles de personas a probar el rico mole de varios restaurantes locales que compiten por el premio anual del mejor mole de Chicago y también a escuchar música en un escenario programado por jóvenes mexicanos del barrio que buscan representar la convergencia cultural que existe ahí, sin abandonar su mexicanidad.

También hay docenas de puestos que venden joyería, artesanías, ropa, bebidas, e información sobre servicios comunitarios. El acto principal de la noche es el grupo Los Cojolites, bastiones del son jarocho, importados de Veracruz, México para la ocasión, que en sus repetidas visitas a Chicago han hecho ya muchas amistades, discípulos y seguidores. Comparten el escenario grupos de música norteña, cumbia, chinelos, mariachis, rock en español, hip-hop, marimba chiapaneca, huapango, jarana yucateca, son planeco, son jarocho, y más. En el público hay gente del barrio, gente de fuera del barrio, gente que antes vivía en el barrio y que regresa para la fiesta, turistas, curiosos, y demás.

Chicago tiene una de las más grandes y diversas comunidades mexicanas en Estados Unidos. Es una comunidad inmigrante segunda en tamaño a la de Los Ángeles, rica en historia y con una vida artística floreciente. Sin embargo es también una de las menos conocidas en el resto del país. Los mexicanos en Chicago conforman la mayor población de latinos en el área metropolitana, la cual es la minoría más grande de la ciudad. En los últimos 35 años, la población latina de la región ha crecido hasta llegar a cerca de dos millones, representando el 96% del crecimiento total de la población. Los latinos impulsan la economía con un ingreso familiar anual de 20 mil millones de dólares. Llevan la vanguardia en llenar nuevos puestos de trabajo y representan el 38% del crecimiento en la compra de casas en Chicago (Ready and Brown-Gort 2005).

El México de Chicago es una comunidad diversa y multicultural, segmentada en pequeños aglomerados de conservación cultural de muchos pueblos y culturas de México y también de híbridos convergentes que se mezclan dentro y fuera de lo mexicano con un inquieto espíritu innovador. En las calles de Chicago encuentras birria de Ocotlán y enchiladas potosinas, orgullosamente fieles a la receta de la abuela—a veces hasta mejores que las originales—y “takos coreanos”, híbridos de puerco a la-barba “korea” aderezado con *kimchi* y envuelto en una tortilla.



RAQUEL ONTIVEROS CANTA
CON EL MARIACHI JALISCO DE
ARNULFO MARTINEZ, CHICA-
GO, 1953.

Históricamente la comunidad mexicana en Chicago data del siglo XIX, cuando la ciudad empezó a establecer su reputación como centro industrial: con los ferrocarriles, los rastros, las fábricas de acero, y otras empresas que atrajeron a los primeros inmigrantes mexicanos por estas fuentes de trabajo.

Artísticamente, la música siguió a estos inmigrantes. Una evidencia son los apellidos hispanos que aparecen en los créditos de los primeros discos de 78 rpm hechos en Chicago a principios de los años 20. La cantante Silvana R. Ramos, por ejemplo, tuvo 15 sesiones de grabación en Chicago para la disquera RCA Victor entre 1927 y 1931, lo que indica que pudo haber estado viviendo en la ciudad.

En una recopilación pictórica de la historia de los mexicanos en Chicago (Arias & Tortolero, 2001) aparecen grupos musicales mexicanos que datan de principios del siglo XX, como el grupo del don Guadalupe Vera en 1917. También existe evidencia que en los años 20 del siglo pasado, Cirilo López, quien huyó de México por razones religiosas durante la guerra cristera, formó la Banda Mexicana of South Chicago. En los años 40 y 50 de aquel siglo, con el auge de la rumba, se forma en Chicago la agrupación “Don Roberto y Sus Rumbaleros” que formaban parte del circui-

to de salones de baile en la ciudad. Y para 1953 aparece el Mariachi Jalisco de Arnulfo Martínez, uno de los primeros mariachis en Chicago.

Arturo Velásquez, quien fue residente del barrio por mucho tiempo y el primer mexicano distribuidor de rocolas, dijo en una entrevista (Díes, 2006) que cuando su padre llegó a la ciudad para trabajar en las fábricas de acero en 1925 desarrolló una provechosa empresa, en parte respondiendo a la diversidad de los latinos en Chicago y, en otra, a los fuertes vínculos que estas comunidades mantienen con sus tradiciones musicales:

Mi madre puso un restaurante detrás de un billar. En esa época, la industria de las rocolas estaba empezando. Los fabricantes me dieron crédito para comprar las rocolas porque no teníamos dinero. Hemos estado aquí desde 1936. Les daba la música que yo sabía que les gustaba. Venían de diferentes estados y cada estado tiene su estilo. Parece que la música de mariachi aun sigue en el mercado principal. Los mexicanos aún tienen su país en el corazón. Aún cuando cada estado tiene su estilo propio, la música ranchera nunca morirá. El tejano con el acordeón vino mucho después de Texas y del norte de México, de Monterrey y San Luis Potosí...



GRUPO CULTURAL DE DAMAS CON EL ACTOR GROUCHO MARX DURANTE LOS JUEGOS PANAMERICANOS, CHICAGO 1959.

Durante la Feria Mundial de 1934 se estimuló la danza regional mexicana. Algunas mujeres jóvenes empezaron a reunirse para presentarse con traje regional. Una de ellas, Jovita Durán, más tarde se vuelve maestra y ayuda a formar grupos de danza (Arias & Tortolero, 2001). En los años 40 Adrián Lozano pinta uno de los primeros murales mexicanos en Hull House, en el barrio de Near West donde vivían ya muchos mexicanos. La Iglesia San Francisco de Asís y Nuestra Señora de Guadalupe se convirtieron en bastiones de la comunidad mexicana en esa zona.

Raquel Ontiveros, cantante y promotora cultural de todo lo mexicano desde los años 50, en una entrevista con este autor (Díes, 2006), recordaba que los Juegos Panamericanos de 1959 que se celebraron en Chicago fueron un importante catalizador para el cultivo de la cultura mexicana en esta ciudad. Los inmigrantes mexicanos se juntaron para recibir a los atletas mexicanos. Un grupo de damas, a las que Ontiveros pertenecía, confeccionó trajes típicos de México para modelarlos en las fiestas y eventos oficiales. Pocos años después, esto dio pie a la formación de una de las primeras compañías de danza folklórica mexicana en la ciudad. En 1964 Ramón Iñiguez (padre de Lorena Iñiguez, actual integrante del grupo Sones de México Ensemble) y Raquel Ontiveros eran algunos de los danzantes que integraban el Ballet Folklórico Mexicano.

Para muchas familias latinas la danza folklórica se convierte en algo importante para conservar las tradiciones de su tierra natal y para mantener unido al núcleo familiar. Henry Roa fue una de las figuras claves en la creación de la Compañía de Danza Folklórica Mexicana en Chicago hace más de 30 años. Su abuela vino de México alrededor de 1918, y él nació en “un vagón de tren” en Joliet, Illinois. Henry explica, “yo no sabía nada de México, nada en absoluto. Yo era como todos los demás, un americano”, hasta que el Hawthorne Heritage and Culture Club de la planta eléctrica Western en donde trabajaba, le pidió que presentara algo en español con su hija para su programa. Esto despertó el interés en su herencia cultural y buscó a un profesor de danza mexicana. Encontró a Ofelia Solano-Guevara, maestra de matemáticas en la preparatoria Benito Juárez del barrio de Pilsen, que bailaba con una compañía local llamada Alma de México dirigida por José Ovalle. Ofelia también organizó un grupo de danza de niñas llamado Nuevo Ideal. Roa ayudó a unir los dos grupos en 1982 para formar The Mexican Folkloric Dance Company of Chicago, que abrió sus puertas a todos: “No hay audiciones. Las personas saben de nosotros a través de otros o del directorio telefónico. A nadie se le rechaza. Muchos comienzan a los 6 años de edad. La mayoría son mexicanos, la mitad nacidos en Chicago y la otra mitad son inmigrantes y vienen de todas partes de la ciudad”.



BALLET FOLKLORICO MEXICANO
CON RAQUEL ONTIVEROS Y RAMÓN
IÑIGUEZ, CHICAGO 1964.

Durante los años 60, Mario Dovalina un empresario que mas tarde fundaría la cadena de restaurantes Pepe's, y la Hacienda del Sol –restaurante localizado en el 1945 N Sedgwick–, fueron grandes promotores de grupos mexicanos en Chicago. Grupos famosos de bolero romántico como Los Tres Caballeros y Trio Los Ases pasaron varias temporadas largas en Chicago haciendo residencias musicales para amenizar al público durante esta época (comunicación personal del autor con Chamín Correa y Gustavo López).

En los años 70 comenzó a crecer la comunidad mexicana con algunos exiliados políticos de las revueltas estudiantiles, entre ellos Carlos Arango, quien mas tarde se convertiría en un líder comunitario en esta ciudad y promotor de arte y cultura a través de su dirección en La Casa Aztlán desde de los años 80. Uno de los notables músicos mexicanos de esta época fue Beto Laguna, guitarrista y arpista veracruzano, ex-integrante de Trio Aguillillas en México y del Trio Añoranza en Chicago. Tanto él como Jorge Jasso, del Trio Los Duques, fueron pioneros del son jarocho en Chicago. En los años 80 y 90, la Old Town School of Folk Music y su Festival Anual de Música Latina trajo también por primera vez a Chicago a grupos de folclor mexicano como el

Grupo Mono Blanco, Grupo Jaranero, Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Zazhil, Oscar Chávez, Armonía Huasteca y varios mas. Quien esto escribe trabajó para esta institución por 13 años llevando a cabo esta labor de promoción cultural hasta el 2005.

En 1993, Marta Ayala, quien entonces trabajaba para la organización educativa Urban Gateways, tramitó el contrato y trajo a Chicago a dos artistas seminales en el desarrollo del folklor mexicano en Chicago: Víctor Pichardo, del grupo Zazhil, y Roberto Ferreyra, pintor y capitán de concheros. Pichardo fundó el grupo *Sones de México Ensemble* junto con este autor y otros tres músicos fundadores. Pichardo también comenzó a dar clases de música mexicana en la escuela secundaria Benito Juárez creando una generación de músicos que ahora son líderes culturales de esta comunidad. *Sones de México Ensemble* abrió un nuevo mercado para la música mexicana en Chicago a principios de los años 90 tocando música tradicional proveniente de diferentes regiones de México y se convertiría en el principal exponente de música de son en esta ciudad hasta la actualidad. En una entrevista Pichardo explica:



SONES DE MEXICO ENSEMBLE EN NAVY PIER, CHICAGO 2016.

El son es un nombre genérico para un estilo de música. Podemos encontrarlo en todo México, en diferentes regiones—son planeco, son jarocho, son de Tierra Caliente. Sones de México trata de representar a cada región. Cuando tocamos son jarocho, tocamos el arpa, la jarana, y el requinto; tocamos huapango [huasteco] con el violín y la guitarra quinta huapanguera, y tocamos norteño con el acordeón y el bajo sexto. También tocamos el saxofón, clarinete y trompeta, en los estilos de banda mas istmeños, yucatecos o caribeños.

Algunos estudiantes notables de Víctor Pichardo, egresados de la secundaria Benito Juárez, se han convertido en destacados artistas y promotores de la música mexicana en Chicago, entre ellos Jaime Garza (Son del Viento, Dos Santos Anti-beat Orquesta), Renato Cerón (A Flor de Piel), Rudy Piñón (varios mariachis y actualmente Sones de México Ensemble) y Simplicio Román (Grupo Ansiedad). Algunos de los ex-miembros de Sones de México Ensemble han formado sus propios grupos: Juan Rivera (Los Condenados Huastecos) René Cardoza (asesor de varios grupos de danza), y Raúl Fernández (Joarochicanos, Son del Viento). Raúl, junto con su esposa Gina Gamboa y su hija Maya

han sido claves en el fomento al movimiento jarocho y los fandangos en Chicago a partir del año 2004. Dos hijos de Víctor Pichardo, Yahví (Los Pichardo) y Zacbé (Guapachosos y Sones de México Ensemble) se han destacado en la práctica y promoción del son mexicano en esta ciudad.

Por su parte, Roberto Ferreyra trajo la práctica ritual de la danza conchera a Chicago, acrecentando el grupo de devotos. Mas tarde promovió a grupos locales junto con su hijo Irekani en la Galería Colibrí. Desde mediados de los años 2000, han surgido en Chicago una docena de grupos jarochos, huastecos e híbridos que ahora conforman una vibrante actividad de música tradicional mexicana en Chicago.

En los últimos años han aparecido también varios grupos de danza de chinelo, un grupo p'urhépecha, un Encuentro anual de Jaraneros del Midwest, fandangos y talleres semanales de son jarocho, y por lo menos tres programas de educación de mariachi a nivel escolar (Chicago Mariachi Project, Mariachi Heritage Foundation, y Mariachi Institute of Chicago) que ahora entrenan a cientos de niños que seguramente forjarán el futuro de la música mexicana en Chicago. Además, *Sones de México Ensemble* está en las fases iniciales de abrir una escuela de música tradicional mexicana en Chicago.

Chicago siempre ha sido un lugar que atrae a músicos por sus oportunidades. Han hecho historia desde los primeros años del siglo XX las grabaciones de jazz y blues eléctrico hasta los reconocidos mundialmente polca, gospel, R&B, techno, house music; y más recientemente, originario de Chicago, el baile popular mexicano llamado “pasito duranguense,” que llegó a exportarse a México con gran éxito comercial.

