

LA MANTA Y LA RAYA

I^a ÉPOCA / NÚM. 3



Universos sonoros en diálogo

octubre 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

AIDEÉ BALDERAS 19-22

ALVARO ALCÁNTARA 35, 36

AGUSTÍN ESTRADA 37

BERNARDO GARCÍA 54, 55

RAQUEL PARAÍSO 7-10

RICARDO PÉREZ MONTFORT 11, 14

DEBORAH SMALL 4

SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ. 5, 6, 58

MARIANA YAMPOLSKY 2-3

FOTOS ARCHIVO 5, 6, 12, 13, 18,
41, 53, 56

FOTO PORTADA

FANDANGO EN TLACOTALPAN,
AUTOR Y FECHA DESCONOCIDOS.

DISEÑO EDITORIAL

FRANCISCO GARCÍA RANZ

v.3.0

www.lamantaylaraya.org

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO / MADE IN MEXICO



• Época 1, número tres, octubre 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.



CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
RAQUEL PARAÍSO	
<i>Con la música, un poco más allá</i>	7
§ DIJERA USTED	
JESSICA GOTTFRIED	
<i>Nicolás Sosa: informante y amigo de</i>	
<i>Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones</i>	
<i>del huapango veracruzano, 1937-1947</i>	11
§ ASÍ, COMO SUENA	
AIDEÉ BALDERAS MEDINA	
<i>Ritual para pedir lluvia en la Huasteca</i>	19
§ PALOS DE CIEGO	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Las arpas de Andrés Huesca y sus Costeños:</i>	
<i>Una nueva perspectiva a 70 años del</i>	
<i>nacimiento del arpa grande jarocho</i>	23
§ RECIO Y CLARITO	
<i>De los fandangos de medalla: el testimonio</i>	
<i>de doña Tita Domínguez, bailadora de los</i>	
<i>llanos de Nopalapan. Una conversación</i>	
<i>con Alvaro Alcántara</i>	34
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
SERGIO ALBERTO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ	
<i>Un portafolio fotográfico del Sur</i>	
<i>de Veracruz</i>	38
§ BONUS TRACK	
GABRIELA PULIDO LLANO	
<i>Bernardo García Díaz, Tlacotalpan y</i>	
<i>el renacimiento del son jarocho en</i>	
<i>Sotavento, México</i>	51
RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ	
<i>Es al sur, nos dice David Haro</i>	
<i>Trova, música del Istmo</i>	54

Editorial



(FOTO: Deborah Small)

A través de un proceso gradual de cosificación de las prácticas musicales, las personas y las relaciones sociales en las que éstas se hallaban inmersas fueron quedando de lado en el discurso oficial de la cultura, al punto que empezó a hablarse de la música sin los músicos, de “la música” como una práctica artística que podía aislarse de su entorno social, prescindiendo así de los entornos en los que funcionaba y se recreaba. De allí a la concepción de la música como fenómeno individual o, en el mejor de los casos, como experiencia grupal sólo faltó un paso. Concretada esta operación, la concepción de que los verdaderos músicos eran aquellos que se presentaban en los escenarios, salas de concierto y medios masivos de comunicación, se instaló paulatinamente en los imaginarios de unos y otros.

Fue esta visión elitista de la cultura –como lo reflexionara magistralmente el maestro Bonfil Batalla en su libro “Pensar la cultura”– la que mujeres y hombres debieron cuestionar durante las últimas décadas del siglo XX. Remover esa idea del cuerpo y mente de funcionarios, productores de discográficos, dueños de salas de concierto y población en general no fue una tarea fácil, sin embargo, mucho se ha avanzado en los últimos años. Retornar a una visión comunitaria, social

del quehacer cultural y la creación estética ha sido una labor enorme, que ha exigido el esfuerzo, creatividad, compromiso y lucidez de muchos. El número que ahora presentamos, además de abrir la revista a la experiencia de otras músicas regionales de México recupera en algunos de los textos esa dimensión social comunitaria del quehacer cultural en general y, musical, en particular.

El texto de Aideé Balderas nos acerca a los rituales para pedir lluvia en la huasteca, una práctica en donde el hacer música resulta fundamental para garantizar las buenas cosechas en aquellos espacios donde la siembra del maíz, además de tener un beneficio nutrimental constituye un elemento central para el bienestar espiritual de las personas.

Raquel Paraíso nos lleva de la mano con su experiencia de vida y sus investigaciones a reflexionar sobre los cambios que se están dando al interior de la tradición festiva de los bailes de tabla de Tierra Caliente, pero también recordándonos la importancia del tejido social como sostén de esta expresión cultural.

El testimonio de doña Tita Domínguez nos presenta una modalidad de los fandangos en Sotavento, conocidos como “huapangos de medalla”.



(FOTO: Sergio A. Vázquez R.)

Habiendo vivido casi toda su vida en Nopalapan, una tierra pródiga en soneros, versadores y bailadoras, doña Tita nos recuerda la importancia de la organización comunitaria para mantener vigentes las fiestas de tarima en las semanas previas a la celebración del santo patrono del pueblo.

Jessica Gottfried nos invita a conocer una parte de la historia de los estudios folklóricos y musicales en el México de mediados del siglo XX, al presentarnos al músico veracruzano Nicolás Sosa y la relación profesional y amistosa que sostuvo con el estudioso de la música folklórica mexicana, el yucateco Gerónimo Baqueiro Foster. Reconstruyendo la amistad entre estos dos personajes, la etnomusicóloga Gottfried nos permite conocer las vicisitudes que debió pasar el músico jarocho en su intento por vivir de la música en la capital mexicana y los recelos que Baqueiro Foster tuvo de que su amigo músico se integrara a la escena artística profesional de aquellos años.

Francisco García Ranz nos entrega en este número un trabajo que indaga sobre las arpas de Andrés Huesca, desfaciendo (*sic*) algunos entuertos que se han repetido en torno a la participación musical de Huesca en el cine mexicano de la llamada época de oro y, al mismo tiempo, profundizando

sobre las innovaciones que éste músico introdujo en el arpa jarocho. Personaje prolijo, fecundo y polémico, Huesca es sin duda uno de los músicos jarochos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y al que habrá que seguir conociendo en sus distintas facetas personales y profesionales.

A través de su lente, Sergio Alberto Vázquez Rodríguez, músico jarocho de guitarra grande y marimbol, nos presenta una serie de retratos de músicos locales captados en diferentes momentos y espacios. Retratos de gran intimidad y cercanía así como imágenes en claros y oscuros que nos transportan al ambiente de los fandangos *de candil* del sur de Veracruz.

Las palabras certeras y cariñosas de Gabriela Pulido sobre el libro de Bernardo García, “Tlacoalpan y el renacimiento del son jarocho”, aportan más de una clave para descifrar las facetas del admirado y querido Bernardo “Tigre” García como fabulador de la vida, ayudando al lector a acompañarlo en su itinerario de viaje por esta isla sotaventina, al latido de la tarima y la fiesta del fandango. Al mostrarnos los recursos profesionales de Bernardo García como contador de buenas historias, la también historiadora Pulido Llano subraya los aportes del libro, tejiendo un contra-

punto entre la historia del son jarocho, la mirada de Bernardo García y su propia experiencia como viajera y lectora de las emociones y las sensibilidades. Tlacotalpan, hecha escenografía – nos propone Gabriela Pulido – es la foto que cierra y abre el libro. En resumen, una magnífica obra que aquí los invitamos a conocer.

Finalmente, Raúl Eduardo González nos obliga a reconocer en su elegante crónica al poeta músico que es y ha sido David Haro. De él, el también poeta y músico radicado en Morelia nos dice que la suya no es una poesía fácil donde el amor pueda

escribirse con cuatro letras; por eso nos dirá en su texto, habrá que ponerle atención a su más reciente producción “Es al sur”, donde Haro vuelve a maravillarnos con su elocuente poesía musical. Poesías musicalizadas de López Velarde, Sábines y Rulfo encuentran su justa combinación con el despertar erótico y las aventuras de un quebrantahuesos. En esta nueva producción, David Haro se reafirma como uno de los trovadores más importantes de México de la segunda mitad del siglo XX y una referencia obligada para quien quiera aprender el oficio de sonar la poesía o poetizar a la música.



© Ser Alb
Vaz Rod

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

CON LA MÚSICA, UN POCO MÁS ALLÁ

RAQUEL PARAÍSO

En Tierra Caliente, en el Balsas, en el Tepalcatepec, la pasión del baile sobre la tabla desdibuja las líneas que la delimitan, su profundidad sobre la tierra. El zapateo es un retumbar de corazón entregado en el momento y la fuerza de la música, una apuesta segura y precisa del golpeteo insistente de las manos en el golpe de la guitarra, la guitarra de golpe, la vara definida del violín, las pequeñas baquetas de la tamborita sobre su propio cuero, las manos en el arpa tocando su alma, cacheteando la madera, percutiendo las cuerdas y desgranando acordes y melodías sin suaves artificios, los pies retumbando en la madera viva sobre el hoyo profundo en el que se asienta.

Ese espacio acústico y afectivo habla de tiempo, de espacio y del poder que nuestra necesidad de expresión -como seres vitales que somos- tiene, la música como medio catalizador de estéticas, pensamientos y gustos que trascienden ese tiempo y espacio. Habla de la capacidad humana para crear con los recursos que tenemos a nuestro alcance, los heredados, los asumidos, los aprendidos, los recogidos a lo largo del camino.

Ese espacio es el de la música de tamborita y la del arpa cacheteada. Sí, con muchos localismos y particularidades, pero con una energía y un lenguaje común, un idioma compartido de la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, tierra fuerte, arriesgada y dura, de frente, como su música.



(Pies del) bailaror David Durán Naquid. (Foto R. Paraíso)

Me mueve esa música, las manos que la tejen, los corazones que animan el telar, sustanciales y honestos. Del encuentro de manos y sentidos surge la belleza, del encuentro con la raíz y sus hacedores, lo más profundo. No hay necesidad de explicar mucho más. No importa la edad. El hacedor puede ser joven o mayor, conocido, desconocido o hermano. Pero quien teje con hermosura, reclama atenciones: crea la emoción única que la música convoca, la emoción que el arte bien bordado nos entrega.

Hace ya casi 20 años que comencé a estudiar sobre las músicas tradicionales en México: cómo suenan, qué evocan, qué pasiones mueven, qué pensamientos de presente y futuro generan, qué sentires, cómo nacen, quién las hace sonar, cómo se transmiten y reproducen, quién las manipula, qué las cambia, cómo discurren. Mi pasión me llevó a la Tierra Caliente de Guerrero y Mi-



Violinistas de Los Jaraberos de Cieneguillas del Huerto. Turicato, Michoacán, junio 2016. (FOTO R. Paraíso)

choacán, y en concreto, a la música de arrastre del río Balsas, un territorio compartido entre ambos estados. En aquel momento era notorio el aislamiento que los músicos -la gran mayoría ya mayores, entre los 75 y los 90 años- sentían por la falta de oportunidades para tocar la música tradicional que desde siempre habían tocado. La escasez de músicos jóvenes también era notoria y, a la vez, como contraste, la riqueza musical tanto a nivel de repertorios como de estilos interpretativos, ambos atesorados en manos y mentes de músicos ya grandes, algunos conocidos y otros no tanto; la gran mayoría desperdigados en sus comunidades, carentes de una visibilidad que más tarde y lentamente comenzarían a recibir en la región.

Si hacia mediados de los años 80 comenzó en el Sotavento la preocupación por el rescate de la música tradicional -o más concretamente por el son jarocho-, la llamada llegó un poco más tarde para la música de la Tierra Caliente. Aunque varios proyectos comenzaron a gestarse con el cambio de siglo, no llegaron a consolidarse debido a la falta de políticas culturales o apoyos económicos que facilitaran su consolidación. Tan solo ahora, y más por iniciativas privadas y voluntades propias, esos proyectos comienzan a dar frutos.

Muchas cosas habían cambiado en Tierra Caliente cuando regresé en el 2010 y 2011 para hacer trabajo de campo sobre encuentros de música tradicional, tema que trabajé en mi tesis doctoral. Una de las cosas que más me llamó la atención fue el número de jóvenes que estaban comenzando a tocar el repertorio de música tradicional que aquellos violinistas y músicos que conocí en 1998 tocaban.

En los últimos seis años, el número de centros culturales y casas de la cultura donde se enseña música tradicional ha ido en aumento. Esta nueva generación de *guachitos*, como llaman a niños



Tamborita del Grupo Regional Tlapehuala. (Centro Cultural El Tecolote, Arcelia, Guerrero, junio 2011). (FOTO R. Paraíso)



Arpista en Zicuarán, Michoacán, Festival de Tierra Caliente, 2007. (FOTO R. Paraíso)

y jóvenes en Tierra Caliente, se está formando de la mano de músicos y promotores culturales interesados en el rescate de la música y cultura tradicionales, personas que dejaron de mirar hacia el exterior y comenzaron a mirar hacia sus propias raíces e historias para tratar de entender de dónde vienen, de qué habla su tierra, cómo suena, qué tierra pisan sus pies, de qué barro está hecho el plato en que comen o el jarrito para el mezcal, cómo suena el aire, el calor, a qué sabe la lluvia, el día, la noche, cómo era antes, cómo es ahora.

Las condiciones sociales en las que vivieron los músicos del pasado ya no existen y lógicamente, otras experiencias personales se están fraguando en torno al aprendizaje y vivencia de la música tradicional. Ahora, la música tradicional empieza a tener una presencia un poco más fuerte y el hacer de las nuevas generaciones construye un puente que parece aliviar el abandono en el que cayó la música tradicional entre los años 50 y 70. Aciertos y desaciertos son parte del recorrido. Como en otras regiones culturales del país, a la vez que se vive un resurgimiento de intereses y estéticas relacionadas con contextos, usos y funciones de la música tradicional, uno de los



Epifanio Merlán Granados, “el zurdo de Tiquicheo”, tocando durante un fandango en Huetamo, Michoacán, mayo 2011. (FOTO R. Paraíso)



Bailadores. Fandango en Huetamo, Mich., junio 2011. (FOTO R. Paraíso)

problemas que está surgiendo es la estandarización de repertorios, de formas de tocar, de estilos interpretativos. Tal vez sea algo que llega más tarde, cuando se pasa un poco más de tiempo tocando y ese tiempo, experiencia y conocimiento nos ayudan a tomar iniciativas, a (re)crear, profundizar, encontrar estilos propios.

La música es exigente. Cualquier tipo de música. Hay que alimentarla, mimarla, entretener sus necesidades, atender sus querencias. Hay que escuchar y trabajar para entenderla, ir más allá para poder encontrar nuestro propio sonido, el que la música misma reclama y otorga. Creo que eso es lo que nos llama la atención de músicos que admirados (del pasado, del presente), ese carisma y personalidad suya al tocar, ese alma y precisión,

ese conocimiento vertido en el momento y que parece ir más allá de lo que uno puede explicar, esa entrega. Todo eso entusiasma y nos despierta.

El valor de la música y las emociones y experiencias que convoca (cuando se toca, se escucha, se vive individualmente o con otros) son únicas: nos obliga a sentir, nos convierte en parte de algo, nos deja imaginar, imaginarnos, construir, expresar lo que somos, lo que queremos ser, nuestras guerras, triunfos y derrotas. Nos conecta con un antes y un ahora.

Escuchar, buscar, experimentar, crear, ondear más allá de estereotipos es parte de lo que nos corresponde hacer. Solo así haremos nuestro lo que queramos asumir como tal. Solo así encontraremos nuestro sonido, uno propio que toque raíz, que se convierta en parte de ella, con el que la hagamos nuestra, carismática, única y a la vez, compartida y entregada. Pienso en violinistas de la Tierra Caliente y de la Huasteca, arpistas, cantores de conmovedora voz, versadores y poetas de agudo pensamiento y verso preciso; pienso en todos esos músicos de nuestras músicas tradicionales cuyo talento vivifica la música y nos la regala de forma emocionante en sus cantos, arpas, requintos, jaranas, violines, huapangueras, tamboritas, guitarras de golpe, vihuelas, zapateados y decimales.

Así es. Que la fuerza, espontaneidad y pasión de la música y el baile de Tierra Caliente y de nuestras músicas tradicionales no se nos olviden. El compromiso es nuestro. Siempre buscando un poco más allá, un poco más dentro de nosotros. Así lo siento... pasión de baile ... música ... profundidad sobre la tierra... retumbar de corazón entregado ... apuesta segura y precisa ... insistente ... retumbando en la madera viva ...



NICOLÁS SOSA: INFORMANTE Y AMIGO DE GERÓNIMO BAQUEIRO FOSTER

INVESTIGACIONES DEL HUAPANGO
VERACRUZANO, 1937-1947 (*)

JESSICA GOTTFRIED

En este trabajo se ofrece un breve resumen de las situaciones que compartieron Gerónimo Baqueiro Foster, musicólogo, erudito y docente del Conservatorio Nacional de Música y el arpista alvaradeño Nicolás Sosa. Sin profundizar particularmente en alguno de sus encuentros, esta presentación tiene como objetivo señalar los momentos de intercambio entre estos dos personajes claves de la historia del son veracruzano.

Gerónimo Baqueiro Foster es una personalidad de gran trascendencia para la historia de la música mexicana del siglo XX. Desafortunadamente, no se ha reconocido su trabajo y aportes tanto a la obra de Vicente T. Mendoza como a la de Carlos Chávez, pues al contrario de otros eruditos, Baqueiro Foster muestra en su trabajo una apreciación de la música popular mexicana más allá de los estereotipos, con todo lo que ello implica. De hecho, algunos de los estereotipos creados en la época del nacionalismo surgen como lecturas secundarias del trabajo de este gran musicólogo, compositor y profesor.

(*) Este trabajo fue publicado anteriormente en la revista *Antropología, Boletín Oficial del INAH*, mayo-agosto 2009, núm. 86, México.



Nicolás Sosa, 1990. (FOTO R. Pérez Montfort)

Para resumir brevemente la trayectoria de Baqueiro Foster, habría que mencionar –además de su trabajo en diversas instituciones educativas como docente, inspector, creador de programas de estudio y autor del método de solfeo por el que es conocido actualmente entre estudiantes de música– los medios en que plasmó su acuciosa mirada como comentarista y crítico de las presentaciones de música culta y popular, determinando con ello la formación de públicos a mediados del siglo XX.

En 1924 colaboró con Julián Carrillo en la administración de la revista *El Sonido 13*, y a partir de ese momento sus escritos tuvieron una fuerte influencia en el mundo de la crítica musical del país hasta 1967,⁽²⁾ cuando se suspenden sus colaboraciones en la *Revista de Cultura Mexicana*, suplemento dominical del periódico *El Nacional*.

También fue autor de decenas de programas de mano de los conciertos en Bellas Artes y el Conservatorio Nacional, y colaboró con diversos medios nacionales y estatales, como *El Universal*, *Excél-*

2 Herlinda Mendoza Castillo, “Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental”, en *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm. 2 [http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art16/int16.htm], consultada el 11 de febrero de 2006.

sior, *La Prensa*, *El Diario de Jalapa*, *El Dictamen*, *Diario del Sureste* y muchos más. Además fundó y editó la *Revista Musical Mexicana*; su reflexión y especialización también podía llegar a través de la radio, pues fue productor de la XEX, la XEQ, participaba en programas televisivos de la XHTV y fue asesor de *La hora nacional*.⁽³⁾ Indudablemente su mirada, comentarios y conocimiento sobre las manifestaciones de música mexicana –y sobre las posibilidades de su desarrollo– se profundizaban por su contacto con estudiantes de música, tanto en el Conservatorio Nacional como en instituciones no estrictamente centradas en la música.

En 1937 este importante maestro, inspector, musicólogo, compositor y arreglista se encontraba en un huapango en Alvarado cuando un arpero –así como al que toca la jarana se le llama jaranero, en el Sotavento veracruzano suele llamarse violinero al que toca el violín, arpero al que en las ciudades se conoce como arpista, y requintero a quien toca el requinto– llamó su atención, haciéndole burla por la forma de hablar. Baqueiro Foster, yucateco, respondió a la broma y procedió a entrevistarlo sobre el arpa jarocho. A partir de ese momento inicia una gran amistad con Nicolás Sosa, arpero originario de Alvarado, Veracruz.

Nicolás Sosa es reconocido como uno de los legendarios músicos del son jarocho. Aunque no es tan recordado como Lino Chávez o Andrés Huesca, su huella en la formación del estereotipo del jarocho sotaventino, los sones jarochos, el arpa y la versada tuvieron un peso equivalente al de los más afamados jarochos de mediados del siglo XX.

En 1937 *Nico* Sosa e Inocencio Gutiérrez hicieron un primer viaje a la ciudad de México, gestionado por Baqueiro Foster. Con esto *Nico* Sosa

³ *Ibidem*.



Gerónimo Baqueiro Fóster, 1928.

inició una carrera en la industria musical que se consolida a partir de 1943, cuando un tal Manuel Ortega –enviado por Francisco Barradas– lo invita, con sueldo y contrato, a tocar en la ciudad de México. Nico Sosa estuvo entre la palomilla de huapangueros que eventualmente participaron del auge del son jarocho en las ciudades durante el sexenio alemanista: *Chico* Barcelata, Andrés Alfonso, Inocencio Gutiérrez, Lino Chávez, Julián Cruz, Álvaro Hernández, Miguel Ramón Huesca, entre otros.

En 1990, durante una entrevista Nico Sosa contaba: “pues yo formé primero el Trío Alvaradeño, después Los Cardenales, después el Conjunto Tierra Blanca, después Sosa y sus Jarochos y después Los Tiburones del Golfo al último”.⁽⁴⁾

Durante el sexenio de Miguel Alemán Nico Sosa también anduvo en las ciudades tocando sones jarochos, grabando discos, en la radio, en la XEW y en la radio estatal de Veracruz. Cabe señalar que empezó tocando su arpa en los huapangos de los ranchos del municipio de Alvarado y en una cantina de esa ciudad llamada “La Popular”. Fue en ese contexto que lo conoció Baqueiro, quien buscaba un conjunto de músicos con quien trabajar para profundizar en lo que se conocía hasta ese momento de la música jarocho y del huapango del Sotavento veracruzano, y lo expresaba así:

⁴ Entrevista a Nicolás Sosa realizada por Ricardo Pérez Montfort, Veracruz, 1990.

“Aquí por todos lados hay huapangueros veracruzanos. Del norte, del sur, del este y oeste. Con arpa y sin arpa, cantando letras de todos colores y sabores. Mas no me gustan ni el estilo ni el carácter de sus agrupaciones ni la perfección de sus ejecuciones. Yo quiero, primero que nada, la perfección más completa en materia de ejecuciones. Quiero un conjunto instrumental de huapangueros como no se haya oído nunca. De no ser así resultaría inútil nuestro sacrificio”.⁽⁵⁾

Poco tiempo después del encuentro con Baqueiro, Nico Sosa y su cuñado, Inocencio Gutiérrez, se encontraban tocando música alvaradeña, *auténticamente alvaradeña*, en el foro del Conservatorio Nacional de Música y en la Academia Nacional de Danza. Nico Sosa es uno de los personajes que, con la dirección de Baqueiro Foster, dieron a conocer el huapango de Alvarado en dichos recintos culturales; es decir que Nico Sosa fue uno de los portadores de una ancestral tradición que poco después daría origen a una obra sinfónica conocida como el *Huapango*, de José Pablo Moncayo, que refleja los trabajos de composición, investigación, transcripción y arreglos de Gerónimo Baqueiro Foster, Roberto Téllez Girón, Esperanza Alarcón, y la música de Nico Sosa e Inocencio Gutiérrez.

Aunque no es tema de este trabajo desarrollar el contexto en que dicha obra se lleva a cabo, cabe mencionarla porque resalta la invisible trascendencia de la gestión y sacrificios que hizo Baqueiro Foster para vincular la música popular jarocha con la creación de obras sinfónicas en el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica de Xalapa, entre otros.

5 CENIDIM, Archivo Baqueiro Foster, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez” 16 junio 1938, México, D.F. Correspondencia de GBF para Nicolás Sosa (Alvarado, Ver.).



Alvarado, años 40.

PRIMERA VISITA A LA GRAN CIUDAD CAPITALINA

El 15 de abril de 1937 Inocencio *Chencho* Gutiérrez, cuñado de Nico Sosa, responde a Baqueiro una carta, aceptando con entusiasmo su invitación para ir a México.⁽⁶⁾ El día 25 de abril del mismo año Baqueiro le envía 30 pesos para que se traslade al puerto de Alvarado, y de ahí emprender el viaje a la ciudad de México en compañía de Nico Sosa.

“[...] que vengan ustedes a México para pasar, conocer y relacionarlos yo para que, si es posible, puedan conseguir algo de ganancia [por su parte se compromete a] darte la cantidad de un peso diario durante el tiempo que estés aquí conmigo, que no será menos de un mes, para que dejes en tu casa. Te pagaré tu pasaje de ida y vuelta de Alvarado a México en 2ª clase. En la ciudad de México te daré casa y comida que serán mi propia casa y comerás conmigo en mi propia mesa, como un hermano y compañero [...] Nos conocemos demasiado ya para que tengas la menor duda sobre lo que te digo en esta carta [...]”.⁽⁷⁾

6 *Ibidem*, exp. 2724 “Gutiérrez Inocencio cartas de y para”, 15 abril 1937.

7 *Ibidem*, “Gutiérrez Inocencio cartas de y para”, 25 abril 1937.



Nicolás Sosa y su conjunto, años 40. (R. Pérez Montfort 1990)

Baqueiro hace exactamente la misma propuesta a Nico Sosa, explicando que vienen a trabajar en su investigación: ellos tocarán las piezas las veces que sean necesarias y Roberto Téllez Girón tomaría el dictado para la notación de las piezas, de “la misma manera que trabajamos en la población de Alvarado”. Y aclara que la condición para el trabajo es que no lleven a cabo investigaciones ni trabajo de transcripción con ningún otro investigador; sin embargo, los llevará a la radio y lo que ganen ahí será íntegramente de ellos.⁽⁸⁾ En el mes de junio —permanecen en la ciudad de México hasta finales de agosto— son hospedados en la casa de Baqueiro, entre las visitas a la radio y su asistencia a eventos de la “crema y nata” de la elite musical de la ciudad de México, programaron una conferencia “con ilustraciones” sobre el huapango en la Escuela Nacional de Danza, entonces bajo la dirección de Nelly Campobello.⁽⁹⁾ La difusión del evento se anunció así:

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE DIVULGACIÓN DE LA ALTA CULTURA ARTÍSTICA, LUNES 18 DE AGOSTO DE 1937

8 *Idem.*

9 Biblioteca de las Artes, Fondo Reservado, “Cartas y documentos en relación con los huapangos, sonos del Sotavento Veracruzano”, 29 junio 1937, de Nellie Campobello para Gerónimo Baqueiro Foster en México, D.F.

A LAS 20 HORAS. LA MÚSICA VERACRUZANA DE HUAPANGO (CON ILUSTRACIONES) CONFERENCIA POR GERÓNIMO BAQUEIRO FOSTER. SONOS TOCADOS Y CANTADOS [...] Por Inocencio Gutiérrez (jaranero) y Nicolás Sosa (arpista), expresamente traídos de Alvarado.⁽¹⁰⁾

El 31 de agosto *Nico Sosa* y *Chencho Gutiérrez* volvían a sus vidas de rancho en Alvarado, no sin antes hacer un recorrido de aventura con el frenesí del gran éxito que habían gozado en la ciudad de México.

Llegando a Alvarado, Nico Sosa le redacta una carta a Baqueiro, donde le cuenta que “se amancieron en Peñuela”, que está después de Córdoba: “llegamos a Veracruz y lla se abia ydo el tren y El bagon tubo un atrazo mui grande para que lo alcansaramos nosotros yegamos a Alvarado a las 2 de la tarde [...]”.⁽¹¹⁾

El día que volvieron se les informó de la muerte de un familiar del renombrado compositor de versos Fallo Panamá, y *Nico Sosa* señala que andaban or-

10 *Ibidem*, “Cartas y documentos en relación con los huapangos, sonos del Sotavento Veracruzano”, 16 agosto 1937.

11 CENIDIM, Archivo Baqueiro Foster, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 31 agosto 1937, Alvarado, Ver., de Nicolás Sosa para GBF (México, D.F.).



1



5

El Colás (Nicolás Sosa), transcripción para arpa de Roberto Telléz Girón.

gulosos, exitosos, con la palomilla de vuelta en su terruño. Cuando se despidieron de Baqueiro en la ciudad de México habían acordado con Baqueiro que le enviarían versos y décimas compuestas por ellos, como los que principalmente le interesaban al musicólogo: versos antiguos para deducir a partir de ellos paralelismos con versos del continente europeo, y así encontrar el origen de los sones.