Hoy en día. Chicago cuenta con cientos de grupos mexicanos de danza y música incluyendo más de 30 mariachis, docenas de bandas y conjuntos gruperos para bailar, tríos de bolero, cuartetos norteños, numerosos grupos de danza folclórica asociados con iglesias o familias y decenas de músicos que trabajan en centros nocturnos, restaurantes y peñas que ofrecen música en vivo siete días a la semana.

Debido a que existe tan fuerte presencia e identidad dentro del vecindario, un individuo en Chicago puede permanecer cerca de sus tradiciones - comidas, música, lenguaje, religión y otras costumbres - por toda su vida. Por otra parte, aquellos que se alejan de la relativa familiaridad del vecindario e interactúan con personas provenientes de otras culturas pueden explorar múltiples identidades y aportar a la diversidad de la comunidad. Coya Paz, actriz y fundadora del ya desaparecido Teatro Luna, galardonó estas identidades múltiples en una entrevista: “Nos llegan muchas mezclas, una de las grandes cosas de Chicago... tenemos personas con una fusión de identidades... blaxicana... puertomalteca... En el grupo tuvimos una pinorriqueña, una filipina puertorriqueña, una rusadoreña”.

En donde quiera que te encuentres en los barrios de Chicago te encontrarás con una enriquecedora experiencia multisensorial que puede ser a la vez híbrida o muy localizada y arraigada en las identidades étnicas y regionales que definen a cada segmento de esta diversa comunidad. Dirigiéndose al poniente desde la esquina de la calle 18 y la calle Blue Island llegas al centro del barrio de Pilsen,

luego South Lawndale, La Villita, Cicero, Berwyn y más, y entras a una parte de México (de hecho, a distintas partes de México) que se extiende por varios kilómetros, mantenida por comerciantes mexicanos que abastecen a más de un millón de mexicanos que viven en el área de Chicago o vienen de fuera a hacer sus compras. Esto y mucho más es lo que ofrece la vibrante comunidad mexicana de Chicago en el crisol cultural de Estados Unidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Jirasek, Rita and Carlos Tortolero. 2001. *Mexican Chicago*. Charleston, SC: Arcadia.
- Casuso, Jorge and Eduardo Camacho. 1985. *Hispanics in Chicago*. Chicago: The Reporter and the Center for Community Research and Assistance of the Community Renewal Society.
- Díes, Juan. 2006. “Chicago Latino: Culturas Convergentes” *40th Annual Smithsonian Folklife Festival Program Book*. Transl. Berenice Sánchez. Pp. 76-85. Washington DC: Smithsonian Institution. (Nota: partes de este artículo fueron anteriormente publicadas aquí).
- de Genova, Nicholas. 1998. “Race, Space, and the Reinvention of Latin America in Mexican Chicago.” *Latin American Perspectives* 25(5), 87-116.
- Ganz, Cheryl R. y Margaret Strobel, eds. 2004. *Pots of Promise: Mexicans and Pottery at Hull-House, 1920-40*. Urbana: University of Illinois Press.
- Padilla, Felix M. 1985. *Latino Ethnic Consciousness: The Case of Mexican Americans and Puerto Ricans in Chicago*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Padilla, Felix M. 1995. “On the Nature of Latino Ethnicity.” In *Historical Themes and Identity: Mestizaje and Labels*, ed. Antoinette Sedillo López. Pp. 439-452. New York: Garland Publishing.
- Ready, Timothy and Allert Brown-Gort. 2005. *The State of Latino Chicago: This is Home Now*. Notre Dame: University of Notre Dame, Institute for Latino Studies.



UNA NUEVA ARPA PARA EL SON JAROCHO : ANDRÉS ALFONSO VERGARA

PABLO ELÍAS ARBOLEYDA CASTRO

EL ARPA JAROCHA HASTA
ANDRÉS ALFONSO VERGARA

Durante la segunda guerra mundial se desarrolla en México un fortalecimiento del nacionalismo sobre todo a través del cine y la radio cambiando con ello algunas formas de ejecución del arpa jarocho; ejecutantes como Andrés Huesca y Andrés Alfonso Vergara entre otros comienzan a ejecutarla de pie por contacto con el arpa de mariachi y por necesidades escénicas lo que trae consigo la necesidad de hacer cambios en la construcción del arpa.

LAS ARPAS DE ANDRÉS ALFONSO VERGARA

Andrés Alfonso Vergara empieza a incluir cambios en su construcción en los distintos aspectos que se requiere para hacer de ella un arpa crecida: cambio en el ángulo de la basa para brindar mayor estabilidad al instrumento y hacer más cómoda su ejecución. Antes de él, el ángulo de la basa con respecto a la tapa era de 90°, él aumenta ese ángulo haciéndolo obtuso de 110° sexagesimales así como la longitud y el ángulo de divergencia entre las patas, aumenta también la longitud de los bordones para



dar más intensidad a las notas bajas de la encordadura. Su diapasón o clavijero tiene una curvatura que él llamaba estilo vienés, aunque no proviene de Viena sino de Italia por referencia de Vincenzo Galilei en su *Dialogo Della Musica Antica Et Della Moderna*⁽¹⁾ en contraposición del arpa jarocho chica que tiene diapasón con curvatura semejante a las arpas barrocas españolas.

También incluye una manera diferente de anclar el clavijero o diapasón en el cabezote donde labra el caballete o bloque haciéndolos básicamente la misma pieza para dar mayor estabilidad mecánica pues antes el diapasón se encastraba y pegaba en el cabezote, así como un encastre del mástil o cendal en la unión de la caja acústica o cóncavo con la tapa por medio de un encastre de uña en una estructura que llama contrafuerte en contraparte con pequeño bloque donde se aseguraba por medio de un perno de las arpas jarochoas pequeñas. En la actualidad el arpa jarocho ha recibido una gran influencia del arpa paraguaya moderna.

El arpa paraguaya actual es el resultado de los cambios que introducen en 1936 Epifanio López y Félix Pérez Cardozo⁽²⁾ ya que antes de eso es muy semejante a otras arpas latinoamericanas de esa época. El arpa jarocho toma del arpa paraguaya moderna algunos aspectos de construcción. De esa misma manera ha habido cambios en su ejecución haciéndola cada vez más globalizada.

En general, las características del cualquier arpa corresponden a necesidades particulares de ejecución. A pesar de eso Andrés Alfonso Vergara conserva la esencia del arpa jarocho chica. Él es un parte aguas en el arpa jarocho: entre el arpa chica anterior y el arpa crecida actual.

Construir un arpa grande a partir de una pequeña no implica sólo alargarla; existen muchos aspectos que se deben comprender para poder compensar lo necesario a efecto de lograr un nuevo y buen equilibrio de un naciente instrumento. Tal es labor de este constructor.

Andrés Alfonso Vergara aprende de su padre don Pedro Alfonso Vidaña tres cosas importantes para su desarrollo como arpista y arpero: la ejecución de la jarana y del requinto jarochos, la carpintería y la construcción de cayucos de ceiba, importante actividad ribereña del Río Papaloapan. Aprende la ejecución del arpa de don Nico Sosa aunque ya había pulsado el arpa de su abuelo a corta edad; cuando don Nico rompe su arpa en la Ciudad de México y la repara concibe la idea de hacer sus propias arpas. Por encargo de un grupo de músicos paraguayos construye un arpa paraguaya tomando ideas para introducir así algunos cambios en el arpa jarocho; influye también la convivencia con mariachis en el rodaje de películas y en XEW la estación de radio más escuchada en tiempos de la postguerra. Dicha arpa es probada y ejecutada primero por don Mario Barradas, después presentada en público por don Andrés Huesca y por don Nico Sosa con buenos resultados de los que evolucionaría el arpa jarocho actual.

DIMENSIONES

Las medidas más importantes registradas en el arpa La Negra Alfonsina son las siguientes:

- | | |
|--|-------|
| | mm |
| • Longitud de tapa armónica | 1,120 |
| • Ancho de la tapa armónica (base mayor) | 420 |
| • Ancho de la tapa (base menor) | 120 |
| • Profundidad del cóncavo de resonancia | 210 |
| (en el eje perpendicular a la tapa) | |
| • Profundidad del cóncavo en su posición | 280 |
| (de 110° con respecto a la tapa) | |
| • Longitud del mástil: | 1,240 |

Las arpas jarocho chicas presentan una encordadura entre 24 a 28 cuerdas lo que trae consigo una longitud de tapa armónica menor así como todas las otras medidas sean menores de manera proporcional. En general, la longitud de la tapa de las arpas chicas jarocho es menor a los 900 mm. De esa misma manera las dimensiones generales son directamente proporcionales en cualquier un arpa: a menor número de cuerdas menor será la longitud



de la tapa armónica y correspondientemente todas sus medidas. Además los bordones en arpas pequeñas anteriores a Andrés Alfonso Vergara presentan una longitud menor a las posteriores a él.

Las patas presentan una longitud total de 450 mm de los cuales sobresalen del cóncavo acústico 300 mm siendo en general, proporcionalmente más largas las de arpas pequeñas las cuales se ejecutaban sentado mientras que en las arpas crecidas, poco más largas, son para ejecutarse de pié. En arpas crecidas con basa de 90° y patas de mayor longitud a las de las arpas de Andrés Alfonso Vergara presentan una tendencia a que el instrumento caiga hacia el frente con facilidad. Las arpas chicas con patas muy largas pueden resultar antiestéticas.

Las arpas chicas actuales son el resultado de acortamiento de las arpas crecidas y no presentan las característica de las arpas chicas jarocho previas a que Andrés Alfonso Vergara lograra optimizara el crecimiento del arpa jarocho.

LA ENCORDADURA

Las arpas de Andrés Alfonso Vergara son de 36 cuerdas con bordones de más longitud relativa que el arpa chica jarocho. La disposición de las cuerdas muestran paralelismo entre sí con una distancia coherente en aumento hacia los bordones a fin de facilitar la ejecución. Cambiaba en ocasiones la distancia de cuerda vibrante especialmente en los bordoncillos de la parte media del registro según sentía que fuera necesario hacer el cambio.

LA TAPA ARMÓNICA

El hilo de la madera lo usaba siempre perpendicular al eje longitudinal del instrumento. Él la construía normalmente de pino abeto (*Abies sp.*) aunque construyó algunas de cedro (*Cedrela odorata*). El grosor de la tapa en los trinos, es decir en las notas agudas, era de 2 mm y 3 mm en bordones o notas bajas. En el frente colocaba una alfajilla de puente con chagane (*Platymiscium dimorphandrum*) de 20 mm de ancho y 2 mm de grosor en trinos y 3 mm en



bordones, en la parte posterior de la tapa colocaba una alfajilla de contrapunte de caoba (*Swietenia macrophylla*) con las mismas medidas que tenían la longitud de la tapa, el maestro decía:

- Para que actúe como el arco cuando la flecha está a punto de disparar.

No presentan bocas o salidas de aire ni barras armónicas. La encolaba y en últimas fechas usó pegamento alifático y las aseguraba con clavo alfilerillo. No colocaba ojillos o algún otro elemento en barrenos de cuerda.

EL CÓNCAVO O CAJA DE RESONANCIA

Existen dos tipos de caja acústica por él construidas: de siete duelas hechas de madera de primavera (*Tabebuia donell-smithii*), caoba, chagane, nacaste (*Enterolobium cyclocarpum*) así como de cedro o bien de madera laminada de cedro o de ceiba (*Ceiba pentandra*) doblada por medio de calor y humedad:

En un cazo pones a hervir una cobija en agua y con eso envuelves el triplay, ya después se dobla facilito. Pero tienes que fijarte que el triplay no tenga madera dura en medio, si no se quiebra.

El hecho de que sean siete duelas es importante porque Pedro Llopis Areny⁽³⁾ y Javier Reyes de León⁽⁴⁾ nos comentan que es una característica de las arpas barrocas españolas. La única voz, boca o



salida de aire la colocaba en el centro de la parte posterior del cóncavo hacia la quinta parte inferior del mismo, teniendo una longitud de una quinta parte de la longitud de la duela central o su equivalente en cajas de madera laminada. Las duelas las pegaba entre sí y a veces las reforzaba con tiras de cedro a lo largo de la unión de ellas, en general no colocaba cuadernas. Sus cajas acústicas llevaban en las primeras duelas alfajillas a modo de bastidor para poder pegar la tapa armónica en ella. Entre los bastidores de tapa, normalmente de caoba, colocaba cuatro travesaños también de caoba para evitar la deformación por colapsamiento de la caja por efecto de la tensión causada por la encordadura. Estos travesaños presentan una curvatura y son colocados con la parte cóncava hacia la tapa para evitar problemas a la hora de encordar.

TRINOMIO CABEZOTE-DIAPASÓN-CABALLETE
 Construía el cabezote con caoba. El diapasón lo construía con las dimensiones necesarias para llegar hasta la caja y en sus costados colocaba madera para construir el cabezote a modo de “cachetes” en el extremo terminal proximal dirigido hacia la caja y labraba en la madera el caballete para que asentarán la tapa y las duelas o la madera laminada de la caja haciendo de esta estructura, diapasón, cabezote y caballete un elemento solidario. Las duelas son adheridas a él con pegamento y clavadas con clavo alfilerillo.

Construía el diapasón con madera laminada de resistencia marina de alta consistencia chapeado con cedro o caoba en el cual colocaba postes a manera de cejas con remaches de aluminio y las clavijas cónicas trabajadas en aluminio mismas que giraban accionadas por un llave de reloj de pared. Para “apuntar”, es decir, saber dónde se colocan los postes en el diapasón y los orificios de cuerda que le corresponden en la tapa usaba un pantógrafo por él construido con 36 tablitas delgadas

con los extremos afilados y travesaños que permitían su articulación. La unión del diapasón con el mástil la hacía de dos maneras: cuando las ornamentaba con roseta encastrándolos o simplemente por unión perpendicular entre ellos fijados por tornillo-pija cuando carecía de roseta. La posición del diapasón no va centrada al eje del instrumento sino que va desplazada hacia la derecha del mismo con respecto a la posición del ejecutante a 3 mm del eje central longitudinal que corresponde a la caída de la encordadura. Esta distancia se hace congruente con la posición de los postes de ceja que permiten que la encordadura caiga en el eje del instrumento a fin de brindar más estabilidad a la tapa.

EL MÁSTIL O CENDAL

El mástil elaborado con caoba tenía extremos superior e inferior de corte transversal cuadrado y en la parte central cilíndrica normalmente torneado:

- Aunque lo puedes labrar a mano, decía.

En el extremo superior es fijado al diapasón por medio de dos tornillos-pija de 5 pulgadas en caso no haber roseta en el diapasón; cuando construía con roseta encastraba el mástil al diapasón.

En el extremo inferior del mástil siempre encastrado a la basa y asegurado con un tornillo a manera de perno mismo que atornillaba con una tuerca mariposa en la parte central del binomio basa-contrafuerte.

BINOMIO BASA O FONDO-CONTRAFUERTE

La basa normalmente de cedro tiene un ángulo con respecto a la tapa de 110° a fin de brindar mayor estabilidad gravicéntrica al instrumento y evitar que caiga hacia adelante y no sea pesado al ejecutante cuando la coloca en el hombro. Trae consigo que el tallado de las caras donde asientan las duelas cambie con respecto a una basa a 90° y hace que el cóncavo sea más volumétrico. Las duelas además de pegadas las clavaba con clavo alfilerillo a la basa. Construía la basa plana de una sola pieza al cual colocaba en la parte frontal un contrafuerte de caoba en donde asientan tanto la tapa como el encastre del mástil así como las duelas vecinas a la tapa. El contrafuerte es una estructura construida en caoba que se adhiere a la basa, de vista frontal triangular con su altura mayor al centro del instrumento; tiene la función de deflectar los esfuerzos del mástil sobre toda la parte frontal de la basa aliviando las deformaciones que en la basa se presentan.

- *El arpa es un instrumento de equilibrio, aseguraba.*

LAS PATAS

Las patas del instrumento construidas en caoba o roble tropical (*Tabebuia rosea*), eran torneadas dejando en la parte superior una cara plana para que asentaran en la basa donde se sujetaban por medio de tornillos y tuerca mariposa para facilitar el

transporte del instrumento. El ángulo entre ellas es de 30° sexagesimales para aumentar la estabilidad gravicéntrica del instrumento.

Sus arpas son el resultado de su creatividad, ingenio, cacumen, caletre e intuición.

APÉNDICE. Encordadura: en la tabla se especifica para cada cuerda del diapasón su afinación y entre paréntesis la longitud libre correspondiente en milímetros.

1 La ₆ (120)	2 Sol (132)	3 Fa (144)	4 Mi (159)
5 Re (172)	6 Do ₅ (187)	7 Si (202)	8 La (217)
9 Sol (231)	10 Fa (248)	11 Mi (266)	12 Re (285)
13 Do ₄ (305)	14 Si (327)	15 La (351)	16 Sol (376)
17 Fa (403)	18 Mi (433)	19 Re (467)	20 Do ₃ (506)
21 Si (550)	22 La (594)	23 Sol (635)	24 Fa (678)
25 Mi (720)	26 Re (758)	27 Do ₂ (795)	28 Si (830)
29 La (866)	30 Sol (900)	31 Fa (935)	32 Mi (969)
33 Re (1,000)	34 Do ₁ (1,033)	35 Si (1,064)	36 La (1,092)

NOTAS

- (1) Galilei Vincenzo. *DIALOGO DEL LA MUSICA ANTICA ET DELLA MODERNA*. Florencia, 1581.
- (2) Colman, Alfredo. *The Paraguayan Harp: From Colonial Transplant to National Emblem*, Music Word Media Ltd. Apéndice 1 p 103. *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/colmana29123/colmana29123.pdf
- (3) Llopis Areny, Pedro; Javier Reyes de León. *ARPAS ANTIGUAS DE ESPAÑA*. <http://arpanades.com>
- (4) Constructores sostienen que en Canarias existieron arpas barrocas. <http://eldia.es/2000-05-03/cultura/cultura1.htm>



LA NEGRA GRACIANA



AL SON QUE ME BAILES, TOCO.

Senderos de la música popular mexicana

Reseña de una exposición que estuviese hace 19 años en el Museo Nacional de Culturas Populares

Al son que me bailes, toco... Senderos de la música popular mexicana fue una exposición que se presentó, durante un año, en el Museo Nacional de Culturas Populares en el año 1997. Fue un proyecto impulsado por Cristina Payán, entonces su directora. La iniciativa fue de ella y de Marco Barrera Bassols - autor del presente texto y coordinador de la misma. Colaboraron etnomusicólogos, historiadores, músicos, bailadoras y bailadores como Guillermo Contreras, Antonio García de León, Ricardo Pérez Montfort, Gonzalo Camacho, Rubén Luen-gas, Eduardo Llerenas, Paul Leduc, Francisco García Ranz, Marina Alonso, Ramón Gutiérrez, Gilberto Gutiérrez, Wendy Cao y Tacho Utrera, Teresa Pomar, Chac, Mauricio Gómez Morín, entre muchos otros. Fue concebida desde la etnomusicología, la historia, la musicología y presentó más de 5 horas de grabaciones que podían ser escuchados mediante distintos artilugios interactivos, e ilustrada con más de 300 instrumentos musicales y arte popular y ejemplificó, diacrónica y sincrónicamente, aspectos geográficos, rituales, literarios y plásticos, de tradición oral y coreográfica, campesina y urbana.

A la memoria de Cristina Payán, quien fuera directora del Museo Nacional de Culturas Populares y quien falleció justo antes de ver concluido un sueño compartido.

A Carlos, Ina y Emilio Payán. A los queridos amigos soneros, lauderos, bailadoras y bailadores, además de la gente ligada a su estudio, difusión y desarrollo.

MARCO BARRERA BASSOLS ⁽¹⁾

Cuando Álvaro Alcántara me invitó a escribir sobre la exposición que diseñamos y montamos hace ya 19 años en la Sala Bonfil del Museo Nacional de Culturas Populares, no dudé en hacer de ésta una oportunidad para realizar una reseña a compartir.

Para ello recurro a mis notas, pero también a dos periodistas que en su momento publicaron sendas reseñas sobre la misma y que me di a la tarea de releer en estos días: Patricia Vega y Guillermo Ríos –de este último sólo tengo una copia digitalizada que carece de fuente. Patricia Vega escribió en La Jornada/Cultura, primera plana del 25 de noviembre de 1997, lo siguiente:

“Ver y escuchar. Ese fue el primer reto a vencer en la concepción de la exposición Al son que me bailes, toco. Senderos de la música popular mexicana, que a partir de mañana y durante 10 meses, abre sus puertas para celebrar los 15 años del Museo Nacional de Culturas Populares y como un homenaje póstumo a la maestra Cristina Payán, quien impulsó decididamente la muestra a lo largo de dos años.”

Sobre el enfoque curatorial de la exhibición escribió:

“(el) segundo desafío era cómo abordar, de manera integral, un universo tan vasto y com-

¹ Coordinador de la exhibición y, entonces, subdirector de investigación y museografía del Museo Nacional de Culturas Populares.

plejo como el de la música popular mexicana, cuyos orígenes remontan a la época prehispánica y que, con la llegada de los españoles fue enriquecida con elementos africanos, árabes, hispanos y de otras latitudes.”

EL SON, EJEMPLO DE RIQUEZA POPULAR

El son no es el único ni el más prolífico de los géneros musicales del país, pero debido a su heterogeneidad fue elegido como eje temático para representar la riqueza de la música mexicana a partir de la diversidad de ritmos, características regionales y dotaciones instrumentales, por mencionar solo algunas vertientes.

En opinión del etnomusicólogo y organólogo Guillermo Contreras, el son es un magnífico vehículo o pretexto para entrar al universo de la música popular mexicana: con una actitud muy lúdica para que el visitante disfrute de esta experiencia musical habrá módulos interactivos, donde a partir de la instrumentación seleccionada, se (puedan) escuchar hasta 81 posibilidades aleatorias de piezas populares como La Bamba o el Toro Zacamandú.”

Efectivamente, como la misma Patricia Vega describe en el artículo, la dimensión cultural que se mostró, buscó un balance entre las miradas antropológicas y las musicológicas –“ejemplificando diacrónica y sincrónicamente aspectos geográficos, rituales, literarios y plásticos, de tradición oral y coreográficos campesinos y urbanos.” De ese tamaño fue la apuesta.

Para ello hicimos uso de diversos recursos museográficos y a contrapunto como menciona la misma periodista: “crónica histórica, edictos, mitos, entrevistas, mapas, grabados, pinturas, gráfica, instrumentos musicales –cerca de 300 de la magnífica colección de Guillermo Contreras–, más de 70 piezas de arte popular –cuya curaduría estuvo a cargo de Regina Schöndube y de Teresa Pomar quienes seleccionaron sirenas, como la de la alegoría empleada en el cartel de la muestra que diseñó Chac– diablos, calaveras y ángeles...” que, continúa diciendo: “dan fe de los múltiples papeles que la música y los intérpretes ocupan en la vida de las comunidades y de las personas que en su infinito ir y venir de los mundos rurales y urbanos han ido globalizándo-





se... -a lo que yo agregaría, al menos desde el siglo XVIII-, registros sonoros -grabados in situ y ex profeso y otros-, fotografía, cine y video.”

Desde el patio mismo del museo se dispusieron artificios sonoros tomados de los museos de ciencia para que los niños jugaran y se aproximaran al mundo sonoro y una maravillosa palapa construida por el padre de los Utrera, con las técnicas tradicionales, y donde se llevaron a cabo durante el tiempo que duró la exhibición, múltiples actividades educativas y demostrativas. Pero además, el planteamiento museológico –siguiendo las políticas desarrolladas por Guillermo Bonfil- incluía un programa anual de exposiciones de menor formato que ya no se realizaron: Música de Banda, la música mixe; Música sacra virreinal y En ambos lados de la frontera: Música Chicana y de la Frontera, además de un programa de conciertos, programas de radio, grabaciones, tienda especializada en música tradicional y del Mundo, bazar de instrumentos tradicionales, y otros productos culturales: discos, lotería musical, etc., etc.

NÚCLEOS TEMÁTICOS

1.- Orígenes e historia de la música popular

mexicana: la música de los pueblos

Mediante un magnífico video elaborado por Paul Leduc a partir de su obra *La Flauta de Bartolo o la invención de la música* se acompañó una muestra

de instrumentos musicales prehispánicos y de otros momentos de nuestra historia.

2.- Taller de laudería

Que consistió en una ambientación de un taller de laudería ampliando un grabado del siglo XVIII europeo, pero al que se le sobrepuso, en una tercera dimensión, la imagen de Tacho Utrera trabajando en la construcción de jaranas que suplieron a los violines del grabado original y mostrando

sus herramientas y describiendo las técnicas y etapas de construcción. Había un espacio dedicado a la importancia de no sobre explotar los recursos madereros en peligro de extinción y haciendo un llamado a los lauderos tradicionales a buscar nuevas técnicas innovadoras en su arte. La ambientación estuvo diseñada por Mauricio Gómez Morín.

3.- Los ámbitos de la música

Un panorama a través del cine mexicano que mostraba, década por década, los cambios de la música popular mexicana en el siglo XX.

4.- De sones y fandangos

(núcleo central de la exposición)

Simulando al público que rodea la tarima en un fandango y otras fiestas de tarima, los visitantes conocían sobre la historia de estas fiestas y los paralelismos en otras latitudes: al asomarse a través de pequeñas mirillas se podían ver ediciones de películas y documentales como *Lacho Drom*, de Tony Gatlif, 1993, que muestra la música y la danza del pueblo romaní y a través de este reconocer la influencia múltiple que rodea al fandango o al huapango (en la versión huasteca).

5.- Instrumentación del son jarocho

Sobre una plataforma, la instrumentación ampliada del son jarocho (como sabemos esta varía de región en región); en ella flotaban los distin-

tos instrumentos, y mediante dispositivos de audio interactivo se podía escuchar cada uno por separado o de manera conjunta al interpretar distintas sonas: de la hoja que al hacerla vibrar con los labios produce una suerte de silbido trompeteado, hasta la tarima, pasando por las siete jaranas, el violín, el arpa, la harmónica y el marimbol.