SEGUNDO VIAJE A MÉXICO

Para los dos huapangueros había sido toda una hazaña el hecho de haber vivido durante tres meses y medio el gran éxito en México, pero además un éxito que no podía compararse con el de otros músicos que iban a la capital, como el Conjunto Medellín, tocando en cantinas y restaurantes no ganaban “como podían”, según la perspectiva de Baqueiro. Éste decía que el Conjunto Medellín se prostituía, y lo usaba

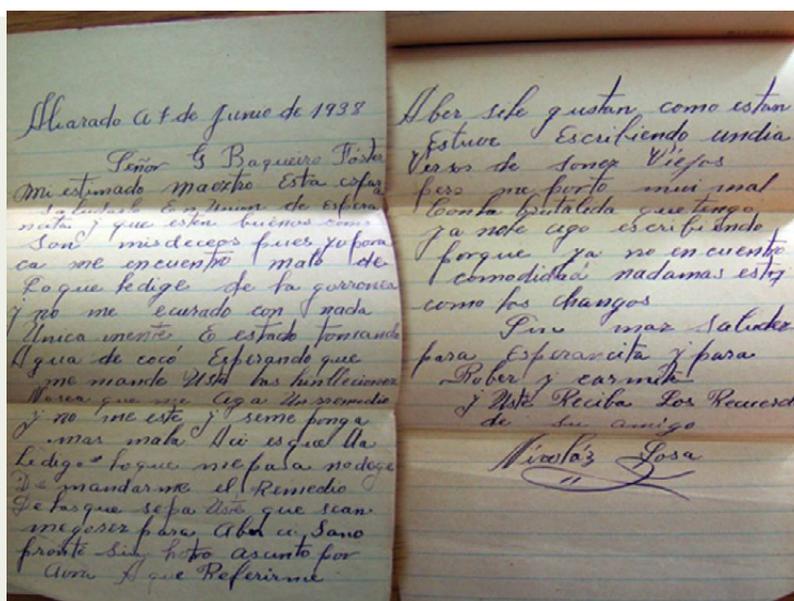
como ejemplo de situaciones que *Nico* y *Chencho* no deberían padecer. Sin embargo, para ellos eso no importaba, pues el éxito recaía en cobrar por tocar, lo cual no podían conseguir en Alvarado, a menos que tocaran en la cantina “La Popular”. Así, cuando finalmente se conformaron como El Trío Alvaradeño no se les pagaba más que a los otros conjuntos, ni se les daba lo que ellos pensaban merecer: dinero y reconocimiento. *Nico* Sosa le escribía cartas a Baqueiro explicando sus ocurrencias de negocios, además enviaba descripciones de los “guapangos”, las parrandas y sus andares “fiesteando”, y siempre reiterando sus ganas de volver a la ciudad.

La única ocasión en que lograron concretar su visita fue a finales de septiembre de 1937, menos de un mes después de su regreso a Alvarado, por invitación de Luis Felipe Obregón, quien los llevó a tocar en el Palacio de Bellas Artes. En esa ocasión se presentaron *Nico*, *Chencho* y Nicolás Gutiérrez como cantador, además invitaron como bailadora a la hermana de *Chencho*.⁽¹²⁾

Al regreso de este segundo viaje, mucho más breve y por el cual reciben una determinada paga, empiezan los problemas. *Nico* escribe a Baqueiro una larga carta donde expone el enredo que tienen sobre lo que debe cobrar cada uno proporcionalmente, pues argumenta que el arpista siempre debe ganar más que el jaranero, además de un enredo sobre un préstamo a *Chencho*, quien lo desmiente en otra carta y explica un negocio que tiene planeado y la compra de una máquina, como el motor de un cayuco o lancha.

Esa fue la última vez que Baqueiro pudo concretar las visitas como él quería. A las cartas de *Nico* y *Chencho* —que era menos insistente respecto los incansables comentarios sobre las ganas que tenían de volver a la ciudad— Baqueiro siempre contestaba con disposición, amabilidad y, sobre todo, brindándoles su amistad. Por ello también enviaba

¹² *Ibidem*, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 18 septiembre 1937, México, D. F., de GBF para Nicolás Sosa (Alvarado, Ver.).



Carta de Nicolás Sosa dirigida a G. Baqueiro Foster, 7 junio de 1938. (R. Pérez Montfort 1990)

ba medicinas, cuerdas y casi todo lo que le pedían –incluso varias veces mandó dinero a *Nico*–. Además agregaba una nota sobre la importancia de que ensayaran para sus proyectos a futuro, les encargaba que tocaran de una manera particular, que cuidaran ciertos detalles, con criterio de cómo *deben* sonar las cuerdas, las voces, buscando siempre que se presentaran cautivar a un público específico, el que se reúne en espacios como el Conservatorio y Bellas Artes. E incluso, de acuerdo con su propia apreciación, como alvaradeños debían llevar esa música a su máxima perfección:

No debe olvidarse que uno de los puntos más interesantes de este capítulo es saber qué tanguero será más conveniente a un canto y si este tanguero es conveniente que lo haga un instrumentista solo y cuál de ellos será el adecuado, o si conviene que suenen los dos o los tres al mismo tiempo. Una vez terminado el canto queden los instrumentos solos, se aumentará la sonoridad y la expresión, según convenga, matizando, pero con un carácter diferente de aquel que tienen cuando simplemente se sujetan a acompañar.⁽¹³⁾

¹³ *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e I. Gutiérrez”, “Instrucciones precisas para el trabajo artístico que, como preparación para su nuevo viaje a México harán I. Gutiérrez y N. Sosa”, México, 16 junio 1938.

Nico y *Chencho* aceptaban con entusiasmo, pero también con una gran expectativa sobre lo que implicaba tocar como Baqueiro les indicaba. Ellos se imaginaban nuevamente en el Palacio de Bellas Artes, en la radio nacional, de lo contrario ¿qué sentido tenía ensayar? ¿Tanto ensayo para tocar en los huapangos?

Las cartas de *Nico* muestran invariablemente disposición, mucho cariño, entusiasmo y desesperación por salir, por tener reconocimiento fuera de su contexto, por salir como única posibilidad de triunfar, salir como el triunfo en sí mismo:

“Mi cuñado es el que está con mucho catarro Maestro después de saludarlo esta es para preguntarle y quiero que *porfas* Me diga *Uste* si siempre Vamos Para este mes en que estamos para Su Caza pues yo quiero que nos diga *Uste* tan pronto como sea en sus Manos porque tenemos toda la *Hidea* de *hirnos* para lla con Ustedes *Aci esque* ya le digo *porfavor* [...]”.⁽¹⁴⁾

Pero no se vuelven a presentar las condiciones para concretar un viaje a México. En mayo de 1938 Ba-

¹⁴ *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e I. Gutiérrez”, 4 mayo 1938 Alvarado, Ver., de N. Sosa para GBF (México, D.F.).



A PROGRAM OF MEXICAN MUSIC
Sponsored by the Museum of Modern Art
(a) Yaqui Music (conclusion) -Sonora-Trad.-Arr. for orch.
by Luis Sandt- (b) Huapango - Veracruz-Arr. for
orch. by Gerónimo Baqueiro Fóster-
CARLOS CHAVEZ,
conducting an orchestra of American
and Mexican Musicians.

queiro viaja a Alvarado, un encuentro que reafirma su amistad y en el que se habla de diversos proyectos que no fueron concretados. En 1941 se presenta la oportunidad de hacer una gira en Nueva York, pero no se dan las condiciones: “En días pasado estuvo un tris de que se hubieran venido ustedes para México y que salieran para Estados Unidos pero desgraciadamente cambiaron al Jefe de Bellas Artes en esos días y todo quedó platicado”.¹⁵

CONCLUSIÓN

Luego de varios años de desesperadas solicitudes, sobre todo por parte de *Nico* Sosa, quien insistentemente pedía a Baqueiro que lo recibiera en México, los integrantes del Trío Los Alvaradeños –*Nico* Sosa, *Chencho* Gutiérrez, Nicolás Gutiérrez– se mudan al puerto de Veracruz, donde comienzan a tocar con Candelario Zurita. Poco tiempo después discuten y por pleitos se desintegra el grupo que habían formado. Varios años después *Nico* Sosa va a la ciudad de México, donde vive algunos meses con Baqueiro mientras trabaja por contrato

¹⁵ *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e I. Gutiérrez”, 5 dic. 1941, México, D.F., corresp. de GBF para N. Sosa (Veracruz, Ver.).

en la radio e inicia su trayectoria en el camino que su erudito amigo le recomendaba evitar. Ahí *Nico* logra realizar su sueño y si bien no se hizo rico, a sus ochenta años, se enorgullecía de haber conseguido trabajo para muchos músicos jarochos. Los últimos años de su vida vivía de tocar, sin grupo, en Los Portales del centro de Veracruz.

Por su lado, Baqueiro Foster se enfrenta a los obstáculos y dificultades propias del medio en que se desenvuelve. Tras años de buscar la manera de llevar a cabo sus proyectos derivados de la investigación con los alvaradeños –detenido en ocasiones por enfermedad, por situaciones familiares, por la falta de recursos, y por pugnas en el interior del Conservatorio–, se quedaron sólo en proyecto, como los dos libros con música que tenía planeados sobre el huapango. Y mientras *Nico* grababa en la radio y las disqueras, Baqueiro compuso la 1a. Suite Veracruzana –parte de ella grabada con la Columbia Recording Company (1940) en Nueva York–, interpretada en diversas ocasiones por la Orquesta Sinfónica de Xalapa y la Sinfónica de Yucatán (1945); se tocó también en La Hora Nacional (1945), en Guadalajara (1946) y en Bellas Artes. Pero a partir de 1947, ya iniciado el periodo alemanista, se detuvo la producción de Baqueiro en torno al son veracruzano; sorprendentemente, la mencionada *Suite* no es conocida hoy en día. Quizá las sutilezas rítmicas del huapango que él buscaba resaltar son tan poco evidentes que no se prestan a ser mediatizadas. Su apreciación de esta música fue aplastada, apabullada por la promoción del son jarocho, que convirtió la música del fandango en el estereotipo musical del trío so-taventino que conocemos ahora. Los interesantes ritmos del huapango, el uso popular de la armonía, las mejores melodías de la época, pasaron a un segundo plano, permanecieron algunos estereotipos que, sin saberlo y con intenciones muy distintas, Gerónimo Baqueiro Foster contribuyó a formar.



SONES TOCADOS Y CANTADOS

1. – El Ciquisiri Viejo (*sic*)
2. – El Ciquisiri Nuevo (*sic*)
3. – El Carpintero Viejo
4. – El Carpintero Nuevo
5. – El Balajú
6. – El Pájaro Cú
7. – El Cascabel
8. – La Morena

Por Inocencio Gutiérrez (jaranero) y Nicolás Sosa (arpista), expresamente trídos de Alvarado.

Las demostraciones al piano serán hechas por los Profs. Roberto Téllez Girón y Esperanza Alarcón.

SONES TOCADOS, CANTADOS Y BAILADOS

1. – La Bamba
2. – Aguanieve y Zapateado
3. – El Jarabe

En estos tres Sones bailados con los trajes de jarocha, tomarán parte las Sritas, Julia y Rosa Margarita Ferreira, distinguidas alvaradeñas y contingentes de la Escuela de Danza, gentilmente cedidos por la Directora Srita, Nelly Campobello y el Prof. De baile regional en ella, Sr. Luis Felipe Obregón, habiendo sido entrenadas para el caso por Inocencio Gutiérrez, notable bailador alvaradeño.



Nicolás Sosa en Los Portales, Puerto de Veracruz, c. 1995.

RITUAL DE LLUVIA

AIDEÉ BALDERAS MEDINA



Doña Lita subiendo el cerro. Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz. (FOTO: Aideé Balderas)

Don Eugenio López Ramírez es curandero, ritualista y rezandero nahua, nació en 1947 en Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz. En su casa tiene una pequeña capilla donde recibe a las personas que van a consultarlo.

En la parte superior de la pared destaca un reconocimiento con su nombre y firmado por el gobernador Javier Duarte. Eugenio dice que lo citaron en el año 2012 en el municipio de Citlaltpetl para darle el reconocimiento, pero que no fue a recogerlo porque ya se había comprometido a rezar en un cabo de año, ya había dado su palabra y ésta en la Huasteca tiene un valor muy importante.

Eugenio cuando era apenas un niño de cinco años, tenía una salud sumamente frágil. Constantemente padecía de fiebre, nadie sabía cuál era su enfermedad. Cuando un curandero lo vio, supo que tenía el don. En la Huasteca se tiene la creencia que las personas que se enferman mucho sin causa aparente, es porque traen el don de curar. La enfermedad va acompañada de sueños donde se le revela este camino de vida. Eugenio recuerda muy bien un sueño donde una presencia femenina vestida de blanco, le regala un bulto de

la virgen de Guadalupe y le pide que se la lleve a casa. Eugenio cuenta que sentía mucho miedo porque estaba lloviendo y caían muchos relámpagos. La mujer al darse cuenta de su temor, le dijo: “No tengas miedo, aunque esté lloviendo, nada te debe detener, tú debes de seguir, debes continuar siempre tu camino”.

Desde entonces Eugenio se ha dedicado a aprender los menesteres propios de un Huhetlacatl o curandero. Hace limpias a personas y en potrerros; también cura el espanto. Su trabajo es parte fundamental de la vida ritual y espiritual de la comunidad. Aprendió a recortar las piezas de papel que representan a diversas deidades que se utilizan en los rituales de maíz y de petición de lluvia.

A finales del mes de abril y principios de mayo se realiza el ritual de petición de agua. Se realiza cuando hay sequía, cuando no ha llovido y el calor es abrazador. En el barrio de Tempexquititla en Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz; al otro lado del arroyo, está la casa de la curandera doña Lita. Ahí se reúnen un grupo de 20 a 30 personas aproximadamente.



Eugenio López Ramírez. Ritualista.
Tempexquititla, Colatlán, Ixhuatlán de
Madero, Ver. (FOTO: Aideé Balderas)

El ritual de petición de lluvia, empieza con los preparativos para poder subir al cerro. Eugenio recorta cientos de figuras de papel de color blanco y de colores. Algunos hombres arman cientos de ramilletes perfectamente bien confeccionados con hoja de palma, flor de coyol, bugambilia y cempasúchil.

Colocan ofrendas en tres altares: uno está en el interior de la casa de doña Lita, el segundo en el patio y el último en el río, que desafortunadamente en el mes de mayo casi siempre se encuentra seco. Durante todo el día y la noche, los músicos con guitarra quinta huapanguera y violín ejecutan un sin número de sones; el acompañamiento musical se complementa con una campana y una sonaja. Las mujeres, bailan con gran ánimo.

La música cumple una función que va más allá del mero entretenimiento. Los músicos deben de estar atentos en cada momento para saber que sones se deben ejecutar, además de improvisar y acompañar durante tres días completos. La mú-

sica juega un papel fundamental en el desarrollo del ritual, pues el curandero sabe leer el sentimiento de los sones y estos le indican que se necesita hacer en ese momento, por ejemplo: si hay que barrer el ambiente con una hoja de ortiga o si es necesario ofrendar un pollo.