6.- Organología: la Música del Mundo

Mediante un despliegue de instrumentos de origen diverso –de China a España– el público pudo ubicar su origen y tránsito a nuestro territorio en un mapamundi y escuchar ejemplos sonoros de los mismos. Instrumentos y géneros musicales que influyeron en la música barroca popular mexicana, algunos de ellos desde el siglo XVI: del ud, al laúd y de este a la guitarra barroca para finalmente entender el origen de las jaranas, etc. En esta misma sección se exploraban los tipos de instrumentos con base en una clasificación organológica.

7.- La diversidad musical y festiva y la relación que guardan entre sí y con sus comunidades

El largo camino que nos adentra en la cosmogonía, las creencias y la personalidad polifacética de ese cronista, chamán y poeta que es el músico de las comunidades campesinas e indígenas.

8.- Ciclo de vida, ciclo ritual y homenajes

Música, danza, fiesta y versada compuesta por músicos campesinos y pescadores músicos que también la hacen de laudero, chamán y compositor y hoy representada por muchísimos más pues su extensión de cuando se hizo la exposición a la fecha deja sorprendido a cualquiera pues hay grupos que interpretan el son jarocho en Estados Unidos, Centroamérica y Europa. Esta sección rendía homenaje a estos personajes y en particular a Arcadio Hidalgo. También, mediante sistemas interactivos podían escucharse un sinnúmero de sonas y los personajes que fueron ilustrados por niños de Ocotlán, Morelos, dirigidos por Jorge Rello y Malala.



Guillermo Ríos, periodista, sintetizó así lo que el público podía encontrar en *Al son que me bailes, toco...:*

“En el inmenso abanico de la música regional mexicana, el son tiene un lugar predominante. Con instrumentos y formas, a veces muy distintas entre sí, se escucha en gran parte del país, casi siempre acompañado con un calificativo que señala su localidad: son istmeño, abajeño, huasteco, jarocho, de tierra caliente, planeco, de los altos o jalisciense; el son es, por lo general, músicaailable y, desde luego cantable.

Como asunto fundamental del son está el zapateado: ese taconeo y escobilleo sobre una tarima de madera que a la vez que es danza, es voz en el conjunto instrumental, convirtiéndose en el centro del fandango, la fiesta del son, y que se arma en la nochecita y dura hasta que el cuerpo aguante.

El son jarocho se arma con arpas, jaranas, requintos y buenas bailadoras y bailadores, mentes ágiles que dominan el arte de las décimas y voces que de tan bonitas duele oírlas. Esta música además, sirve para casorios y velorios, para velas y pascuas, para negocios y para conmemorar al santo patrono; para desquitarse corajes y deseno-



jar amantes; para hacer justicia; como periódico para enterar a los que no saben; para hacer feliz; para bailar y echar versitos; para beber, pero sobre todo, sirve para enamorar y para que bailen las mujeres solas, o en montón o en parejas de varón y dama.”

La exhibición contó con la invaluable asesoría en distintos temas de Antonio García de León, Marina Alonso, Gonzalo Camacho, Guillermo Contreras, Mary Farquason, Eduardo Llerenas, Pablo Gutiérrez, Julio Herrera, Modesto López, José Antonio MacGregor, Ricardo Pérez Montfort, Guillermo Pous, José Luis Sagredo, Enrique Ulloa, René Villanueva, Fernando Híjar, don Mario Kuri, etc. Pero debemos recordar también el trabajo y apoyo de los propios músicos y grupos de son como Gilberto Guitérrez, a los Utrera –Tacho a Wendy Cao–, a todos los integrantes del entonces Chuchumbé, a Ramón Gutiérrez, al Chicolín, Rubén Luengas y Pablo Márquez quienes se hicieron cargo de poner a tono los cerca de 300 instrumentos para la exhibición, etc. La lista de colaboradores es enorme, pero sin duda fueron fundamentales Luis Pérez Falconi, Mara Vázquez, Teresa Márquez Martínez, David Baksht, Rodrigo Moya, Iker Larrauri, José Antonio Robles Cahero, Pablo Flores, Agustín Estrada, Alejandra Gilling, la difunta Teresa Pomar,

Regina Schöndube, Jorge Rello y Malala, Valentina Máxil, Chac, Rubén Luengas, Pablo Márquez y un largo etcétera. Las instituciones que apoyaron fueron muchas, entre otras: la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el Centro de Información y Documentación de Culturas Populares –donde quedaron depositadas las grabaciones utilizadas en la exposición–, el Archivo Etnográfico Audiovisual del entonces Instituto Nacional Indigenista,

la Fonoteca y el Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, El Museo Universum de la UNAM, el Cenidim del INBA, Radio Educación, el Centro Multimedia del CENART, etc.

Al son... recibió más de 170 mil visitantes y la gestión para realizarla requirió casi dos años de trabajo de investigación, documentación, registro sonoro, fotográfico, etc., y fue catalogada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como una de las cinco mejores exhibiciones de 1997. La intención de Cristina Payán y mía, era el de poder crear las condiciones para el surgimiento de un Museo Nacional de la Música Mexicana o una serie de museos regionales, cosa que hasta el momento no se ha podido llevar a cabo. Años después, con un despacho de museografía del que fui socio, ganamos un concurso para diseñar el Museo de Tlacotalpan que nunca se ejecutó y en cuyo proyecto conceptual se buscaba que el eje temático del mismo fuera el son jarocho, pero también la arquitectura tlacotalpeña, la vida ribereña, la gastronomía, y en el que pensábamos debería de existir un taller de laudería y otro de cocina, etc., pero eso es asunto para otro artículo.



TACHO UTRERA LAUDERO

CAROLA BLASCHE

Carola Blasche se asoma con su lente al quehacer laudero de Tacho Utrera. Nos muestra en esta serie fotográfica el quehacer íntimo del músico y laudero, pero también exhibe su propio quehacer, su mirada risueña y su voz galana, su propio arte, el de Carola. Imágenes en claros y oscuros que invitan a imaginar la sorprendente transformación de la naturaleza en cultura, de la madera en artefacto sonoro, del silencio en poesía.

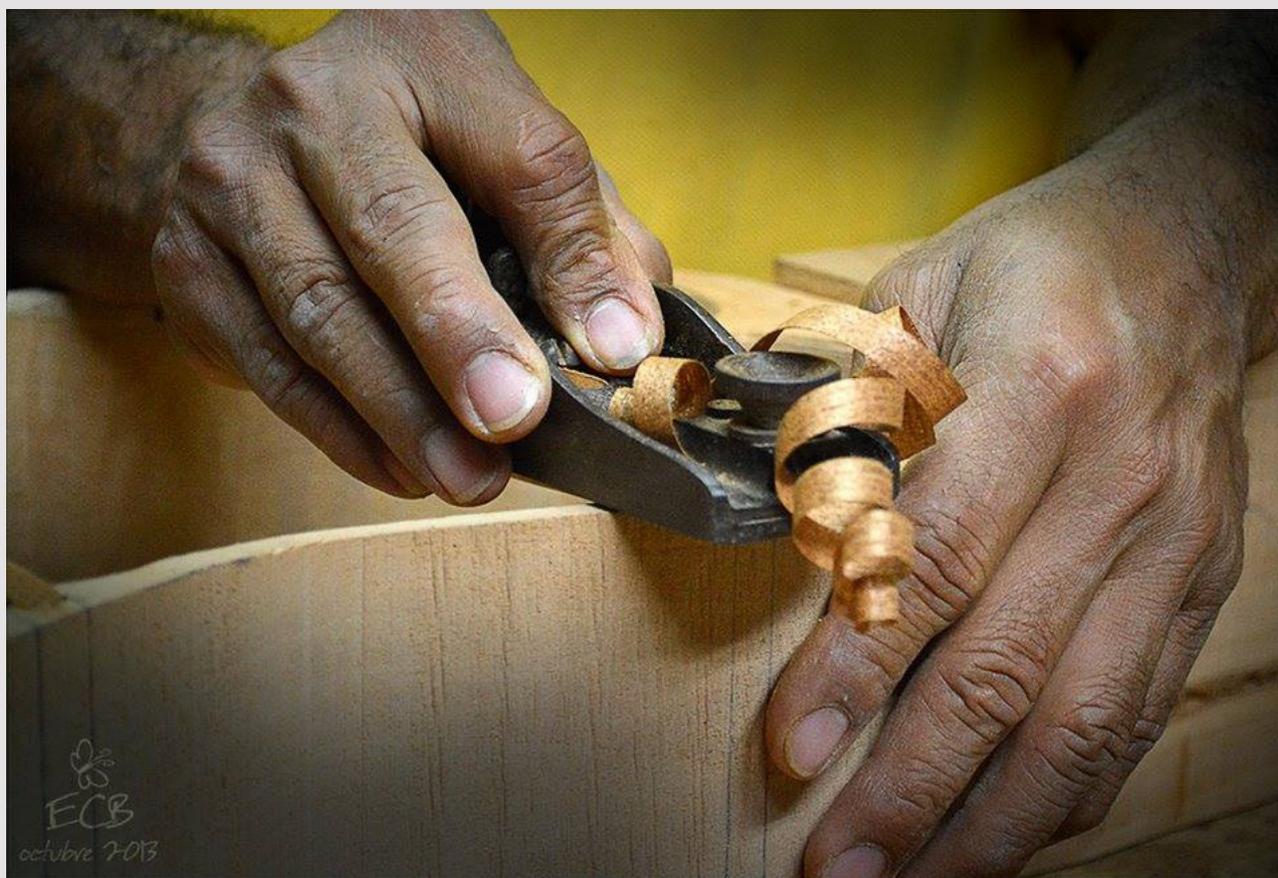
Con la luz pintando las manos del artista, con los aromas del cedro impregnados en las virutas, la fotógrafa retrata el itinerario habitual de un oficiente y sus cómplices de siempre: cepillos, taladros, gubias, martillo, lentes de aumento, limas, escuadras y demás utensilios de trabajo. Blasche



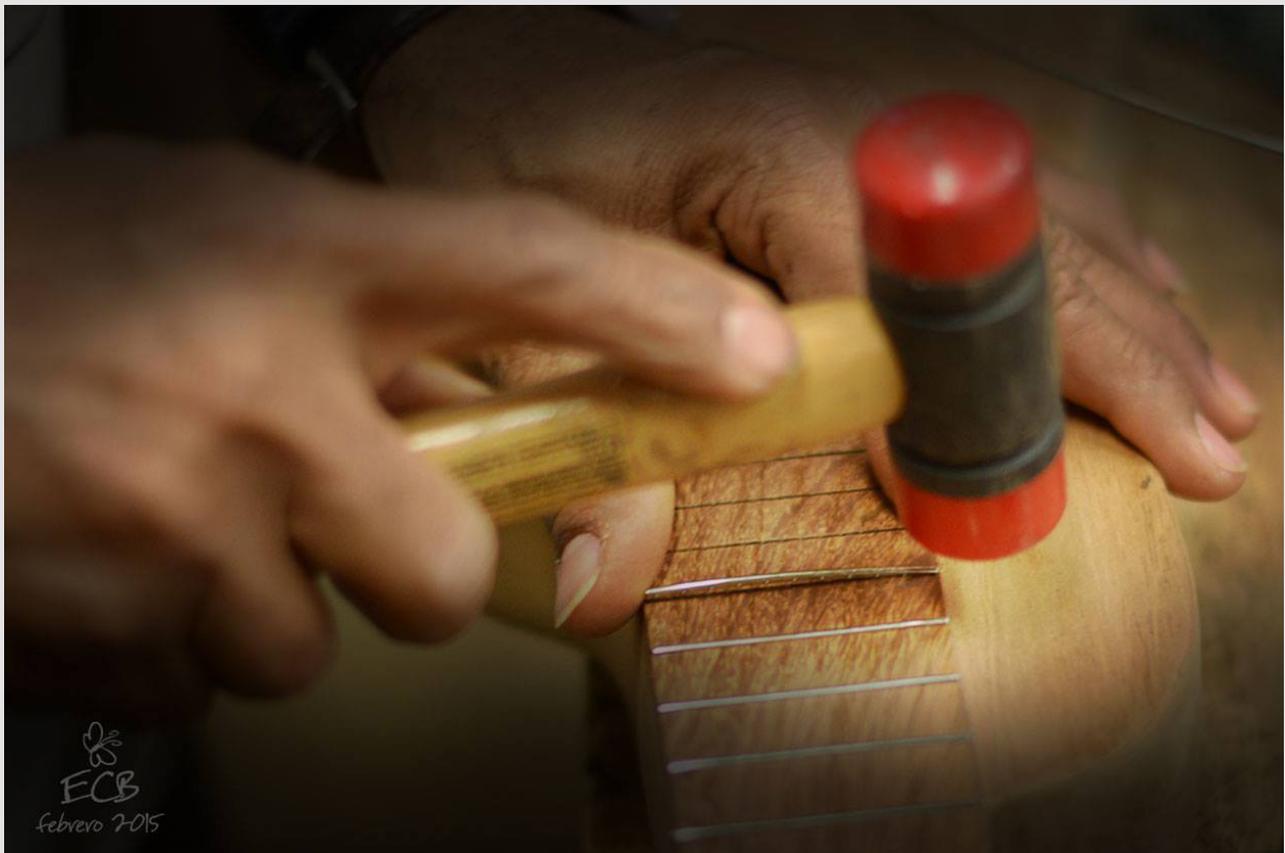
nos lleva de la mano por los ritmos y cadencias de un oficio que no termina con la conclusión y cata del instrumento planeado. Nada de eso, siempre hay algo más: un cuerno de animal, un plectro, u tanguero, un marimbol, una puerta. Y una sombra que se asoma tímida, a la distancia, por el umbral del taller. Quizá invitando a entrar, quizá emprendiendo otro viaje. Es Tacho Utrera el protagonista de esta narrativa; Carola habla desde su lente silencioso.