Doña Natalia se ocupa de mantener el sahumerio con brasas encendidas y con copal. Eugenio en todo momento es el guía, forma un círculo hecho con una rama y en el centro coloca ramilletes de palma, figuras de papel, cigarros prendidos, huevos, chocolate y aguardiente. Reza en náhuatl durante horas, después todos los presentes deben entrar y salir del círculo, siete veces. Los rezos y la danza se mantienen durante toda la noche.

Al rayar el alba, la gente se prepara para salir rumbo al cerro llamado “La mesa”. Llevan chiquihutes con tamales, chocolate, flores, refrescos y cerveza. Los papeles de las figuras de las deidades se transportan cuidadosamente envueltos en un petate. Se anuncia el inicio de la peregrinación con la estridencia de varios cohetes y a ritmo de música de banda de viento. Uno de los requisitos para poder subir al cerro es hacerlo en ayunas, pues lo que se trata es de ofrendar ese pequeño sacrificio, en el esfuerzo, radica el valor de la ofrenda.

Durante el trayecto realizan algunas paradas en los cruces de caminos. Eugenio coloca papeles de colores, rompe un huevo y escupe un trago de aguardiente para poder abrir los caminos. Durante dos horas los peregrinos suben por empinadas laderas.

Al encontrar un pozo seco, se hace una parada para colocar ofrenda. La banda de viento y el dueto tocan profundos sones de *El Costumbre*. Se baila intensamente porque el baile es una manera de rezar con los pies. Más tarde se reanuda la caminata hasta llegar al altar principal que se



Eugenio ofrendando a las deidades hechas con papel cortado. Ixhuatlán de Madero, Veracruz. (FOTO: Aideé Balderas)

encuentra en la cima del cerro. Se derrama sangre de guajolote encima de los recortes de papel que representan a las deidades. La abundancia se hace presente con una ofrenda hecha de palma, flor y comida. Los huastecos cuando se trata de ofrendar no escatiman y son sumamente generosos.

Para ofrendar al sol y pedirle que mitigue el ardiente calor, Eugenio forma un círculo con una

vara, encima coloca una servilleta de tela que tiene bordada la carita de un sol. Coloca una cama de ramilletes, figuras de papel y comida. En cada esquina de la servilleta amarra cuatro pollitos vivos. Con una vara elevan este arreglo. Dejan a los pollitos colgados y dando vueltas en el aire, los cuales seguramente morirán de deshidratación o quizás un gavilán pase por ellos y se los eche de botana.



Músicos de banda de viento subiendo el cerro Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz. (FOTO: Aideé Balderas)



Altar nahua. Tempexquititla, Colatlán, Ixhuatlán de Madero, Veracruz. (FOTO: Aideé Balderas)

Otra ofrenda se realiza con una gallina de plumas de color blanco. La introducen viva y bien amarrada en un hoyo en la tierra; cubren el hueco con una manta y encima colocan flores, papel cortado; le vacían encima café y chocolate. La gallina seguramente morirá de asfixia o por las mordeduras de las hormigas.

El baile y la música acompañan en todo momento el ritual. Durante los momentos de mayor clímax doña Lita se desvanece. Ella cuenta que cuando se desmaya tiene sueños de cómo curar a la gente y despierta con más conocimiento para poder ayudar a la gente.

Después de terminar con el ritual se rompe el ayuno y los asistentes pueden comer de los alimentos del altar. Posterior a un breve descanso

se inicia el descenso del cerro, rumbo a la casa de doña Lita. Los que no pudieron subir al cerro reciben con gran júbilo a los peregrinos, les ponen coronas de flores la cabeza, les ofrecen agua y comida. Para poder entrar al altar principal cruzan a través de un arco que está en el umbral de la puerta, después de comer y beber agua continúa la música y el baile hasta el anochecer.

Cada año Eugenio guía el ritual para pedir que haya agua buena, es decir que no llueva en exceso, que no haya escasez para que las milpas crezcan y la gente tenga maíz para alimentar a su familia. En la comunidad nahua de Tempexquititla, se realizan este y otros rituales agrícolas, gracias al esfuerzo de familiares y compadres. Este conocimiento actualmente es resguardado por hombres y mujeres que en su mayoría son de la tercera edad. Frente al inclemente paso del tiempo esta tipo de prácticas están en riesgo al no contar con relevos generacionales, aunado a la discriminación que sufren debido a que algunos vecinos mestizos que desde su ignorancia los acusan de realizar prácticas de brujería.

Pese a la marginación y la pobreza, hoy en pleno siglo XXI en México aún se mantienen con vida estas prácticas ancestrales y son organizadas desde y para la comunidad, no son promovidas por ningún programa de gobierno. Se realizan porque la gente cree profundamente en la importancia de ofrendar a la tierra y vivir en equilibrio con el entorno. Entiende y recrea otra forma de ver el mundo. La profesión que desarrollan ritualistas como Eugenio y doña Lita no solamente enriquece la cultura popular de México, sino cumple una función sanadora, busca el equilibrio y el bienestar de la comunidad. Se piensa en colectivo porque finalmente somos granos de una misma mazorca.



LAS ARPAS DE ANDRÉS HUESCA Y SUS COSTEÑOS:

UNA NUEVA PERSPECTIVA
A 70 AÑOS DEL NACIMIENTO
DEL ARPA GRANDE JAROCHA

FRANCISCO GARCÍA RANZ

INTRODUCCIÓN

Muchas preguntas surgen acerca de la vida y obra de Andrés Huesca (1917 – 1957), a saber un músico y cantante notable, representante de esa primera generación de músicos jarocho que llevó y dio a conocer los sones jarocho en la Ciudad de México desde los años 30, y sin duda el primer arpista jarocho del cine mexicano en su Época de Oro. Tal vez debido a su muerte prematura, hoy en día en el ámbito jarocho pocos lo recuerdan, otros lo conocen poco y en general da la impresión que es poco valorado. Nacido en el Puerto de Veracruz, llega a la Ciudad de México a mediados de los años 30, muy joven, con arpa chica jarocho en mano para iniciar una carrera artística y musical sobresaliente. Interpretando casi siempre sones jarocho, su participación como músico estelar, arpista y buen cantante, en varias películas mexicanas importantes de los años 40, dejan evidencias de las diferentes etapas de su labor como músico innovador.

Este trabajo se concentra en los primeros 10 años de la producción cinematográfica de Andrés Huesca, entre 1938 y 1948. Una historia que empieza con Huesca y termina con Andrés Alfonso Vergara (1922 – 2010), un jaranero, bailarín y sobre todo buen cantante tlacotalpeño que llega de 21 años de edad a la Ciudad de México en 1943. En la ciudad, a partir de



[1]

1945, Alfonso empieza ya a tocar el arpa –se convertirá en uno de los más grandes arpistas de la historia reciente– y también comenzará a construirlos: será el eslabón final, el artífice de las modificaciones definitivas al arpa jarocho que conocemos actualmente.

I.

LAS 4 ARPAS DE ANDRÉS HUESCA

Si bien muchos aspectos de la vida de Andrés Huesca son desconocidos, es posible sin embargo aproximarse a través de fotografías, testimonios y en particular del cine de la época a las distintas arpas que Andrés Huesca utilizó en su vida artística. Con las evidencias que se presentan es posible hablar de 4 diferentes tipos de arpas (diatónicas).

- El **arpa chica jarocho** era común todavía hasta principios de la década de los 60 en la región norte de la cuenca del Papaloapan, (FIGS. 1, 2); el conjunto de arpa chica se completaba con dos o tres jaranas e inclusive alguna guitarra sexta, para interpretar no solamente sones jarocho, sino todo un repertorio de música de salón (valeses, danzones, boleros, etc.). Esta arpa de 28 cuerdas en promedio (24-32), comparten con otros tipos o variantes mestizas del occidente de México, algunos elementos característicos ‘modernos’, en particular la forma del cla-



[2] Alvarado, Ver. (Francis Toor 1947).



[3]



[4]



[5] Con Lázaro Cárdenas.

vijero o diapasón de trazo curvo más pronunciado hacia los bordones. En contraste con los clavijeros con poca (o sutil) curvatura característicos de las arpas más antiguas, derivaciones locales de las arpas coloniales difundidas a partir del siglo XVI. Un elemento característico de las arpas jarocho, que comparten con las arpas chicas de Durango y Zacatecas, es que las bocas acústicas no se encuentran sobre la tapa de la caja de resonancia, sino en la parte posterior de la misma. Si bien entre las variantes jarocho es posible encontrar alguna excepción (FIG. 3), esta característica es la más común.⁽¹⁾ Huesca usó el arpa chica jarocho por lo menos hasta 1942, (FIGS. 4-5).

- **El arpa grande de Michoacán y sur de Jalisco.** En particular el arpa de los conjuntos de *mariachi* de Tecalitlán, Zapotiltic y Sayula, así como de los arpistas solistas de esa región del sur de Jalisco (Vázquez, 1976), se difundió en la Ciudad de México desde los años 20 y, con mayor impulso a través del Mariachi Vargas de Tecalitlán, (FIG. 6), a partir de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas en 1934. Esta arpa de 36 cuerdas (o más) del sur de Jalisco, está fuertemente relacionado con el arpa de los *conjuntos de arpa grande* de la Tierra Caliente o región planeca de Michoacán (cuenca del Tepalcatepec); es casi idéntica, quizá ligeramente más esbelta.⁽²⁾ Si bien los estilos musicales y la forma de ejecutar el arpa son distintos, por ejemplo en la región planeca también se percute o *tapea* la caja del instrumento, una parte del repertorio planeco de sones y valonas es compartido y es común entre los conjuntos de mariachi del sur de Jalisco y Colima. Sin embargo en los años 40, entre los músicos jarocho de la Ciudad de México, el arpa grande de Michoacán era mejor conocida; ésto último no está desligado al hecho de que los lauderos michoacanos han sido los principales proveedores de instrumentos para mariachi. Son características de este tipo de arpas mexicanas de Occidente:⁽³⁾ la forma y ornamentos tallados del diapasón (FIG. 7), las cuatro bocas de forma circular de diferentes tamaños sobre la tapa del instrumento, una caja de resonancia robusta y patas construidas (derrames) de la misma pieza de madera (*banco*) que sirve de tapa inferior a la caja y en la que descansa la columna (*barrote*) del arpa.

- Por un periodo muy breve, entre 1945 y 1946, Huesca utilizó un **arpa grande híbrida**, desconocida hasta ahora, con elementos característicos del arpa grande de mariachi y también del arpa chica jarocho. De esta arpa sólo quedan evidencias en la cinematografía.

- El **arpa grande jarocho** es el resultado de una serie de modificaciones que Andrés Alfonso Vergara hace al instrumento hacia 1947 y que consolidan este nuevo tipo de 36 cuerdas o más.⁽⁴⁾ A partir de 1948, Huesca aparecerá en el cine mexicano tocando la nueva arpa jarocho siempre de pie (FIG. 9). Para los finales de la década ésta se empieza a difundir y estandarizar primero entre los músicos jarocho de la Ciudad de México y para los años 50

entre los músicos de Tierra Blanca, Medellín, Boca del Río y Alvarado del estado de Veracruz.

QUÉ SABEMOS DE ANDRÉS HUESCA

Tras la muerte de Lorenzo Barcelata en 1943, queda el camino libre para Huesca quién ocuparía dentro del “movimiento jarocho cinematográfico” de los años 40 un lugar central. Barcelata nacido en Tlalixcoyan, más que representante de lo jarocho en el cine mexicano –y a pesar de haberse adjudicado la autoría de varios sones jarochos tradicionales (*El Cascabel*, *El Siquisiri*,... etc.)–, se le conoció en su tiempo como el *Rey del Huasteco* y vestía de charro.⁽⁵⁾ Huesca, conocido también en traje de charro o de china-co, aparecerá muy pronto en el cine usando vestimentas sencillas de manta (*Tierra Brava*, 1938, *La Perla*, 1945) y consistentemente en ropa “jarocho” en las películas en las que participa posteriormente. El alemanismo (1946-1952) reivindica e impulsa al son jarocho a nivel nacional; el número de películas mexicanas producidas en ese lapso es altísimo. Así como Lázaro Cárdenas adopta y promueve al mariachi y la música campesina de su tierra desde los inicios de su campaña presidencial en 1934, así también Miguel Alemán: casi todos los músicos jarochos que vivían en la Ciudad de México participaron en su campaña presidencial de 1946; durante su sexenio *La Bamba* se convirtió en el *Himno Alemanista*.⁽⁶⁾

Se afirma que Huesca participó en 77 películas⁽⁷⁾ y su nombre está ligado a personajes como Agustín Lara, Pedro Vargas, Pedro Infante,... conocería a José Alfredo Jiménez, a quién impulsa en su carrera inicial, y a todo el medio artístico y político de la época. Empieza a grabar desde los años 30, canciones rancheras, sones jarochos, composiciones propias, etc., se presentarían, él y su conjunto jarocho, primero como *Hermanos Huesca* o *Andrés Huesca y su Trío Huracán* y finalmente como *Andrés Huesca y sus* (o *Los Costeños*). La discografía que deja Huesca sin embargo es escasa.⁽⁸⁾ Muchos de los dúos con otros cantantes han quedado registradas en sus películas y si a caso en programas radiofónicos de la época. Muere prematuramente el 12 de septiembre de 1957 de 40 años de edad; sus restos descansan el Panteón Jardín de la Ciudad de México.

¿ARPA CHICA O ARPA GRANDE?

Sobre Huesca y la sustitución que hace del arpa chica jarocho por un “arpa michoacana”, y la eventual aparición del arpa grande veracruzana, Rafael Figueroa (2007) en su ampliamente difundido libro *Son jarocho. Guía histórico-musical*, ha escrito lo siguiente:

“[...] Entre sus contribuciones/modificaciones está el haber introducido un arpa más grande que la tradicional arpa diatónica jarocho con el objeto de ser capaz de ejecutarla de pie. Esto se dio por razones pu-



Mariachi Vargas, 1931. (Jáuregui 2007) [6]



Conjunto de arpa grande, Michoacán. [7]
(Fonoteca INAH)



Arpa grande del sur de Jalisco, Sayula. [8]
(Irene Vázquez, 1976).