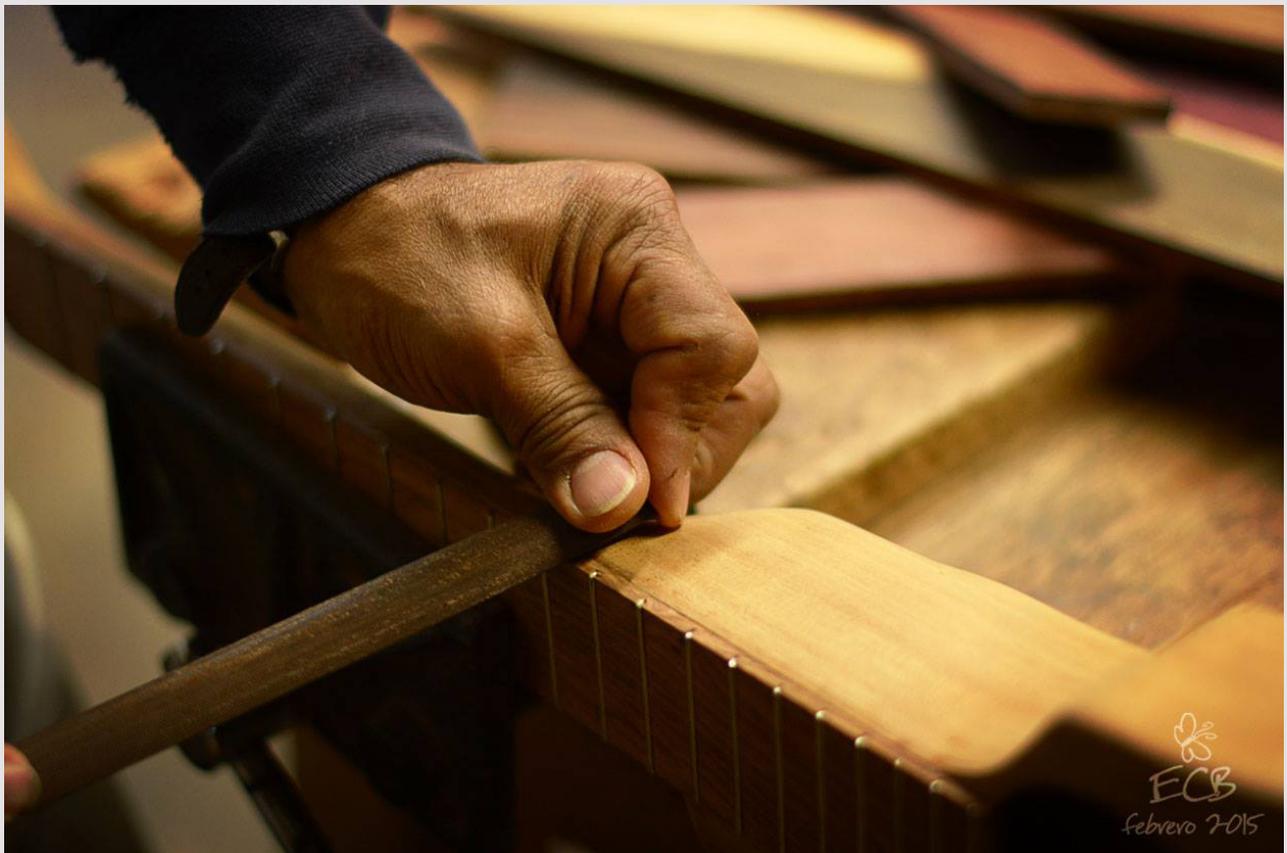




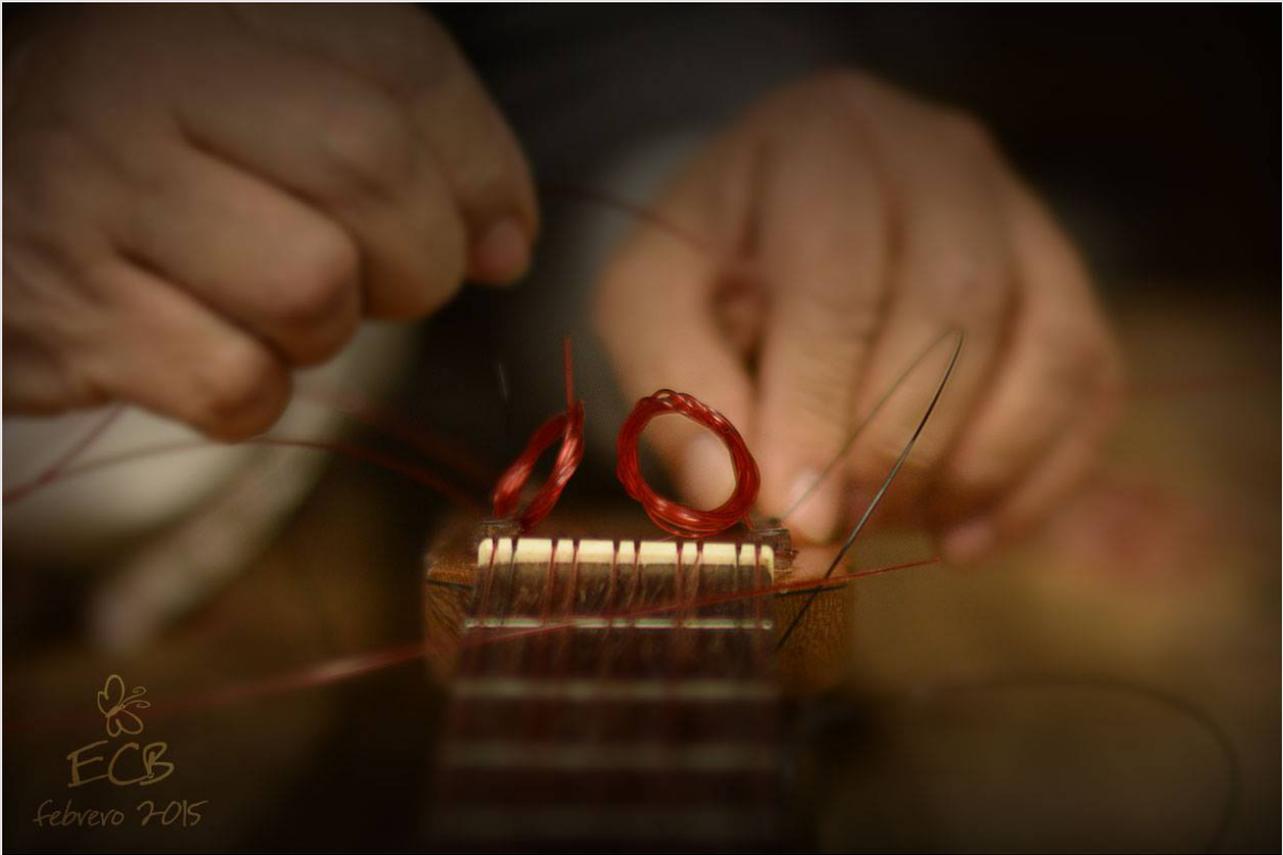


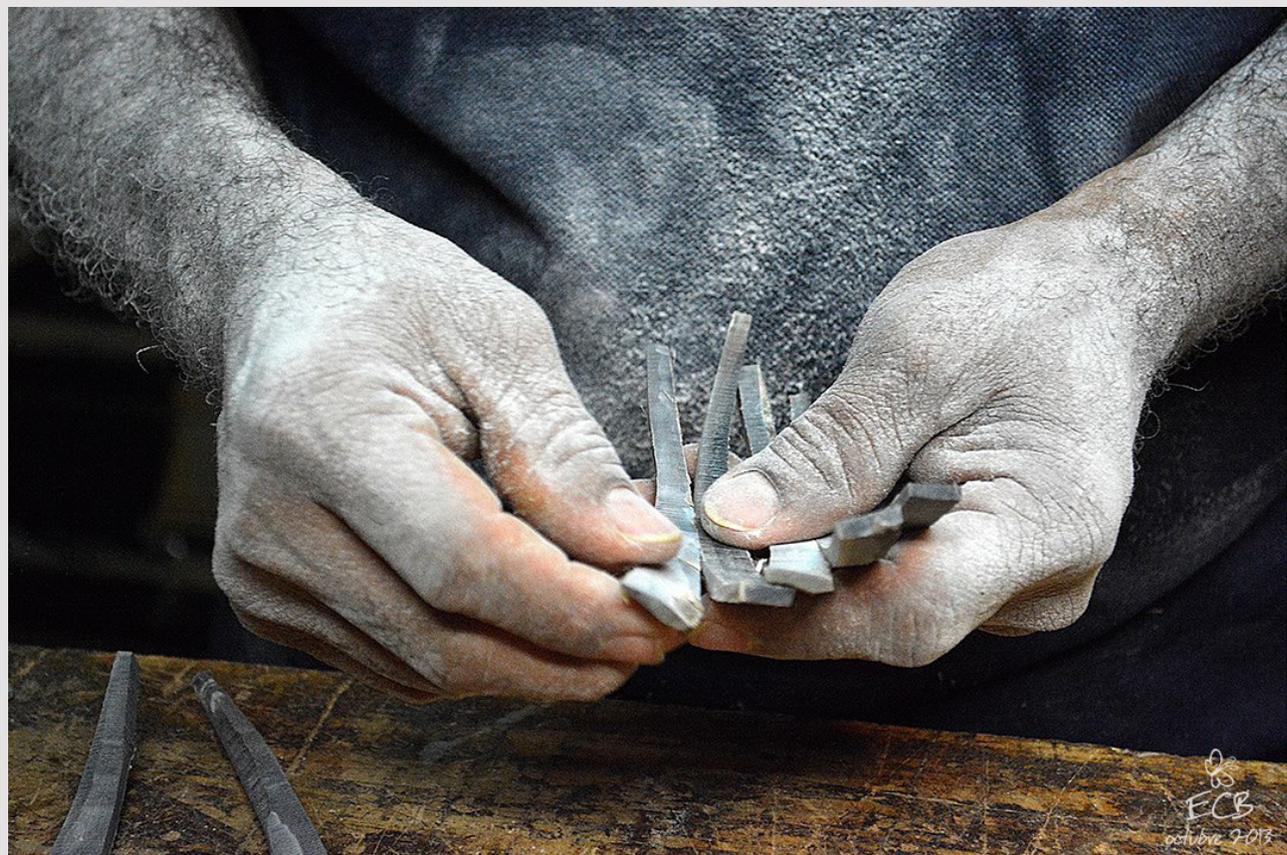






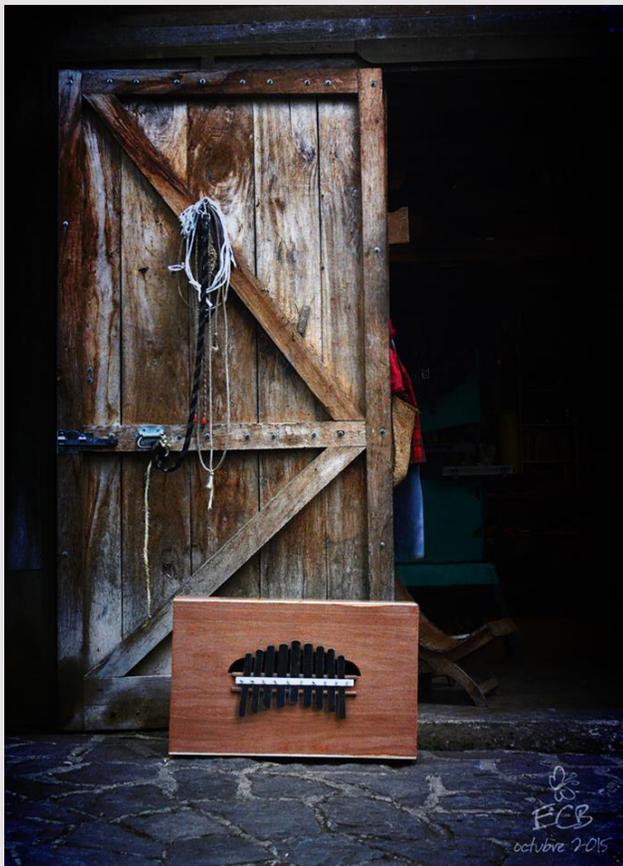








ECB
octubre 2013



ECB
octubre 2015

TACHO UTRERA,
El Hato, Mpio. de Santiago Tuxtla, 1969. Músico y laudero jarocho. Participó, entre fines de los años ochenta e inicios de los noventa del siglo pasado con el grupo Mono Blanco y miembro fundador del grupo Los Utrera desde 1994, con quien en la actualidad sigue participando. Forma parte de una conocida familia de tradición sonera jarocho asentada en El Hato, liderada durante décadas por el famoso guitarrero Esteban Utrera Lucho y doña Reyna Luna Mauleón. Tacho Utrera es uno de los lauderos jarochos con mayor prestigio y reconocimiento entre los jaraneros. Actualmente combina la actividad musical, con la construcción de diversos instrumentos. Y es en esta faceta como nos lo presenta la lente de la fotógrafa Carola Blasche.