[9]

ramente extramusicales ya que en 1936 cuando participa en la película *Allá en el Rancho Grande*, el arpa tradicional tenía aproximadamente un metro con veinte centímetros, lo que obligaba al arpista a ejecutarla sentado. Andrés Huesca al participar en la película y por razones puramente cinematográficas y de imagen decidió utilizar un arpa michoacana, mucho más grande lo que le permitía estar de pie y por lo tanto salir bien en las números musicales. [...]”⁽⁹⁾

“Andrés Huesca comienza a tocar el arpa michoacana en vez del arpa tradicional veracruzana que era más chica, Andrés Alfonso, dados sus conocimientos de carpintería resuelve algunos problemas técnicos y crea el arpa grande veracruzana que es la que se utiliza hasta nuestros días.[...]”⁽¹⁰⁾

Esta misma información y en particular el primer párrafo ha sido citado, reproducido (total o parcialmente) en la literatura y, sobretodo, dentro de las bases de información digital sobre el tema de Huesca o del son jarocho y sus instrumentos.⁽¹¹⁾ Sin embargo si alguien se toma la molestia de ver *Allá en el Rancho Grande* de 1938 podrá comprobar dos cosas significativas y sorprendentes: 1) Andrés Huesca no aparece en la película *Allá en el Rancho Grande*... 2) en la película tampoco aparece ningún arpa. Parece ser que nadie antes había reparado en este pequeño detalle.

Valga *desfacer* otros entuertos. Huesca hasta 1948 aparece en sus películas tocando el arpa, ya sea chica o grande, por lo general sentado. Por otra parte el cambio de tamaño no fue únicamente, como se afirma, por razones puramente *extramusicales*, sino que el instrumento también cambió de sonoridad, volumen y un rango acústico más amplio (ganó una octava hacia los registros graves), algo que Huesca descubrió en las arpas grandes y que buscó para el arpa jarocho. En las primeras grabaciones de sonos jarochos y otros géneros que lleva a cabo, sí utiliza un tipo de arpa grande de mariachi.

LAS ARPAS DE LA PANTALLA GRANDE

Andrés Huesca aparecerá de manera reconocible en el cine mexicano a partir de *Tierra brava* de 1938, él y su conjunto son presentados en los créditos como *Hermanos Huesca*. El largometraje *Historia de un gran amor* de 1942 será el inicio de una serie de películas en las que Huesca al frente de sus *Costeños*, aparece notoriamente como arpista, cantante y en alguna de ellas, también como actor secundario. Me concentro en una selección de nueve películas, filmadas entre 1938 y 1948, pertenecientes a la Época de Oro del cine mexicano, en las que intervienen Andrés Huesca y su conjunto:

		ESTRENO
1938	<i>Tierra brava</i>	[jun 1938]
1942	<i>Historia de un gran amor</i>	[sep 1942]
1943	<i>María Eugenia</i>	[abr 1943]
1943	<i>Doña Bárbara</i>	[sep 1943]
1945	<i>La perla</i>	[sep 1947]
1945	<i>Una mujer no miente</i>	[jun 1945]
1946	<i>La reina del trópico</i>	[oct 1946]
1948	<i>Algo flota sobre el agua</i>	[ago 1948]
1948	<i>Los 3 huastecos</i>	[ago 1948]

El acercamiento a través de la cinematografía ha resultado en un ejercicio de investigación organológica muy fructífero, las primeras conclusiones se presentan en este trabajo. Desde el punto de vista musical, otros aspectos (repertorios, arreglos musicales, etc.) asociados a estas películas y a las interpretaciones de Huesca y sus músicos, quedan para un trabajo posterior. Sin embargo, se subraya aquí la gran influencia que recibió el cine mexicano, de esta primera época, directamente de la música nacionalista mexicana, corriente iniciada por Carlos Chávez e impulsada fuertemente hacia finales de los años 30 por una nueva generación de compositores. En cuanto al son jarocho cinematográfico, deben destacarse las obras y arreglos musicales orquestados o sinfónicos en los que se ven envueltos muchas veces Huesca y sus *Costeños*; trabajos musicales realmente notables. Sin duda reflejos de la época que se suman y vinculan directamente a obras sinfónicas paradigmáticas como *Suite Veracruzana* (con los

temas: *La Bamba*, *El Balajú*, *El Pájaro Cu* y *La Morena*) y *Huapango*, de Gerónimo Baqueiro Foster,⁽¹²⁾ así como el muy conocido *Huapango*, de José Pablo Moncayo, estrenadas estas últimas en 1940 y 1941 respectivamente. En particular estas obras musicales están ligadas y tienen como antecedentes inmediatos los trabajos de investigación realizados, a partir de 1937, por el mismo Baqueiro Foster sobre el son jarocho, los cuales tienen como referencia fundamental al legendario arpista Nicolás Sosa (c. 1905–1998). Este tema ha sido tratado ampliamente por Gottfried (2009).

1938 – 1942. ARPA CHICA JAROCHA

En *Tierra brava*, de 1938 se reúnen por primera vez todos los elementos coreográficos y musicales de una fórmula que se repetiría en muchas producciones posteriores. En la película, Huesca aparece como parte de un gran conjunto musical de jarochos y huastecos (FIG. 10), sentado y tocando un arpa chica jarocho junto a músicos con jaranas huastecas y jarochas, guitarra huapanguera, violines (uno para el huasteco y otro, Miguel Ramón *Huesquilla*, para el jarocho) y una segunda arpa chica; todos ellos apenas suficientes para acompañar los bailes y zapateados de más de 20 parejas sobre una tarima inmensa. Por otra parte, *Historia de un gran amor* de 1942, es muy rica en detalles y desde el punto de vista musical, notable. En el primer número musical, aparece en primer plano un músico con una guitarra de son (requinto jarocho) quién se arranca un *Siquisiri* en tono *por cuatro*.⁽¹³⁾ A continuación aparecen escenas del conjunto de Huesca y sus Costeños, vestidos de chinacos, con dos jaranas chicas (segundas), guitarra sexta, guitarra de son y Huesca sentado tocando un arpa chica jarocho, (FIG. 11). En el mismo segmento aparece otro músico con arpa chica jarocho como parte de un segundo contingente de músicos.

1943 – 1945. ARPA GRANDE DE MARIACHI

Es a partir de 1943, que Huesca aparece tocando arpa grande de mariachi en las películas *María Eugenia* y en *Doña Bárbara* (FIG. 12 y 13), en ambos casos tocando de pie. En *María Eugenia*, dentro del segmento musical en el que también aparecen huastecos (con jarana huasteca y guitarra huapanguera), el trío *Los Calaveras*, Toña La Negra y el *Son Clave de Oro*, Huesca interpreta *El Siquisiri* acompañado por músicos con jarana, guitarras sextas y violines. Mientras que en *Doña Bárbara*, (basada en la novela homónima del venezolano Rómulo Gallegos), acompañado de jarana, guitarra sexta y maracas, Huesca interpreta al arpa música llanera venezolana (joropos). Esta película fue filmada en Venezuela con actores mexicanos y venezolanos.



1938 *Tierra brava*

[10]



1942 *Historia de un gran amor*

[11]



1943 *María Eugenia*

[12]



1943 *Doña Bárbara*

[13]



[14] 1945 *La Perla*



[15] 1945 *Una mujer no miente*



[16] 1946 *La reina del trópico*



[17] 1946 *La reina del trópico*

Por otra parte *La perla* filmada en 1945 –“de ritmo solemne espléndidas imágenes e iluminaciones rebuscadas” (Sadoul 1972)– es también, desde el punto de vista musical, sobresaliente. Huesca aparece brevemente en dos escenas sentado, tocando serenamente *La Bamba* en el arpa, en medio de una explosión festiva de música y bailes, acompañado por Los Costeños todos con guitarras sextas, vestidos con ropa de manta y con sombreros de charros. En estas escenas se aprecia solamente la parte superior del arpa de Huesca, el clavijero notoriamente, pero no el resto del instrumento (FIG. 14). Con estas evidencias cinematográficas cualquiera apostaría a que se trata de un arpa grande de mariachi, sin embargo como veremos más adelante posiblemente no lo era.

1945 – 1946. ARPA GRANDE “HÍBRIDA”

En este breve periodo encontramos algo inesperado. Huesca y sus Costeños participan en *Una mujer no miente*, de 1945, interpretando varios sones jarocho encadenados, en arreglos orquestados de Manuel Esperón, con arpa, jarana (en manos de Lino Carrillo), guitarra sexta y violín; atrás de ellos una segunda línea de músicos acompañando con guitarras y un segundo violín (FIG. 15). Por otra parte Andrés Huesca aparece en tres segmentos musicales de *La reina del trópico*, de 1946, tocando el arpa sentado, en dos interpretaciones de *La Bamba* y tocando de pie durante una controversia de versos cantados; mientras que Los Costeños, casi siempre sentados, con una jarana y guitarras sextas (FIG. 16 y 17).

En las dos películas antes mencionadas el arpa que toca Huesca parece un arpa grande de mariachi pero, como se puede observar, no tiene bocas u orificios acústicos sobre la tapa, característica de este tipo de arpas. Resulta interesante descubrir esta arpa, un modelo transitorio, del que aparentemente solamente hay vestigios en la cinematografía. Es posible que Huesca utilizara esta arpa grande, “más jarocho”, desde la campaña de Miguel Alemán de 1946 y hasta 1947.

1948 – . ARPA GRANDE JAROCHA

En *Algo flota sobre el agua* y *Los tres huastecos*, ambas películas de 1948, Huesca aparece tocando arpa grande jarocho. En el primer largometraje Huesca y sus Costeños interpretan en un huapango, para más de 10 parejas, sones jarocho con arreglos orquestados. Huesca aparece sentado tocando el arpa, pero también acompaña a Elsa Aguirre el bolero *Flor de Azalea* de Urquiza y Esperón, tocando el arpa de pie. Un segundo arpista (en realidad un actor) con arpa chica jarocho sale varias veces en la película interpretan-

TABLA I. LAS ARPAS DE ANDRÉS HUESCA 1938 – 1948

AÑO	PELÍCULA	ARPA
1938	<i>Tierra brava</i>	chica jarocho
1942	<i>Historia de un gran amor</i>	chica jarocho
1943	<i>María Eugenia</i>	grande mariachi
1943	<i>Doña Bárbara</i>	grande mariachi
1945	<i>La perla</i>	grande mariachi ?
1945	<i>Una mujer no miente</i>	grande híbrida
1946	<i>La reina del trópico</i>	grande híbrida
1948	<i>Algo flota sobre el agua</i>	grande jarocho
1948	<i>Los 3 huastecos</i>	grande jarocho

do *El Siquisiri* y *Flor de Azalea*, ambas en voz de Huesca (FIG. 18). Por otra parte en *Los tres huastecos*, Andrés Huesca sale tocando de pie arpa grande jarocho en todas sus apariciones (FIGS. 19). En la película, él y los Costeños no interpretan ningún son jarocho, sino un patrón musical “jarocho” con pregón y respuesta para improvisar versos.

Así como con el arpa, también se observan cambios en el conjunto instrumental de Andrés Huesca, a través de las películas revisadas, en un principio y hasta 1945, compuesto por arpa, dos jaranas, guitarra sexta y también violín, para 1948 el conjunto jarocho de Huesca estaba integrado por arpa grande, una jarana y tres guitarra sextas (FIG. 19). Un caso particular es *Historia de un gran amor*, de 1942, en donde el conjunto de Huesca se presenta, no con violín, sino con requinto jarocho.

II.

LAS NUEVAS ARPAS DE ANDRÉS ALFONSO

A su llegada a la Ciudad de México en 1943, Alfonso empezará a tocar como jaranero con Nicolás Sosa, un viejo conocido que en ese entonces ya usaba un arpa grande michoacana, y conocerá a toda la palomilla jarocho ya reunida: Lino Chávez, Chico Barcelata, Julián Cruz, etc. (FIG.20).



1948 *Algo flota sobre el agua*

[18]



1948 *Los tres huasteco*

[19]



Ciudad de México. A. Alfonso aparece atrás con jarana y N. Sosa (oculto) sentado con arpa. Modesto López (2007). [20]

Para 1945 Andrés Alfonso, quién encontraba un gran inconveniente en que no se pudiera tocar el arpa chica jarocho de pie sin la ayuda de un banco que levantara al instrumento, decide hacer un arpa más grande cuando el arpa michoacana de Nicolás Sosa sufre un accidente difícil de reparar; en su libro, aún inédito, *El cantor del río de las mariposas*, Francisco González Clavijo (2015: 55-56) recoge este testimonio de Alfonso:



[21] *Los Guaireños* 1947. Modesto López (2007)



[22] Andrés Alfonso y Memo Salamanca, Modesto López (2007)



[23] *Los Guaireños*, 1947. González Clavijo (2015)



[24] Andrés Alfonso en su taller. González Clavijo (2015)

“[...] al poco tiempo, se le rompió su arpa a Nico y no había dónde conseguirla. Sólo se encontraban en Michoacán. Esas sí eran altas, pero se iban de cabeza porque el corte de la parte de abajo era en escuadra completamente y las patitas muy raras. No se podía tocar bien. Y como las de Michoacán, las de Jalisco: nada más le echaban el brazo arriba y sólo servían como bajo. Entonces me fijé cómo estaba hecha el arpa de Nico y le dije: –Yo voy a hacer una, y la voy a hacer para tocar parado. Le busqué la forma y le hice un escampillo, una inclinación, para hacerla más larga y tratar de que no quedara tan encabuzada. Total que sí funcionó el arpa para tocar parado y cuando empezó la campaña de Miguel Alemán para presidente de la República me presenté en diferentes mítines y ahí quedó el arpa, porque la rompieron en una pelotera; pero sí funcionaba perfectamente. *Después las empecé a construir así.* De hecho don Andrés Huesca inició con un arpa de las mías y con una de ellas grabó su último disco. Feliz porque se desplazaba con su arpa para todos lados. Así fue como vino el arpa grande.” (Las cursivas son mías.)

Alfonso distingue entre el arpa de Michoacán y la de Jalisco, y comenta con más detalle el nacimiento y desaparición de la primer arpa grande que construyó, la cual bien pudo aparecer a finales de 1945, al comienzo de la campaña de Miguel Alemán, y destruida unos cuantos meses después en 1946. No parece existir ninguna relación de esta primera arpa de Alfonso con el arpa grande *híbrida* que empieza a usar Huesca en sus películas desde los inicios de 1945 y hasta 1947. Estas primeras aproximaciones al arpa grande jarocho no fueron las únicas, otros modelos, también transitorios y efímeros, surgieron en ese periodo.

Una etapa en la vida de Andrés Alfonso que muy poco se destaca en la literatura, es la relación que tuvo Alfonso con el conjunto paraguayo *Los Guaireños*.⁽¹⁴⁾ Agustín Barboza, cantante y compositor paraguayo, se integra al conjunto para realizar una gira por México, Cuba y Centroamérica en 1947. Alfonso se une a este conjunto con el que participa en toda su gira por México y en programas de radio (FIG.21).⁽¹⁵⁾ Con respecto al conjunto paraguayo y sobre ese pasaje de su vida, Andrés Alfonso habla en una de sus últimas entrevistas, realizada por Modesto López en 2007, cuatro años antes de su muerte. En la serie documental *Grandes de Tlacotalpan, Entre décimas y sones*,⁽¹⁶⁾ Andrés Alfonso nos dice (las escenas son en su taller en el Puerto de Veracruz):

“Esta [jarana] se fue conmigo en 1943, cuando yo me fui a México. Conocí a Andrés Huesca... me hice mucha amistad de Andrés Huesca [*sic*]... fuimos muy amigos. Y anduve con un trío paraguayo... fue con los que más... casi con los que empecé... por los que me animé a hacer las arpas.”

Más adelante en el documental, caminando por Tlacotalpan y platicando con el músico Memo Salamanca (FIG. 22), Alfonso comenta:

“[...]Fíjate, yo toqué cuando estuve con el conjunto paraguayo, en un programa de “Forjan” (*sic*), entonces fue con Rosita Quintana... Rosita Quintana era la que cantaba y yo andaba con el trío paraguayo y el pianista era Juan García Esquivel... ¡Fíjate! [– *le dice a Memo Salamanca*].

Entonces resulta que yo con el arpa andaba aprendiendo... andaba aprendiendo... y los paraguayos me enseñaban las introducciones pero como rutina. Y yo las acoplaba al son jarocho, pues el paraguayo se parece mucho, porque es marcadito... no es como el venezolano que es sincopado [...].”

Estos testimonios nos confirman que a partir de 1947 Andrés Alfonso empezaría de nuevo a construir arpas, ahora con el conocimiento del arpa paraguaya, las que se convertirían en el modelo definitivo de arpa grande jarocho (FIGS. 23 y 24).⁽¹⁷⁾ Es interesante el testimonio que recoge Randall Kohl (2007: 141) de Alfonso:

“El arpa la cambié yo. Era chiquita y se tocaba sentado [...] Cuando me pidieron una arpa para un museo en Veracruz, les vendí un arpa como yo me había dedicado, con una figura más parecida a la paraguaya [...] Para mi gusto no era para un museo y menos veracruzano porque esa arpa no es arpa veracruzana [...] Para tocar en restaurante y también en la campaña del Lic. Miguel Alemán por toda la gente tuve que to-



1946 *Qué verde era mi padre*

[25]

car parado. Por eso hice un arpa que fuera grande y que cupiera en los coches [...].”

Aunque en algunas ocasiones se ha comentado que Andrés Alfonso participó como arpista en películas como *La mulata de Córdoba* y en *Qué verde era mi padre* en ninguno de los dos largometrajes aparece Alfonso tocando el arpa. En *La mulata de Córdoba* de 1945, Alfonso sale tocando una jarana segunda, cantando y bailando en un fandango, mientras que en *Qué verde era mi padre*, filmada en 1946, aparece un contingente de músicos jarochos con dos arpas chicas jarochas, guitarras sextas, algunas jaranas y un violín. Entre los músicos no es posible identificar claramente a Alfonso (tal vez sea uno de los jaraneros), sin embargo sí se reconoce a Julián Cruz cantando y tocando guitarra sexta y a Lino Chávez rasgueando una jarana que posiblemente sea en realidad una guitarra de son (FIG. 25).

El músico que empezará a compartir con Huesca el lugar del *arpista* en las películas mexicanas de los años 50, será Mario Barradas Murcia, un joven músico de Tierra Blanca, casi 10 años menor que Huesca. En 1943 en Boca del Río, Mario Barradas fue invitado por Andrés Alfonso (mas adelante sería invitado por Lino Chávez y también por Lino Carrillo) para formar un conjunto jarocho y trabajar en México, Barradas de 17 años de edad, no puede aceptar la invitación sin el consentimiento de su padre, así que Alfonso viaja a Tierra Blanca a pedir el permiso y Mario Barradas hace su primer viaje a la Ciudad de México ese mismo año.⁽¹⁸⁾

ALGUNOS COMENTARIOS FINALES

Habría que destacar, aunque brevemente, que dentro del repertorio de sones interpretados por Huesca y sus Costeños en las nueve películas revisadas, encontramos que *El Siquisiri* es tocado tanto o más veces que *La Bamba*, mientras que *El Zapateado* con introducción de *Aguanieves*, está muy cerca en tercer lugar. Por otra parte, una mayor variedad de sones jarochos se encuentra en las primeras películas.

También es importante notar que el conjunto instrumental de Huesca de los primeros años es un buen ejemplo, o si se quiere una derivación, del ensamble antiguo de arpa chica, jaranas y violín de la zona de Medellín – Boca del Río, al sur del Puerto de Veracruz.⁽¹⁹⁾ Así también, tanto en la forma y estilo de Huesca para interpretar los sones jarochos tradicionales deben reconocerse elementos y rasgos distintivos de los estilos locales (poco diferenciados y ya extintos) de esa zona.

Si bien el espíritu inicial fue el de satisfacer una simple curiosidad organológica, otros elementos asociados y temas para futuras investigaciones (históricas, etnomusicológicas,...), saltaron y fueron descubiertos durante el desarrollo del presente trabajo. Queda así la puerta abierta, y se hace la sugerencia, para que se revise con más cuidado la cinematografía mexicana de la época. En particular fue una sorpresa encontrar que no existe una biografía decente y completa de Andrés Huesca; sin duda un trabajo pendiente para los historiadores que a casi 100 años de su nacimiento parece, impostergable.

RECONOCIMIENTOS

Las fotografías de las FIGS. 23 y 24 son una cortesía de Francisco González Clavijo, un adelanto de su libro inédito *El cantor del río de las mariposas*. Agradezco también a Alvaro Alcántara quién hizo de mi alcance algunos de los documentos consultados en este trabajo, y a Rodolfo Candelas por la revisión del texto.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a la memoria de dos buenos amigos: Eduardo Ugalde, arpero de arpa grande, y Rafael Cuervo, arpista jarocho. Ambos músicos aficionados, compañeros de música y parrandas en los años 70 del siglo XX.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARBOLEYDA CASTRO, PABLO E. (2016). “Una nueva arpa para el son jarocho: Andrés Alfonso Vergara”, *La Manta y La Raya*, Revista digital, núm. 2, junio 2016., pp. 37-41. México. (<http://www.lamantaylaraya.org/?cat=11>)
- CAMACHO, EDMUNDO (2014). “El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España.” *Cuadernos de iconografía musical*, Vol. 1, Núm. 1, oct 2014, Facultad de Música y el Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM.
- CONTRERAS ÁRIAS, GUILLERMO (1988). *Atlas cultural de México: Música*, 1ª edición, SEP, INAH, Planeta, México.
- CRUZ BÁRCENA, ARTURO (2007). “Andrés Huesca, el hombre arpa, es rescatado del baúl del olvido.” Periódico *La Jornada*, 11 sep 2007, México. <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/11/index.php?section=espectaculos&article=a08niep>
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL (2007). *Son jarocho. Guía histórico-musical*. 1ª ed., Comosueña, CONACULTA-Fonca, Xalapa, Veracruz.
- GONZÁLEZ CLAVIJO, FRANCISCO (2015). *El cantor del río de las mariposas*. Inédito.
- GOTTFRIED, J. y PÉREZ MONTFORT, R. (2009). “Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990”, en *Veracruz: sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*. Y. Juárez Hernández y L. Bobadilla González (Coordinadoras). Univ. Michoacana de San Nicolás, UV, IVEC, UNAM, AMEC, A.C., México.
- GOTTFRIED, JESSICA (2009). “Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango veracruzano.”, pp. 16-20, Revista *Antropología*, núm. 86, mayo-agosto, INAH, México.
- HERNÁNDEZ VACA, V., MARTÍNEZ DE LA ROSA, A. Y MARTÍNEZ AYALA, J. (2005). *El arpa grande de Michoacán, Cifra y método para tocar arpa grande*. El Colegio de Michoacán A.C., Música y baile tradicional A.C., Morelia, Mich.
- JÁUREGI, JESÚS (2007). *El Mariachi. Símbolo musical de México*. INAH, CONACULTA, Editorial Taurus, México.
- KOHL S., RANDALL. CH. (2007). *Ecos de “La Bamba”. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz 1946-1959*. IVEC, Veracruz, México.
- LÓPEZ, MODESTO (2007). *Grandes de Tlacotalpan, Entre décimas y sones*, serie documental en 6 partes. UV, Fundación de la UV y Ediciones Pentagrama, México.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, ALEJANDRO (2009). “Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente”, pp. 21-25, Revista *Antropología*, núm. 86, mayo-agosto, INAH, México.

- MEJÍA LOZADA, D. Y MEDRANO DE LUNA, G. (2004). “¡Con ésta cualquier triste se levanta! El arpa en la costa nahua michoacana”, pp. 191-208, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morevallado, SEDESO, Gobierno del Estado, Morelia, Michoacán.
- MENDOZA CASTILLO, HERLINDA (2006). “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental”, *Revista Digital Universitaria*, feb 2006, Vol. 7, Núm. 2, Coordinación de Publicaciones Digitales, DGSCA-UNAM.
- SADOUL, GEORGES (1970). *Historia del cine mundial desde sus orígenes*. 1ª ed., Siglo XXI Editores, México.
- VÁZQUEZ DOMINGUEZ, RUBÉN (1991). *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*. Textos Universitarios, Universidad Veracruzana. Xalapa.
- VÁZQUEZ VALLE, IRENE (1976). Notas contenidas en los discos: *El son del sur de Jalisco, Vol. 1 y Vol. 2*, núm. 18 y 19, 1ª ed., INAH, México.

PELÍCULAS (LARGOMETRAJES) CITADOS

- Allá en el rancho grande** (1936, oct), 95 min. Direc. Fernando de Fuentes; Cinematografía Gabriel.
- Tierra Brava** (1938, jun), 90 min. Direc. René Cardona; Cinematografía Rosh Fischer.
- Historia de un gran amor** (1942, sep), 155 min. Direc. Julio Bracho; fotografía Gabriel Figueroa; música y canciones: Raúl Lavista, Miguel Bernal Jiménez y Manuel Esperón.
- María Eugenia** (1943, abr), 101 min. Direc. Felipe Gregorio Castillo; cinematografía: Victor Herrera; música Manuel Esperón.
- Doña Bárbara** (1943, sep), 138 min. Direc. Fernando de Fuentes; cinematografía: Alex Phillips; música: Francisco Domínguez.
- La perla** (1947, sep; filmada en 1945), 85 min. Direc. Emilio Fernández; fotografía: G. Figueroa; música: Antonio Díaz Conde.
- Una mujer no miente** (1945, jun), 88 min. Direc. Miguel Delgado; cinematografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón.
- La mulata de Córdoba** (1945, dic), 91 min. Direc. A. Fernández Bustamante; fotografía: Agustín Jiménez; música: Manuel Esperón.
- La reina del trópico** (1946, oct), 100 min. Direc. Raúl de Anda; fotografía: Domingo Carrillo; música: Rosalío Ramírez.
- Qué verde era mi padre** (1947, ene), 100 min. Direc. Ismael Rodríguez; fotografía: Agustín Jiménez; música: Rosalío Ramírez.
- Algo flota sobre el agua** (1948, ago), 91 min. Direc. Alfredo B. Crevenna; fotografía: A. Martínez Solares; música: Manuel Esperón.
- Los 3 huastecos** (1948, ago), 120 min. Direc. Ismael Rodríguez; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Raúl Lavista y Nacho García.

NOTAS

Las imágenes de las FIGS 1, 4, 5 y 9 se tomaron del video *HOMENAJE A ANDRÉS HUESCA*, [https://www.youtube.com/watch?v=npaP2Aik4uA], subido por *carlosbarradasreali* el 29 junio de 2010 y consultado en agosto de 2016.

- (1) Otra característica de las arpas jarocho es la forma en que están resueltas las patas del instrumento: barrotes de madera unidos a la tapa inferior o *banco* de la caja de resonancia; es común el barrote o poste torneado.
- (2) “El nombre [de arpa grande] se le dio para no confundirla con un arpa pequeña que tenía 29 cuerdas, llamada “arpa jarabera”; que se usaba en la música y los jarabes de los Balcones de Ario y Tacámbaro, en la Tierra Caliente del Balsas, la tierra Fría y el Bajío.” (Hdez Vaca, *et al.* 2005: 29)
- (3) El arpa grande fue común también en Guerrero y Colima, distinguiéndose dentro de esta gran región diferentes agrupaciones locales, repertorios musicales y formas de ejecución.
- (4) Ver: Arboleyda Castro (2016).
- (5) Cf. Gottfried y Pérez Montfort (2009).
- (6) Cf. Kohl, Randall (2007).
- (7) Cf. Cruz Bárcena (2007).
- (8) *Recordando, Andrés Huesca y sus Costeños (sones jarocho)*, RCA-Camdem 25 y *Homenaje a Andrés Huesca*, RCA Victor, MKL 1086, ambos editados en los años 60, son los discos L.P. más conocidos.
- (9) Figueroa Hernández (2007: 131-132).
- (10) Figueroa Hernández (2007: 127).
- (11) Sepúlveda Herrera, R. (2007:101), *Arpa chica de Durango*, Inst. Mpal. de Arte y Cultura de Durango, IMAC, México; *Andrés Huesca, el son jarocho en el cine*, (<http://macuala.blogspot.mx/2009/05/andres-huesca-el-son-jarocho-en-el-cine.html>); *Inovadores*, (<http://www.sonjarocho.com/about1>); *Andrés Huesca*, (<http://www.destinoveracruz.com/personajes/andreshuesca.php>); etc.
- (12) Cf. Mendoza Castillo (2006).
- (13) Una de las formas comunes de afinar la guitarra de son o requinto jarocho.
- (14) Integrado por Digno García, Luis Alberto del Paraná, Gumersindo Ayala y Humberto Barúa.
- (15) Cf. Francisco González Clavijo (2015:25).
- (16) *Grandes de Tlacotalpan, Entre décimas y sones*, “Parte 3, Andrés Alfonso”, López, Modesto (2007), (<https://www.youtube.com/watch?v=qYRqHoqrVPg>).
- (17) Al respecto González Clavijo (2015: 125) aporta información adicional: “Al separarse del trío de Nicolás Sosa, [Andrés Alfonso] forma el conjunto ‘Tlacotalpan’ donde Mario Barradas toca la primera arpa jarocho modificada por él.”
- (18) *Mario Barradas Murcia. Reconocimiento a su trayectoria artística* (<https://www.youtube.com/watch?v=SygdX-7QfmCg>).
- (19) Otras evidencias del ensamble de arpa chica, jaranas y violín se encuentran en la película *Huapango* de 1938.