Correo electrónico: losutrera@hotmail.com



Disco SONES JAROCHOS

Del Grupo Caña Dulce y Caña Brava

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ



No parece fácil que tras escuchar, una y otra vez, sones jarochos en los fandangos, en las tocaditas, en las tertulias, en los discos, en los insufribles encuentros de jaraneros o hasta en las estaciones del metro, un cidí llegue y te sorprenda, te testereé los sentidos, te conmueva... te alegre. Esa maravillosa sensación de estar escuchando un sonido clásico, unas voces puestas en su preciso lugar y momento, unas frases musicales expresadas con mucha naturalidad y a un ritmo sorprendentemente agradable, vuelven gozoso el acto de escuchar un conjunto de sonoridades que creíamos conocer con suficiencia. Esto fue lo que sucedió una mañana de abril mientras escuchaba las primeras piezas del disco “Sones Jarochos”, del Grupo *Caña Dulce y Caña Brava*, una agrupación que apareció inicialmente con el distintivo de ser un grupo de mujeres soneras, compuesto en esta ocasión fonográfica por Adriana Cao, Raquel Palacios, Violeta Romero, Alejandro Loredó y Valeria Rojas.

Quiero decir, no es que al escuchar este disco se me hayan revelado misterios desconocidos o arcanos indescifrables de la música jarocho. Se trata más bien de todo lo contrario: quiero decir de reencontrarse con el placer de las primeras veces, con la emoción de experimentar en lo ya conocido el gusto de las primeras veces. La selección musical de la primera mitad del disco coquetea, según mis sentidos, con lo natural sencillez del latir de un corazón apasionado. En *El Siquisirí*, nada falta, nada sobra y todo encuentra su neuma. Las voces y frases de Adriana Cao, Raquel Palacios, Violeta Romero y Valeria Rojas suenan en este son tan naturales

como contundentes, acariciando en cada verso a la vida y sus verdades. El contrapunto que a la voz humana ofrecen el arpa y guitarra de son resultan atinadas, chispeantes, esclarecedoras de un coloquio antiguo, muy antiguo sostenido entre la palabra y la música desde quién sabe hace cuantos siglos. De los artilugios y encantos de Adriana Cao como arpista ya teníamos noticia, pero Alejandro Loredó se presenta aquí como un músico que tiene mucho que decir dentro del lenguaje de las cuerdas.

La *Petenera*, segunda pieza del disco confirma la caricia sensorial lanzada en la pieza anterior y conduce a la memoria por los rincones más entrañables que conectan con otros músicos, otras grabaciones, otras orquestas de cuerdas, otras agrupaciones que han logrado alcanzar lo sublime en la sencillez de lo musical. Disfruto y sonrío mientras se sucede *El Gallo*, *La Caña* y *El Buscapiés*. Detengo el disco allí, me pregunto si acaso puede el disco seguir sonando tan natural, tan bien producido, tan poéticamente elegidos sus versos, tan estremecedoramente interpretados por estas mujeres de voz en/cantadora.

Aparecen entonces otros sonos y arreglos en el intermedio del disco que me hacen volver la atención al tráfico, al estruendo de los autos, a ese corre corre ciudadano, de los que por momentos me había olvidado y extraído. Vuelven otras piezas a provocarme caras sonrientes, unas más y otras menos, convencido incluso que el disco ha debido terminar con *El Zapateado*, si antes hubiera estado precedido por un *Cascabel* intenso y vibrante, pero el son de *La Manta*, al final de la grabación, me saca de

esa conjetura dejando sólo en la imaginación ese otro final posible.

Concluye el disco, sonrío, me siento alegre, contento de reencontrarme en un disco con un sonido “clásico”. Se ve que hay estudio, se nota que hay calidad musical, arreglos, memoria de otras grabaciones, intensidad, excelentes voces y mucho sentimiento. Gracias a Adriana Cao y cómplices que la acompañan por compartirnos este disco que vuelve gozoso lo ya conocido. Pero también les agradezco por reconciliarme con mi añeja idea del TOP TEN de las grabaciones de son jarocho.

Y así, evocando algunas versiones memorables de Andrés y Pedro Alfonso (Las Pascuas), de los hermanos González y el grupo Tacoteno (Siquisirí con fuga de Pascuas), de Tereso Vega y Monoblanco (El Gallo), de Rutilo Parroquín grabado por Hellmer (El Zapateado), de Andrés Vega y Monoblanco (El Camotal), de Patricio Hidalgo, Andrés Flores y Chuchumbé (Las Poblanas), del Alma Jarocho de El Blanco de Nopalapan (María Chuchena), de Arcadio Hidalgo (El Zapateado), de Salvador Tome y Dionisi Vichy grabados por Alec Dempster (El Zapateado) o El Fandanguito de Antonio García de León, me pregunto si incluir en mi lista personal de los clásicos del son jarocho El Siquisirí o La Peñenera que acaban de grabar las **Caña Dulce Caña Brava** en su disco *Sones Jarochos*.

No debo pensarlo mucho. La respuesta es afirmativa, seguro alguna de las dos piezas se queda en mi lista. Y desde esta convicción saludo y felicito a tod@s y cada una de las personas que participaron en esta aventura musical. Especialmente a Adriana con quien me une una amistad de muchos años en el mundo del son jarocho.

Cañas dulces y Cañas bravas (incluidos aquí a los excelentes músicos que también grabaron), gracias por tejer el camino.

Alvaro Alcántara López Abril, 2015



NURTURING CULTURAL ROOTS BEYOND BORDERS

EUGENE RODRÍGUEZ

I learned about the fandango Jarocho upon meeting Grupo Mono Blanco in 1989.

I am a third generation Mexican American who grew up with both mariachi music and rock and roll at family parties.

After graduating with a Master's degree in Classical guitar performance in 1987, I wanted to discover more about Mexican roots music beyond the commercial. In 1989 I began teaching Mexican music to a group of children and teens in Richmond, CA in the San Francisco Bay Area. This group was to become Los Cenzontles who were to join my journey.

While looking for Jarocho instruments I was introduced to a local salsa musician named Willie Ludwig who had developed a passion for the rural son Jarocho. He was promoting Jarocho Grupo Mono Blanco that was about to tour Northern California for the first time. I helped them book performances at schools and a community center in Richmond. The group was comprised of Gilberto Gutierrez, jaranero and director, requintero Andres Vega, jaranero Patricio Hidalgo and harpist Andres Alfonso. It was a marvelously energetic group. In retrospect, it was possibly the best formation of Mono Blanco, in my opinion. On that trip the group recorded for Arhoolie Records. Years later I encouraged the label to release the album, *Soneros Jarochos*, for which I wrote the liner notes.

When I first heard Gilberto speak of the fandango I did not fully understand the concept but I sensed that it might hold the key to many of my questions about the connections between music and community. Of the many functions that music serves, its participatory role in traditional culture fascinates me for a number of reasons. The revival of the fandango Jarocho in Veracruz was a living example of the power of cultural music and I wanted to discover more.

From the recordings I made from their visit I studied the *figuras* of Don Andres Vega, still by far my favorite Jarocho musician, on the *guitarra de son* and slowly began to learn its nuances.

I invited Mono Blanco back to California in 1991 which was then comprised of Gilberto Gutierrez and his half brother Ramon. Gilberto and I had begun conspiring to build a bridge between Veracruz and California. That year we organized a trip for my young students to study with Mono Blanco at IVEC and participate in the fandango at Santiago Tuxtla. It was a rich experience to have been among the few foreigners at the fandango. My students at that time were urban Chicanos who spoke primarily English. I led my students and their parents in a variety of fundraising efforts to raise money for the trip by playing in the streets and flea markets and selling our cassette recordings.

My wife and I videotaped some of the fandango in Santiago Tuxtla, which I shared with key ethnomusicologists in California upon our return. For almost all, the discovery of this revival movement was a revelation about deep roots and the importance of reclaiming one's own heritage. I began crafting an argument for the need of the fandango approach among Mexican Americans. The improvisation and social context of the fandango, to me, were the needed element to reinvent traditional Mexican music among Chica-

nos that had become dominated by the theatrical and choreographed renditions. So I created a series of proposals to establish fandango workshops in the Bay Area.

This was not an easy sell at that time. There was a great deal of resistance among presenters, funders and artists who were unaccustomed to and uninterested in this rustic style. However, it became my passion so I pushed hard. I established The Fandango Project under the fiscal sponsorship of Intersection for the Arts in San Francisco to apply for funding to support the project. We were to sponsor visits and residencies of several Jarocho musicians in the Bay Area, principally Gilberto Gutierrez and photographer Silvia Gonzales de Leon who lived and worked in San Francisco from 1992-1995. With initial funding by a grant from the US Mexico Fund for Culture and others, we organized weekly workshops at a number of cultural venues that included La Peña Cultural Center in Berkeley, East Bay Center for the Performing Arts in Richmond, Los Lupeños de San Jose, The Mission Cultural Center in San Francisco, and the Exploratorium in San Francisco, where Gilberto taught traditional instrument building. Later I connected Gilberto to teach instrument building also at the California State Prison at Vacaville, where I taught guitar.

The Fandango Project sponsored the visas, performances and workshops for first-time and return visits of many Jarocho musicians including Ramon Gutierrez, Tacho Utrera, Darmacio Cobos, Octavio Vega, Rubicela Cobos and Licha Cobos. I cobbled together performance opportunities and funding to make all this possible. These musicians would stay at my home and the home of Gilberto who lived a block away from my wife and I in San Francisco.

In 1993 we organized a second trip by the students of Los Cenzontles to Veracruz. This time

we attended a *campamento* of Son Jarocho in Pajapan, a Popoluca village. For a week we lived with Mestizo, Nahuatl, and Popoluca children. Again, it was a special trip that deepened our connection to the music. I also invited my filmmaker brother Phillip Rodriguez who shot the footage of the camp that was featured in our film *Fandango, Buscando al Mono Blanco*.

At this same time in the mid 1990's, California was transformed by historic immigration from Mexico. Their sheer numbers created a critical mass of new arrivers who wore their Mexicanidad proudly. The young people spoke Spanish primarily and wore Mexican sombreros and boots proudly played their banda, norteño and mariachi music. *Quebradita* danced reigned in the neighborhood. These immigrants brought with them a reinvigoration of participatory culture that I had intended through the Fandango Project. Living culture was coming to life in the streets quite naturally. One of those young immigrants, Lucina Rodriguez, 15 at the time, joined Los Cenzontles, already a *quebradita* champion. In time she would become a master teacher of the son Jarocho as well.

I then incorporated Los Cenzontles as a non-profit organization in 1994 because I needed a more permanent platform to continue our expanding work. Our first week of classes saw an enrollment of 175 youngsters coming for classes in son Jarocho, mariachi, banda, artesanía and cooking. There was incredible energy happening in our neighborhood, as well as around the country, due to the process of mass acculturation. Many saw the demographic changes only as a problem or a threat, including many Mexican Americans. And indeed there were many social problems such as gang tensions exacerbated by the changing neighborhood. But I saw it as an opportunity. We just needed to focus the energy. And I believed that culture was the key.

Gilberto Gutierrez and Silvia Gonzalez were among our first faculty members among others. In 1994 or 95 we also began working on the album *Se Acaba el Mundo*. I introduced many of my musician friends from a variety of musical backgrounds to the project that I believe was among the first that fused the traditional son Jarocho with other world cultures that included Cuba, Venezuela, West Africa and Baroque Europe.

Also at this time I invited Gilberto to participate in a children's album that I was producing for Los Lobos and Lalo Guerrero in Los Angeles. I believe that our fandango rendition of *La Bamba* on that album, nominated for a Grammy Award, was the first fandango style recording in Los Angeles.

In 1997 Los Cenzontles sponsored the Festival of Youth in the Tradition that featured banda, mariachi and son Jarocho. Participants included Lalo Guerrero, Yolanda del Rio, Graciela Beltran and local bandas and mariachis. Representing the son Jarocho were Conjunto Hueyapan of Southern California, Mono Blanco and a group of youth we brought from Veracruz. Among those youth included the premiere visits of Gisela Farias and Cesar Castro.

Soon after we invited Gisela Farias for a residency in California during which time we recorded an album of son Jarocho and an album of *Alabanzas a la Virgen* that Gisela taught our singers.

In 1998 we took a third group of Los Cenzontles students to study in Santiago Tuxtla. Within two years we returned to Veracruz for an anniversary of Mono Blanco at the home of Esteban Utrera and Juana Cobos in El Hato. Around this time my wife, master artesan Marie-Astrid, shared her development of crochet for Jarocho blouses, introducing new colors and designs.

Because most Mexicans in the Bay Area have roots in Michoacan or Jalisco I began seeking maestros who could teach us the 'fandango' approaches to their traditions. The fandango was prevalent throughout Mexico in the nineteenth century and before, not just Veracruz. At the least we wanted to find elder musicians with strong family connections to their traditions.

In 2001 we launched our Cuatro Maestros tour representing four cultures with Los Cenzontles and regional master elders: *The traditional mariachi* with Julian Gonzalez; *Conjunto Tejano* with Santiago Jimenez Jr.; *The pirekua and son abajeño P'urepecha de Michoacan* with Atilano Lopez; and *The Son Jarocho with Andres Vega and Mono Blanco*. The tour had performances throughout California including Fresno, Sacramento, Monterey, Berkeley and the California Plaza in Los Angeles. Within a few years we returned to LA with a performance by Mono Blanco and Los Cenzontles at the Skirball Cultural Center.