DE LOS FANDANGOS DE MEDALLA: EL TESTIMONIO DE DOÑA TITA DOMÍNGUEZ, BAILADORA DE LOS LLANOS DE NOPALAPAN ⁽¹⁾

UNA CONVERSACIÓN CON ALVARO ALCÁNTARA.

El 24 de junio del 2012, en el marco de las fiestas de Nopalapan Ver., tuve la oportunidad de conversar con doña Tita Domínguez, una de las bailadoras de huapango más elegantes que he tenido la fortuna de conocer. Supe de doña Tita a inicios de la década de los años noventa del siglo pasado y conservo un par de fotos de ella bailando con Arcadio Baxin y con Guillermo Martínez Bapo, en uno de esos maravillosos huapangos que Andrés Moreno organizaba desde la Casa de Cultura de San Andrés Tuxtla, Veracruz. Nacida en 1934 en Cuatotolapan, Ver. lugar donde hasta hace poco radicaba. Doña Tita Domínguez, nacida en Cuatotolapan en 1934, fue tam-

bién bailadora de una de las agrupaciones sone-ras estelares de los llanos del Sotavento, el grupo *Alma Jarocho*, que comandaban Nazario Santos y Benito Mexicano y cuya historia está pendiente de escribirse. La zona Nopalapan – Cuatotolapan se desarrolló desde mediados del siglo XVI como un importante enclave ganadero, sin embargo para mediados del siglo XVIII empezó una modificación productiva que a la postre la convertiría en una zona fundamentalmente cañera. La región, conocida también como Los llanos de Nopalapan, fungió como un espacio bisagra entre la región de Los Tuxtlas y las tierras bajas del Sotavento medio por donde transitaba



(1) Un agradecimiento especial a Isabel Ortiz Domínguez, hija de doña Tita quien aportó información muy valiosa y nos recibió y atendió espléndidamente aquella tarde en Nopalapan.

el antiguo camino prehispánico de La Tinaja a Sayula de Alemán, sobre todo con la puesta en funcionamiento del ramal del ferrocarril (el famoso “Ramalito”) San Andrés Tuxtla – El Burro (Rodríguez Clara) a inicios de la década de los años treinta del siglo pasado y hasta su desmantelamiento a inicios de la década de 1990.

Cuando llegó el momento de preguntarle cómo eran las fiestas que ella vivió de niña en San Juan Nopalapan esto fue lo que nos respondió:

Estas fiestas del señor San Juan se empezaban los huapangos desde el día 3 de mayo. Antes había una tradición de que se hacían los huapangos el 3 de mayo, se ponía una medallita con una cintita en una casa, allí amanecía esa medallita con la cintita y donde amanecía esa cintita ya era que allí iba a ser el huapango, donde amanecía la medalla. Y ya se empezaban los que se llamaban los huapangos de medalla, se empezaban a hacer desde el día tres de mayo hasta terminar el día 23 de junio. Se hacía huapango el 23 de junio para amanecer el 24 de junio y luego se hacía otro huapango, dos. Se hacían huapangos cada ocho días, cada ocho días se iban haciendo porque se iba amaneciendo, ya no podría medalla en la casa eso era solo el 3 de mayo, pero ya luego se le ponía... había cuatro padrinas y cuatro padrinos. Bailando, bailando, si a usted le había tocado la medalla, que se la habían echado a usted, porque se la ponían... si a usted le tocaba la medalla subía a bailar y bailando, bailando, le trababa la medalla a la muchacha, se la ponías, ya esa medalla le quedaba a la muchacha y esa muchacha buscaba a quien trabársela también y así se seguía hasta completar cuatro padrinas y cuatro padrinos.

Esto ocurría cada sábado y se hacían latas de horchata, te daban la banda y uno la adornaba, una cinta que te ponías aquí la banda (doña Tita señala con la mano trazando una diagonal de su

hombro izquierdo hacia su pierna derecha) y te ponías el nombre del muchacho que te daba la cinta, te ponías el nombre, adelante el nombre de uno y atrás el nombre de él. Eran bonitas las fiestas aquí antes, yo les platico a mis hijas que eran bonitas. Ahora el mero día, como hoy 24 de junio, había descocotada de gallos, desde la mañana venía el padre, hacía la misa temprano a las siete, de las siete en adelante ya eran corridas de caballo y descocotadas de gallos, andaba la gente corriendo y descocotando gallos.

¿Y quién organizaba esos huapangos de medalla? ¿En quién recaía esa responsabilidad?

Mi papá era el encargado. Ya cuando decía “hija ve a ponerle la medallita”. Él mismo traía la medallita con la cintita, pero en la noche, que ya se acostaba la gente, ya iba y se la ponía la medalla.

¿Y a usted le tocó poner alguna medalla?

Sí me mandaba mi papá que la pusiera, ve hija pon la medalla que ya se acostó fulano, vése la a poner y se la ponía yo como ahora aquí encima de la puerta (y doña Tita se voltea y estira para señalar hacia la mitad del marco de la puerta de su casa donde estamos conversando). Claro que al otro día cuando se levantaba la persona, pos ya miraba y ya estaba bien... comprometida con el huapango.

¿Y la persona que recibía la medalla estaba obligada a hacer el fandango?

Sí

¿Y qué pasaba si no lo hacía? ¿Había personas que no lo hacían?

Nunca hubo personas que no lo hicieran. Ya era una tradición. Esa era una tradición que había. No había uno que se negara. Ya esa persona que le amanecía la medalla pues ya... era que él iba a

hacer ese huapango porque a él le había quedado la medalla. Él la iba a echar a una muchacha, a otros, si tenía muchacho allí o era el señor, él la ponía a una muchacha y allí se seguía. Y así eran los huapangos de medalla en Nopalapan.⁽²⁾

¿Qué sones se tocaban en esos huapangos?

Pues se tocaban, yo le digo que yo aprendí a bailar esos sones que son pausados. Bueno, el Toro, El Zapateado, El Buscapiés, La Bamba, El Colás. Había muchos sones, ahora La Morena, La Guacamaya, El Cascabel. Todos esos sones eran los que se tocaban antes.

¿Cuáles son los sones que más le gustan, los que usted pide en un huapango?

A mí me gustan los sones “de cuatro”, “de a bastante”: La Guacamaya y La María Chuchena me gusta (se ríe)... y cualquier son me gusta pero más esos. La Morena me gusta mucho y de sones de pareja, me gusta, pues ya le digo, El Zapateado, El Toro, El Buscapiés. Lo que sí nunca me ha gustado - lo bailaba yo cuando era chamaca pero no me gustaba bailar - eran La Bamba y El Colás, esos nunca me gustó bailar, no sé por qué pero no. Eso sí, a mí échenme un Toro, un Zapateado, un Buscapiés, esos sí los bailo. Yo he bailado en los estrados cuando iba yo a Tlacotalpan con mi esposo. Yo era la bailadora del Grupo *Alma Jarocha*.

Mi esposo se llamaba Rodolfo Ortíz Almer. Él no bailaba. Cuando llegábamos a la Casa de la Cultura (San Andrés Tuxtla), que ya llegábamos donde estaba el director, que ya llegábamos apuntándonos todos, porque te apuntan porque hay tantos jaraneros, bailadores. Y ya me decían

y su esposo baila, toca o canta y digo no, mi esposo ni toca, ni baila ni nada. No, mi esposo no más anda conmigo porque le gusta.

¿Su esposo la acompañó, la apoyó? Porque he escuchado de otras bailadores que se casan y dejan de bailar.

Mira, mi esposo me dejó andar en todos los huapangos. Aquí me decía, te voy a ir a dejar y yo me regreso, porque yo desde que estaba recién casada le dije a mi esposo, mira, yo por otra diversión no vamos a pelear nada y si me dejás a ir, menos a un baile que ni lo sé bailar. Pero sí, el día que no me dejes ir a un huapango, le dije, hasta allí soy tu mujer. Teníamos como un mes o dos de casados y le digo hasta allí soy tu esposa. ¿Por qué me dice? Porque fue la única diversión que mi padre me enseñó y no la voy a dejar nunca, hasta que me muera yo, si es que puedo bailar. Ya me dijo él, puedes ir, si el huapango es una diversión decente, puedes andar. Y ya tuve su permiso, después hubieran huapangos en Rodríguez, en Cuatotalpan, en El Blanco, en San Benito, que velaban la Virgen de Los Remedios que yo andaba, en La Luisa el día de San Isidro.

¿Y su marido la acompañaba?

Y si no, pues vete con las comadres que van me decía.

¿Y usted cómo se sentía?

Yo por ese lado no tengo ningún sentir de mi esposo. Ahora cuando íbamos a Tlacotalpan, vámonos alístate y vámonos y nos íbamos. Él sentadito y yo bailando toda la noche, a él le gustaba fijese, le encantaba, es que no aprendió pero a

(2) De los huapangos de medalla muy poco se ha escrito. Una de las pocas y más interesantes menciones a esta práctica festiva se puede encontrar en el magnífico libro de Andrés Moreno Nájera, “Presas del encanto”, editado por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

él le gustaba. Aquí en el radio estaba la hora de “Viva la Cuenca”. Él estaba al tanto de la hora, que tocaba a la una los sábados y domingos. Ya me decía, pon el radio que ya se va a pasar la hora de los huapangos, de los sones. Ponlo ya e iba yo y lo ponía. El son que a él le gustaba me decía báilalo y me fajaba yo a bailárselo, él sentado y yo bailando. Porque a él le gustaba mucho verme bailar. Y sí, él nunca me negó que fuera yo a un huapango, nunca, nunca, cuándo él iba a decir, hoy no vas ningún huapango.

Dice usted que fue bailadora de Alma Jarocho. ¿Ese grupo cuál era?

Pues de Charito Santos, que acaba de morir, él ya murió tiene dos años que murió. Allí andaban, mire, el de la guitarra era Nazario Santos, que era mi compadre, que nomás le decían Charito, Salomón, Benito Mexicano y Cudberto Parra que le decíamos “Mocorruto” y Narciso Aguilar después, ya después también José. José y Salomon los dos eran hermanos, andaban. Era un grupo muy bonito. Éramos sus bailadoras mi comadre - que vivía más para allá - y yo, pero luego ya no salía. Ella salía cuando tenía su primer esposo pero se murió su esposo y ya se hizo de otro marido y ya no la dejaba salir. Decía yo, oye comadre de verás que ya tu ya te amolaste, por qué ahora no sales, le digo: “pasuuuu, no hombreeee salías cuando tenías tu otro marido, ahora con este otro ya no sales y hasta la fecha sigue con ese hombre y no la deja salir.

¿Cómo siente usted el huapango?

Pues una alegría, una diversión muy bonita. El huapango es una diversión... yo oigo una guitarra y hasta los pies me comen. Si yo oigo una música de huapango siento una alegría, un gusto muy bonito.



Benito Mexicano.
FOTO: AGUSTÍN ESTRADA.



Conjunto Alma Jarocho.
FOTO: AGUSTÍN ESTRADA.





UN PORTAFOLIO FOTOGRAFÍCO DEL SUR DE VERACRUZ

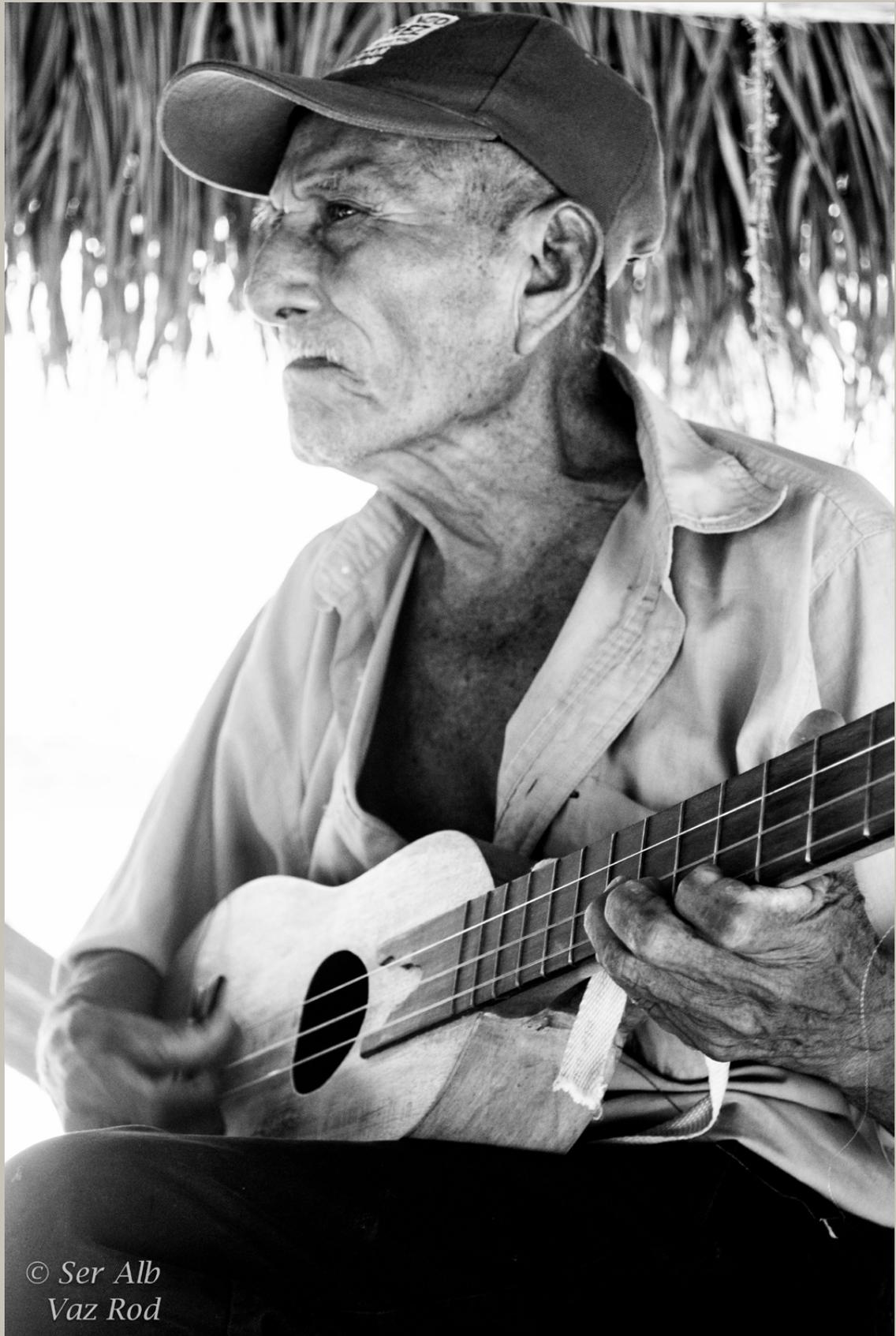
SERGIO ALBERTO
VÁZQUEZ RODRÍGUEZ



La fotografía de Sergio Alberto Vázquez Rodríguez, lejos de ser ésta la de un simple aficionado, me resulta, sin embargo, la de un fotógrafo nato, intuitivo, inquieto, a veces solemne, discreto. Su obra fotográfica –la que conocemos día con día y se difunde libremente en las redes sociales (Facebook)– no deja de ser sorprendente. Así hemos podido reconocer, a través de una obra digital que va creciendo con los años, las diferentes vertientes e inquietudes fotográficas de Sergio Alberto. Sin duda, la fotografía de paisaje es uno de sus talentos, no menor es su serie de fotografías del medio rural y arquitectura del sur de Veracruz y del Sotavento en general.