Throughout these years we continued to assist Jarocho musicians by presenting and booking gigs for groups including Son de Madera and Los Cojolites. And throughout this time musicians from Los Angeles who began to discover the fandango visited with Gilberto at Los Cenzontles during his visits.

And all the time Los Cenzontles cultivated its own *jaraneros* and dancers including Hugo Arroyo, known for his marvelous jarana playing and singing; Lucina Rodriguez who has become a talented dancer, jarana player, singer and teacher of new generations of Cenzontles; and Emiliano Rodriguez, an excellent player of the leon and bass of the son Jarocho and other regional styles. Los Cenzontles continued to develop our own variations of the son, composing original sones and fusing the style with other world cultures including Irish legends The Chieftains, blues mas-

ter Taj Mahal, Ry Cooder and the David Hidalgo of Los Lobos on numerous projects including an exploration of the historic connections between Veracruz and Creole Louisiana. Los Cenzontles has now recorded 24 albums and hundreds of videos.

Los Cenzontles took its final visit to Veracruz in 2004 to film our documentary *Fandango, Buscando al Mono Blanco*, directed by Ricardo Braojos who also directed our two sister documentaries *Pasajero, A Journey of Time and Memory* and *Vivir*. During this visit it was clear that the pathway between Veracruz and California was becoming increasingly well traveled and that the fandango was enjoying a great deal of popularity. We are particularly grateful that we were able to have experienced the early days when the nuance and rural flavor of the son was in full flower.

Today, the touring group and students of Los Cenzontles continue to explore the beauty and power of the son Jarocho among other wonderful Mexican and Mexican American styles and original music at our Cultural Academy, performances and media projects. Our organization continues to grow its impact within and without our community. I am grateful for what we were able to learn from the wonderful traditional cultures we have studied. And it has been our privilege to have supported so many artists throughout these years. This sharing is what culture is about.



SON JAROCHO À TOLOSA!

VIOLETA JARERO CASTILLO

Traducción: Sarah Quilleré.

Après des études de sociologie spécialisées en Amérique Latine et passionnée par les fandango du Mexique, je suis arrivée il y a presque 5 ans à Toulouse, en France. L'occitan est la culture et la langue ancestrale du sud de la France, où se trouve la ville de Toulouse, appelée en occitan : Tolosa. Il existe aujourd'hui un "mouvement occitaniste", qui plaide pour la récupération de sa langue, de sa musique et de ses traditions. Ce courant réinvente et s'adapte évidemment au contexte actuel.

Toulouse est un espace cosmopolite depuis des siècles. Sa tradition de politique de gauche a permis l'accueil des différentes vagues d'émigration, principalement espagnoles et portugaises. Pendant la période des dictatures en Amérique Latine, elle offrit le statut de réfugié politique à beaucoup de latino-américains. Ces derniers sont d'ailleurs généralement bien acceptés. À l'inverse, la migration provenant du Maghreb (maghrébins), de l'Europe de l'est (principalement gitans) et de l'Afrique noire, a toujours été marginalisée. Beaucoup d'entre eux viennent en effet de pays anciennement colonisés par la France et ayant connu des indépendances traumatisantes. Ces populations sont d'ailleurs toujours considérées comme problématiques quant à leur intégration citoyenne.

En d'autres termes, La France représente pour ces régions du monde ce que les Etats-Unis sont pour le Mexique et le reste de l'Amérique Latine. Tout ceci génère évidemment une relation de ressentiment entre ces dites populations et les français, et cela malgré la lutte de nombreuses

structures et associations pour lutter contre cette marginalisation.

“GRIFOLKLOR” ET “LA CASA DEL PUEBLO”

“Grifolklor” est un groupe de sones jarocho que nous avons rencontré, mon compagnon Pierre Campistron et moi-même, lors de notre première visite à Toulouse en octobre 2010. Pour les membres de ce groupe, “Grifolklor” signifiait “le folklore fou”, puisqu'ils n'avaient ni les instruments, ni le répertoire dits « traditionnels ». Ils jouaient également des cumbias, des musiques proches du blues et du jazz et même une musique de Tierra Caliente. Lorsque nous les avons rencontrés, ils jouaient avec une guitare et une basse électrique, un ukulele, des jaranas et un requinto qu'ils venaient d'acquérir. Ce qui me sembla curieux au début, c'est que la majorité d'entre eux n'avaient jamais participé à un fandango. Au mieux, certains en avaient déjà vus dans la ville de Mexico.

Le groupe était alors formé d'étudiants motivés et engagés politiquement : Jerónimo Díaz (Fr-Mex) doctorant en Géographie, Álvaro Rodilla (Esp-Mex) doctorant en Littérature, Pablo Senties (Cd. Mex) percussioniste professionnel, Iván Castellanos (Fr-Mex) et Jordi Tercero (Guatemala) étudiant en musicologie et en jazz. Leur objectif était de “s'amuser”, comme ils disaient. Tout l'argent qu'ils gagnaient, ils le réinvestissaient en achat de matériel de son et en instruments de musique. Les concerts avaient lieu dans les locaux d'associations culturelles, politiques et étudiantes et dans des bars ou des festivals, généralement latinos mais également de la région. C'est donc dans ce contexte qu'ils nous ont invité à les rejoindre et à intégrer le groupe si un jour nous revenions.

Finalement Pierre est resté en France avec eux et a intégré leur groupe comme joueur de leona. Quant à moi, je suis revenu pour m'installer en octobre 2011 et j'ai à mon tour intégré le groupe

et sa dynamique collective pendant plusieurs années. A cette époque, il avait l'instrumentation contemporaine du son jarocho: leona, requinto, jaranas, zapateado et quijada. A cela s'ajoutaient un cajon et des congas.

En 2012, Jordi a fait les premiers enregistrements avec notre propre matériel et dans notre propre maison, que nos proches surnommèrent "La Casa del Pueblo (la maison du peuple)". Il s'agit du lieu où nous nous vivions et où vit toujours la majorité du groupe et qui au fil du temps s'est converti en un refuge de jaraneros ou non jaraneros, lieu des répétitions, des ateliers et des fandangos "métissés" entre autre. L'été de cette même année 2012, trois membres du groupe ont quitté la formation pour voyager ou se concentrer sur leurs études. Nous avons donc intégré de nouvelles personnes telles qu'Amine Tillioua (Algérie) avec son violon et ses chants arabo-andalous. Il restait alors Ivan (qui intégra le tres cubain), Pierre, Pablo et moi.

Au printemps 2013, nous avons invité Fernando Sobrino du groupe Pachamama pour enregistrer de la même façon: Grifolklor Vol. 1 et Vol. 2. A cette occasion, nous avons pu conter sur la collaboration de divers genres musicaux: arabo-andalou (Algérie), côco (Brésil) et piano classique (France).

RENCONTRES ENTRE JARANEROS À TOULOUSE
En 2012, j'ai organisé deux réunions afin de connaître les jaraneros vivant en France. La première rencontre fut avec le groupe "Enbuscade" de Strasbourg. Mon objectif était de nous connaître et de chercher ensemble d'autres jaraneros en France pour pouvoir nous organiser ensuite avec le reste des autres pays. Après cela, nous avons convoqué d'autres personnes qui résidaient dans d'autres villes du pays, principalement à Paris.

ORGANISATION DES ATELIERS AVEC DES INVITÉS
Comme toujours, nous recevions et nous faisons

les ateliers à La Casa del Pueblo et les concerts dans des locaux associatifs d'amis occitanistes et algériens. Nous avons ainsi reçu : Fernando Sobrino en 2012 et 2013, Enrique Barona qui réalisa avec plaisir des ateliers gratuits de son jarocho, tierra caliente et tixtla en 2013. Mais également Andrès Flores avec qui nous avons organisé des ateliers, des concerts et des fandangos en 2014 puis à la fin de la même année avec Ernesto Cano. En général, nous avons cherché à créer des liens avec ceux qui visitaient le continent. Malheureusement, nous n'avons pas toujours pu compter sur les ressources nécessaires pour recevoir tout le monde qui passait en Europe.

FANDANGO "MANO Y VUELTA" ET ASSOCIATION "LA TINAJA"

En janvier 2013, j'ai commencé un atelier gratuit et hebdomadaire de jarana et zapateo dans notre "Casa del Pueblo" avec l'intention de nous aider mutuellement à connaître le répertoire et les codes du fandango. Cet espace nous a permis de nous connaître, d'apprendre, d'adapter et de nous organiser autour du son jarocho et de nos propres vies.

Nous avons commencé avec une dizaine de personnes chaque semaine. En général, il s'agissait d'amis musiciens de différents styles de musique du monde. La majorité étaient malgré tout français et mexicains. Il y avait également un marocain, une espagnole et une chilienne. Aujourd'hui, nous sommes autour de quinze jaraneros. La majorité est toujours composée de français et mexicain mais il y a également un espagnol et un réunionnais. Presque tous s'intègrent bien en apprenant la jarana. Le nom de "Mano y Vuelta" fait référence à celui de Veracruz, forme d'aide mutuelle du Mexique. C'était le nom idéal pour décrire l'objectif de notre nouvel atelier. De cet espace de convivialité ont surgit différents projets tels que du cirque avec des massues et du son. Ainsi que les concerts didactiques de Mano y Vuelta. Les membres de l'atelier ont inclus à leur

répertoire africain ou latino des morceaux de son. D'autres se sont inspirés du son pour composer en occitan.

Grâce aux membres et sympathisants de l'atelier, nous avons pu matérialiser des événements tels que "la Rencontre De Ida y Vuelta" (2014), le "Huapango Toulousain" (2015). Finalement nous avons créé l'association "La Tinaja" en 2015 avec l'objectif de continuer le même travail de diffusion. La "Tinaja" est notre métaphore de référence à une cruche qui peut servir à la fois d'instrument musical ou de récipient dans lequel on peut mélanger tous les ingrédients culturels que l'on veut.

RENCONTRE ENTRE JARANEROS À PARIS

Au mois de mars 2014, s'est organisé la "Rencontre de Jaraneros en Europe" à Paris. Environ 40 jaraneros étaient présents venus de : Suisse, Belgique, France, Espagne, Allemagne et du Mexique. Nous avons alors décidé tous ensemble que la "Rencontre de Jaraneros en Europe" devait être dorénavant itinérante. Nous déciderions ensemble des nouveaux lieux, c'est à dire chaque fois un pays différent mais avec plus ou moins toujours les mêmes éléments.

Malheureusement, nous nous sommes vite rendu compte qu'il était relativement compliqué de s'organiser entre autant de jaraneros avec des personnalités, des pensées et des objectifs si différents, et cela malgré notre amour commun du son. Nous étions si motivés, Pierre et moi, que nous avons proposé un manifeste pour l'organisation et les conditions basiques et justes de chaque rencontre. Certains s'en sont même servis par la suite comme guide pour leurs propres événements.

Le groupe Facebook "Jaraneros en Europe", qui devait servir pour l'organisation interne s'est converti en un moyen de diffusion publicitaire surtout du Mexique vers l'Europe. Et comme inale-

ment nous n'avons pas réussi à nous organiser tous ensemble, des groupes se sont formés en fonction des affinités et des "Rencontres de fandangueros" ont eu lieu dans différentes villes.

"RENCONTRE DE IDA Y VUELTA" ET "HUAPANGO TOLOSAN"

Cette rencontre a eu lieu du 24 au 27 octobre 2014 avec pour objectif d'expliquer l'importance sociale du son jarocho à la communauté de Toulouse, d'intégrer les non jaraneros à celle-ci et de fandanguer ("jamer") avec d'autres types de musiques plus anciennes. Pour cet événement, nous avons obtenu une subvention de la Maison Universitaire Franco-Mexicaine de Toulouse et également des conventions avec l'Université de Veracruz. A cela s'est ajouté le bénéfice de différents concerts de la Polvadera et de l'atelier Mano y Vuelta.

A cette occasion, nous avons lancé une invitation aux jaraneros d'Europe pour se joindre à nous. Seuls quelques amis de Suisse ou d'Espagne sont venus. La seule publicité réalisée a été faite via Facebook et le bouche à oreille. Cela a néanmoins très bien fonctionné puisque chaque événement était plein. Durant quatre jours, se sont déroulés des ateliers, des conférences d'invités tels que : le Dr. en Histoire y poète Rafael Figueroa, la Lic. en Antropologie et zapateadora Rubí Oseguera, le Dr. en Sociologie et chercheur de l'Université de Niza et le jaranero Christian Rinaudo qui étudie le mouvement jaranero en Europe et aux EU. Il y a également eu une exposition de photographie de Pierre Campistron sur le fandango au Mexique.

Les rencontres se déroulaient dans 5 lieux différents : la Chapelle de la MUFM, le café culturel Maison Blanche, la Bourse du Travail (appartenant au syndicat de gauche de la CGT), la Cave Poésie et bien sûr la Casa del Pueblo !

Le programme musical fut varié avec différents groupes d'amis tels que : occitan, rébétique (Grè-

ce), forro (Brésil), jarocho, gnawa (Maroc), flamenco, chabbi (Algérie) et même quelques uns de nos “gnawarochos” (jarocho mélangé avec du gnawa et inversement). Pour terminer par un fandango. Nous avons réussi à défrayer les invités pour leur déplacement et leur logement et à payer les groupes et surtout l’alimentation d’une cinquantaine de participants entre musiciens, jaraneros et bénévoles. Cela a été l’occasion de nous rendre compte qu’avec peu de moyen et entre amis nous pouvions réaliser des folies !

De la même manière les 17 et 18 octobre 2015, nous avons convoqué le “Huapango toulousain” et nous avons reçu les jaraneros de Suisse, d’Espagne, d’Italie et d’Allemagne pour fandanguer à l’espace occitan : l’Estanquet.

LA MUSIQUE DES EXCLUES: CHEZ MOI

Il existe une empathie particulière entre migrants comme nous. Certains nous disent souvent “ça c’est chez moi” comme allusion à la ressemblance entre leur propre musique et leur culture et la nôtre. C’est le cas par exemple des maghrébins et des africains en général qui entretiennent également un forte relation avec la musique et la danse dans leur quotidien. A l’inverse en France, cela fait longtemps que ces deux aspects de la culture ont cessé de faire partie de la vie quotidienne et communautaire de la société, comme c’était le cas avec l’occitan.

Et même s’ils existent des influences européennes dans notre musique, il semble que c’est pour la raison contraire que ces migrants sont attirés par le son. Parce que justement cela les évade de France.

LA FAMILLE

Pour cette similitude, ils nous décrivent comme la “famillie”: la famille. Terme par lequel ils définissent leurs amis, généralement des migrants comme eux, venant de pays dominés comme le leur. Ils nous assimilent à des valeurs communes comme : la solidarité, la joie, l’expressivité, la

spontanéité, la sincérité, etc. Il est vrai que beaucoup de musiques anciennes tiennent leurs origines de populations marginalisées qui ont même parfois été interdites. Jusqu’à aujourd’hui encore je me souviens d’une remarque que m’avait faite un musicien grecque : « Notre musique est la musique des exclus ». Ce qui signifie que nous partageons la musique des populations exclues.

FANDANGOS “MÉTISSÉS”

Il y a encore quelques années, la ville laissait la possibilité de se réunir pour jouer sur les places publiques, bien souvent dans des quartiers populaires de migrants ou bien encore chez nous à la Casa del Pueblo. Le son jarocho se mêlait alors aux divers répertoires d’origines variées: Algérie, Maroc, Brésil, Andalousie, Chili, Grèce, Cuba, La Réunion, France, etc... Malheureusement la nouvelle municipalité de droite préfère “nettoyer” la ville de nous.

ATELIER DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Après les rencontres de 2013 et avec la motivation du violoniste Amine Tillioua un atelier de musiques traditionnelles a vu le jour. La majorité des participants était des maghrébins et chaque dimanche pendant des mois nous nous réunissions pour apprendre un répertoire arabo-andalou, occitan, flamenco et de son du Mexique (tierra caliente, jarocho et mariachi ancien). Malheureusement le lieu où se déroulait l’atelier a dû fermer ses portes suite à des plaintes de voisins. Nous gardons cependant espoir de reprendre un jour l’atelier...

LA POLVADERA

C’est le groupe dont nous faisons actuellement partie: Charlotte Espieussas (FR), Pierre Campistron (FR), Maxime Juniet (FR) et moi, Violeta Jarero (GDL). Le nombre du groupe vient du son de la tierra caliente de l’Etat du Michoacan appelé : La Polvadera. Avec ce nom, nous voulions sortir du cliché latino-tropical en faisant référence à la terre qui se soulève sous les pas de

toutes les danses du monde. En ce qui nous concerne, la création et la transformation de vers est fondamentale. Nous intégrons des éléments de notre quotidien en plus d'intégrer petit à petit des rythmes et des vers d'autres traditions comme celles du flamenco ou de terre caliente et également des percussions d'Iran et de la Réunion entre autre.

ENTRE PALMAS ET JARANAS

Il s'agit du spectacle de musique et de danse dirigé par le danseur de flamenco Rodrigo Robles (GDL) à Toulouse durant les mois de mars et novembre 2015 avec pour but la présentation de la fusion entre le flamenco et le jarocho.

SON JAROCHO TOULOUSAIN DANS LES MOYENS DE COMMUNICATION

Nous avons eu l'opportunité de participer au cinéma alternatif français, à des radios locales occitanistes et syndicalistes principalement et à des télévisions lors de nos concerts à Alger en Algérie en 2013 et 2015.

RÉSEAUX SOCIAUX

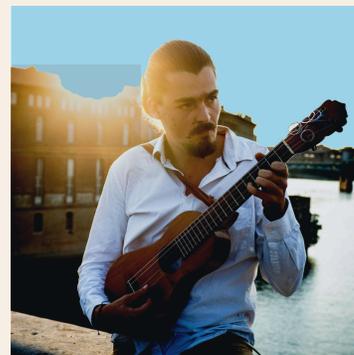
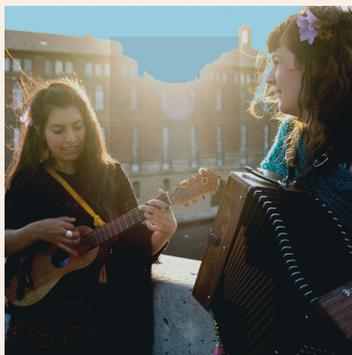
En général, notre moyen de communication et d'organisation privilégié est Facebook. C'est un moyen économique et accessible par une grande partie de la population. Il se révèle efficace tant sur le plan de la diffusion que sur celui de l'organisation de toutes nos activités toulousaines mais également pour maintenir le contact avec d'autres jaraneros qui habitent le continent et qui veulent organiser des événements avec nous.

Ainsi, grâce à facebook, d'autres "Rencontres de Jaraneros" ont eu lieu à Bologne en Italie (02/15), Friburg (06/15) et Berlin (08/15), Allemagne et à Berlin pour la deuxième fois. De la même façon, on nous a invité pour des ateliers et/ou des concerts dans des villes d'Allemagne, d'Italie, de Belgique et de France. On nous a également invité deux fois en Algérie et bientôt en Allemagne et en Espagne.

RÉFLÉXIONS FINALES

Il me semble que c'est la recherche de "chez nous" qui a inspiré la création de cette nouvelle "famille sonera". Cela a été impulsée par la nostalgie et la nécessité de s'intégrer dans un nouvel espace. De fait l'éloignement insuffle de nouvelles forces et nous avons réussi à tisser de réseaux d'entraide entre nous. Pour moi, comme pour beaucoup, la musique est un acte de résistance. Pour autant, il est fondamental qu'à l'intérieur de cette "nouvelle famille" nous soyons capables de se remettre en question et d'évoluer afin d'éviter de reproduire les schémas habituels de domination, la jalousie, le machisme, etc, qui parasitent le vivre ensemble et dont personne n'est exempt. Nous savons clairement que les savoirs et les cultures évoluent. Mais nous pourrions au moins nous demander:

Jusque où voulons nous mener notre barque?



COLABORADORES / NÚMERO DOS

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

HISTORIADOR, PROMOTOR CULTURAL, SONERO.

PABLO ELÍAS ARBOLEYDA CASTRO

LAUDERO. LICENCIADO EN ENSEÑANZA DE LAS MATEMÁTICAS POR LA ESCUELA NORMAL SUPERIOR FEDERAL EN VERACRUZ CON ESTUDIOS DE BIOLOGÍA EN LA UNAM. Empezó como aprendiz de lauderero en 1988 y más adelante en 1993 fue instruido por el maestro Andrés Alfonso Vergara en la construcción de arpas jarocho. En 1992 funda el Taller de Laudería *El Chéjere* en el Puerto de Veracruz (IVEC), trasladándolo en 1999 a la ciudad de Boca del Río, Ver. Ha participado en foros internacionales de arpas, coordinado cursos de laudería para Casas de Cultura, dictado conferencias y formado a muchos laudereros jarocho actuales.

JORGE FRANCISCO CASTILLO AGUILAR

BIBLIOTECARIO Y LICENCIADO EN MÚSICA POR LA UNIVERSIDAD DE TEXAS EN EL PASO. Nacido en Texas pero creció en Chihuahua; lleva 9 años de incursión por el son jarocho y 5 años viviendo en Tijuana.

ADRIÁN FLORIDO

PERIODISTA. Nació en California y estudia el son jarocho desde el 2012.

MARCO BARRERA BASSOLS

MUSEÓLOGO, MUSEÓGRAFO E HISTORIADOR POR LA ENAH. Durante 34 años ha planificado, diseñado e instalado museos y exposiciones como el de las Culturas del Norte de Paquimé, de Historia Mexicana en Monterrey; de la Cultura Maya en Chetumal y el Nacional de la Revolución (Medalla de Plata y Mención de Honor, los tres últimos en la IV y XII bienales de Arquitectura Mexicana 1995 y 2012) así como la exposición La Tallera. Fábrica en movimiento al alimón con Jorge Agostoni e Isaac Broid. Fue Coordinador Nacional de Museos del INAH, director del Museo Historia Natural de la Ciudad de México, subdirector del Museo Nacional de Culturas Populares y presidente de la Asociación Mexicana de Profesionales de Museos. Ha sido coordinador de producción artística para Gabriel Orozco y Guillermo Gómez Peña. Es coautor de *Beyond the Turnstile. Making the case for museums and sustainable values*, Altamira Press, (2009), *Del Ferrocarril Imperial al Mexicano 1837-1873*, CNCA, (2012) y *Remix*, Universidad del Sur de California y publicado en revistas como *Tate ETC*, *Ojarasca*, *México Indígena*, *Arqueología Mexicana*, *Museos*, *Cuicuilco* y *M*, *Museos de México* y *del Mundo*.

CAROLA BLASCHE

FOTÓGRAFA DEDICADA TAMBIÉN A LA GRABACIÓN Y EDICIÓN DE VIDEO DOCUMENTAL Y EDUCATIVO DESDE 2008, POR EL MOMENTO, DE MANERA INDEPENDIENTE. De nacionalidad alemana, radica en México desde el año 1990. CANAL DE YOUTUBE: <https://www.youtube.com/user/mexinixiz>

JUAN DÍES

COFUNDADOR Y DIRECTOR EJECUTIVO DE SONES DE MÉXICO ENSEMBLE. Después de haber vivido en San Luís Potosí, México desde la infancia, vino a los Estados Unidos a los 18 años. Se recibió en Antropología y Música de Earlham College y recibió su maestría en etnomusicología y folklore de la Universidad de Indiana. Siempre dentro del ámbito del arte tradicional, ha trabajado por más de 25 años en varias capacidades de producción de discos y conciertos, investigación de campo, diseño de programas educativos, asesoría técnica, juntas directivas, jurados de evaluación en agencias estatales y nacionales que otorgan subsidios para la promoción cultural.

VIOLETA JARERO CASTILLO

ESTUDIANTE DEL CONSERVATORIO DE TOULOUSE (CRR) EN EL DIPLOMADO DE MUSICAS MEDITERRANEAS DE TRADICION ORAL. groupelapolvadera@gmail.com <http://lapolvadera.wix.com/site>

CAROLINA MARTÍNEZ

GESTORA DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA JUSTICIA AMBIENTAL, COLOMBIANA Y FANDANGUERA.

LAUTARO MERZARI

PROMOTOR CULTURAL, MÚSICO, PERIODISTA Y LOCUTOR. Ha participado en diferentes compañías de teatro callejero. Con su personaje de “Dr. Pirelli se presentó a lo largo del continente americano junto al grupo de música mexicana contemporánea Chejere; y es fundador las agrupaciones Alegrías de a Peso y Soneros del Calamaní. Dirige el taller de sonos jarocho en Buenos Aires y es profesor de la UNSAM (universidad Nacional de San Martín) en el proyecto “Rimas de Alto Calibre de la Unidad Penitenciaria núm. 48 en Buenos Aires. correo electrónico: soytarolau@gmail.com

GABRIELA MUÑOZ MELÉNDEZ

DOCTORA EN CIENCIAS AMBIENTALES Y APRENDIZ DE JARANA DESDE HACE 3 AÑOS. Oaxacana de nacimiento, xalapeña por adopción.

JULIA DEL PALACIO

ORIGINARIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, ES CO-FUNDADORA DEL GRUPO RADIO JAROCHO Y BAILADORA DE SON JAROCHO Y FLAMENCO. Tiene un doctorado en historia latinoamericana por la Universidad de Columbia y vive en Nueva York desde 2005. Su investigación se centra en las expresiones musicales y culturales surgidas de la industrialización en Mexico, y en los desplazamientos agrarios en Veracruz por el crecimiento de la industria petroquímica. Actualmente trabaja como gestora cultural para Kupferberg Center for the Arts en Queens College/Universidad de la Ciudad de Nueva York.

EUGENE RODRÍGUEZ

ESCRITOR, GESTOR CULTURAL Y BLOGGERO.

PAULA SÁNCHEZ-KUCOKOZER

PROFESORA DE ESPAÑOL Y PROMOTORA CULTURAL, ESPECIALISTA EN EL FOLKLOR DE MÉXICO. Miembro de *Son Pecadores* y decimista aficionada. Radica en Nueva York desde hace 15 años pero su corazón tapatío le pertenece a Veracruz.





**LA MANTA
Y LA RAYA**



www.lamantaylaraya.org