En esta nueva selección de fotografías el también músico sonero nos presenta una serie de retratos de músicos locales del sur de Veracruz, captados en diferentes momentos y espacios. Por una parte retratos de gran intimidad y cercanía: músicos descansando en sus casas, arreglando las cuerdas de su instrumento. Por otra parte, retratos e imágenes de un huapango jarocho sureño, centrando su atención en los momentos de descanso de los músicos principales, momentos íntimos capturados desde una distancia prudente. Imágenes en claros y oscuros que nos transportan al ambiente de los fandangos *de candil* del sur de Veracruz.

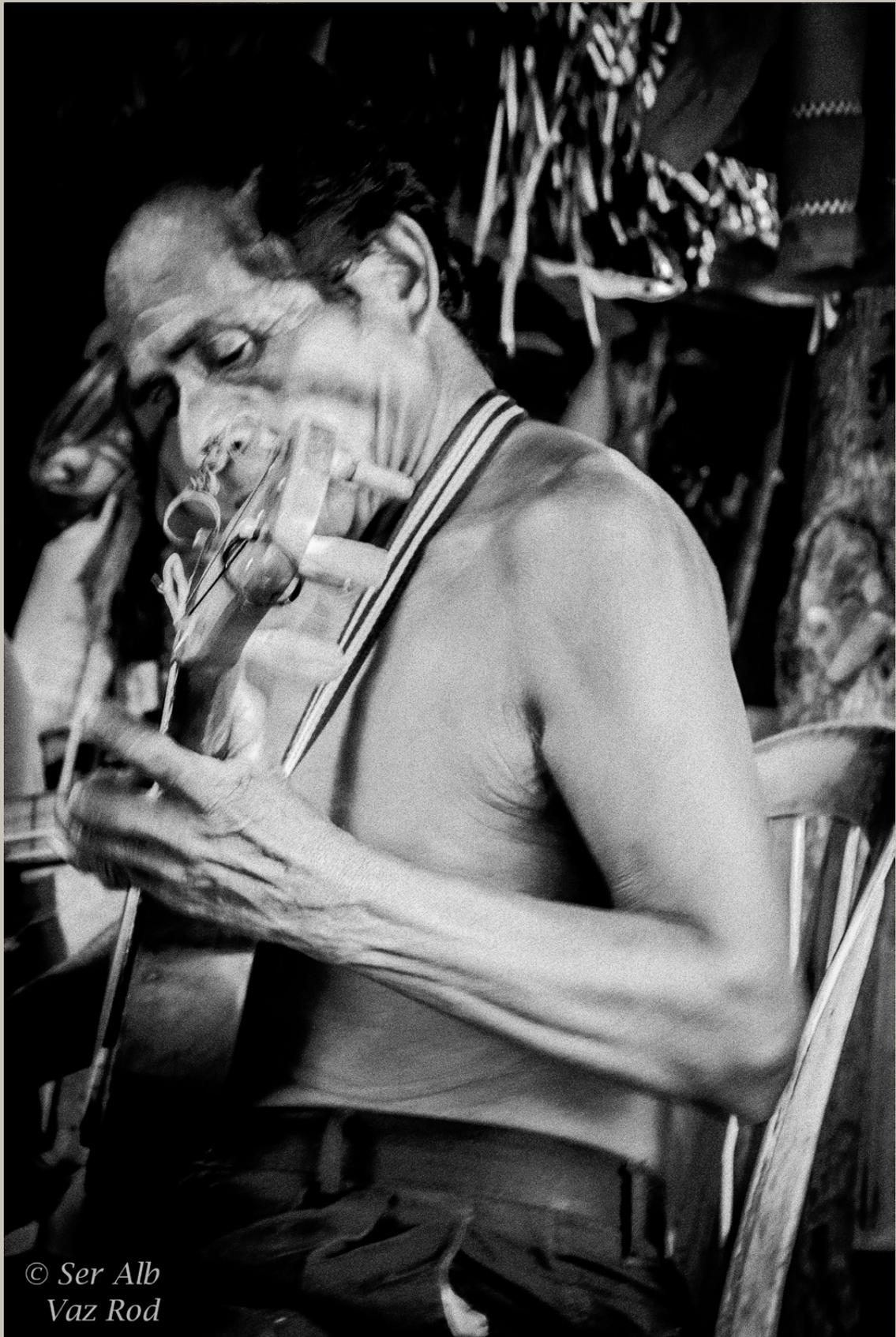
F. García Ranz.



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod





© Ser Alb
Vaz Rod







© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



© Ser Alb
Vaz Rod



Bernardo García Díaz, Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento, México.^(*)

GABRIELA PULIDO LLANO



El texto que es el viaje, el viaje que es la vida. Desde hace años, cuando uno preguntaba por Bernardo García Díaz, mejor conocido como “El Tigre”, las personas más cercanas a él te daban números de teléfono en los que nunca respondían, correos electrónicos que no se sabía si llegaban al destinatario; comentaban, “que lástima, ayer estuvo por aquí pero se fue corriendo” o bien te decían: “manda una señal de humo a Orizaba, o mejor, a Tlacotalpan”. Era un enigma. También sugerían que en cierta época del año, en el puerto, los colibríes dorados eran los únicos que podían comunicarse con él. Es conocido su don de la ubicuidad o la existencia de varios clones suyos que hacen sus apariciones cuando te enteras que casi al mismo tiempo está en Ciudad Mendoza, Cartagena o La Habana. Lo que sí es que cuando das con él, cuando el destino te sienta al lado de él en una mesa llena de platillos variados y deliciosos, el tiempo se vuelve fiesta y dura una eternidad.

Me gustaría introducirme en la mirada de Bernardo. Caminar despacio por el nervio óptico y dirigirme al centro que lo coordina. Caminar de adelante para atrás y luego de vuelta y hacia adelante. Asomarme en el parpadeo y guardar la respiración mientras el color de las casas que él mira y la cuenta del Papaloapan se empiezan a asomar por adentro de sus pupilas. Sentarme a tomar café con él,

(*) Texto leído el 25 de septiembre del 2016, en la XXVIII Feria Internacional del Libro del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México, con motivo de la presentación del citado volumen. Agradecemos a la autora autorizar su publicación en nuestra revista.

temprano, con una muy ligera brisa en el ambiente. Hacer el recorrido por las calles de Tlacotalpan desde adentro de la mirada de Bernardo es un viaje que es la vida. Ahora con su libro lo podemos hacer.

Con la pluma de Bernardo, Tlacotalpan se vuelve texto. Uno que, “en la medida en que se lee, se experimenta y se siente”. Hay un primer recorrido que es hacia el pasado, lo inicia con un andar lento entre mapas y el retrato de una población que modificó la traza urbana. El pueblo dibujado por la historia social y no al revés. Españoles vigorosos, indios rebeldes, comercio inquietante, traza urbana revuelta y descompuesta, la Nueva España en el fondo y una región en busca de centro, de identidad propia.

Para ese entonces, la música ya empezaba a buscar cauce en ese rincón del sotavento veracruzano que se ha decantado en corazón. Bernardo describe la fisonomía del poblado en el siglo XVIII con la mirada de alguien que ha devorado las esquinas, las plazas, los pórticos, las casas, los callejones. Una delicia ese paseo a través de sus palabras. Mientras, va tomando camino un paso con ritmo relajado, vibrante. El escritor sabe introducir las pausas, detener el impulso del fandango adelantado. Cuando describe lo que llama la “centuria tormentosa”, esa pausa fue el cólera, el crecimiento que se estancó de nuevo y también fue la salida algodонера que le imprimió un auge que se dio a notar; para mediados del siglo XIX, en Tlacotalpan se lucró con otros negocios como el ganadero, igual de fructífero.



Ya avanzado el libro se escuchan las primeras rasgaduras, los primeros acordes, la llegada, dice Bernardo, “de todo un bagaje musical y lírico que arribaba a la costa veracruzana e incluía instrumentos, coplas, líricas, partituras, tonadas marinas, versadas y afinaciones”. El son se cristalizó en un repertorio - prosigue el viaje y el relato - integrando los motivos más increíbles de la vida cotidiana. Apropiándose de las cosas de la naturaleza. Como lo harían la plástica y la fotografía, el son jarocho tradujo el sonido y la visualidad del entorno en un complejo que se ha reproducido en los confines del sotavento. Al son se le añadió la décima y así el espacio se pobló de palabras, de conjuntos de palabras que han traducido emociones, miradas, roces de cuerpos, cuerpos revueltos y también han dado voz a los corazones rotos.

El itinerario del verso y el rasgueo siguió identificándose con los procesos sociales de ese rincón del mundo. La narración de este amalgamiento entre la palabra y sus contextos, hace del relato de Bernardo un recorrido singular. Una secuencia de imágenes deja ver los momentos de auge, caída, miseria, respiro, esplendor de un poblado que le añade ritmo propio a su desarrollo local e íntimo. Dicha intimidad está volcada en episodios que acompañan a la palabra, que desatan la palabra, la provocan, como la de los pescadores que celebran el éxito de

la jornada: las calles con pasto enmarcadas por los novísimos postes de luz, las embarcaciones de las empresas azucareras y el Papaloapan que también cambia, las venas de la vía férrea que dan la espalda a la vida de este puerto interior.

Las fotografías son un elemento central de este viaje de palabras. Qué ve Bernardo, cómo ve lo que ve, qué encuentra, su mirada inquieta está jugando con nosotros, los lectores. A dónde nos lleva. De ese andar lento por las calles del poblado novohispano, aún silenciosas y buscando la sombra, el autor se lanza de lleno para comprender el desarrollo social musical de esta pequeña y potente comunidad. Llena de retratos las páginas de su libro, un hombre ríe en una mecedora, otros más, abuelos, padres, tíos, de sus amigos de vida e informantes, rasgan jaranas, requintos, guitarras, tocan percusiones, no miran a la cámara sino a la prolongación de sus brazos, de sus dedos haciendo música. Y vemos un Tlacotalpan que al rehuir al silencio lo construye.

Cada episodio descrito por Bernardo es una estampa conservada entre la historia y su memoria. Por eso su itinerario está mezclado con las palabras que ha coleccionado a lo largo de su experiencia en este rincón veracruzano que es semillero de cultura popular. De pronto van apareciendo los rostros de las personas que sostienen la imagen del sitio que convoca la memoria musical del sotavento. Personas

que se mezclan con las imágenes de instrumentos y bailes y aguardiente y fiesta, personas de otras épocas, de ayer amalgamados con el presente. De atuendos y formas de hacer música que fueron adquiriendo, sobretodo a partir de los años 30 del siglo pasado, características acordes con los gustos y que fueron apropiándose de las formas de pensar y de interpretar lo musical de individuos, familias, grupos, conjuntos, incluso de otras latitudes, como las de los cubanos.

En el libro de Bernardo nos topamos con lo cierto y lo inventado, con las personas de carne y hueso, y las que han poblado las ideas de Tlacotalpan como un lugar casi imaginado, irreal, cuya existencia está dada por las miradas de quienes lo han descrito. Sin embargo, idealizado y no, ahí está el territorio, su proceso anclado al tiempo y la memoria colectiva de una comunidad volcada tanto en la vida cotidiana como también en su conservación.

El Tigre reconstruye ese proceso interno con elementos de la historia que dan congruencia a las sucesivas etapas del tiempo. La historia es el elemento de movilidad, la acción y a la vez el acompa-

ñamiento. Así, la asociación de Tlacotalpan con lo musical del sotavento veracruzano, lo vemos en el entretejido de este libro, en una secuencia de imágenes que nos dejan conocer el entorno y a la gente detrás del mito. Llama la atención la palabra renacimiento – presente en el título del libro. ¿Cuándo y cómo se murió? Si reparamos en el texto que precede a la larga secuencia final de fotografías, encontramos nombres de personajes ya reconocidos en esta escena musical o podríamos decir, pegada la escena a sus nombres. Esta larga secuencia nos deja ver el hoy, lo cotidiano adherido a lo humano. Los rostros, los quehaceres, el amanecer, la plaza, la preparación del instrumento, la calle vacía, la calle en la acción de día, la plaza preparándose para la fiesta, la noche del fandango, las vistas del río-mar que se abre al exterior, desde el exterior una imagen emocionante cierra todo este viaje de vida y es el conjunto de colores que mira el visitante al llegar desde el agua.

Tlacotalpan hecho escenografía es esa foto que cierra el libro y lo abre, que recibe al visitante que llega por el agua y probablemente sienta, parafraseando a Borges”, una excitación en la sangre.



Es al sur, nos dice David Haro

Trova, música del Istmo

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

David Haro es reconocido hoy por hoy y con todo derecho, como uno de los más grandes compositores de México. En la voz de cantores como el Negro Ojeda, Susana Harp y Eugenia León, algunas de sus creaciones se han vuelto referencia obligada, en una poesía que va de la fiesta al corazón; del son “eterno deudor de la tarima”, a la trova, a la bohemia en la que unos cuantos forjan la noche con la intimidad inquieta de media docena de cuerdas y una copa de vino. Ese es David Haro: revuelto follaje de una honda raíz que no se está en su sitio, que está siempre buscando el venero que mana y que apuesta por el alma encendida del instante, cegadora y efímera, pero aprehensible en versos y acordes, según nos lo hacen escuchar su voz vibrante y su lira tenaz.

De su memorable disco *Ariles...* han surgido algunas canciones clásicas, auténticos cantos rodados, con versos como aquellos de “Dulce capricho”: “Nos entendemos bien, / me llevas a tu antojo / adonde quiero ir...”, y los de la canción que le da título al disco, y que se han erigido en todo un himno del mestizaje cultural y étnico que ha forjado la historia de Veracruz y de México en general: “Ay, las campanas / repican en Malibrán; / está Mariana / bailando el tilín-tilán; / alma llanera, / postura de rumba y son, / como campanas / repica, sí, repicando / va rezumbando en mi corazón: / así es mi color...”.

Su discografía reciente (*Ariles, música del Sotavento*, 2000; *A esta hora*, 2004, y *Es al sur. Trova, música del Istmo*, 2013) conforma un largo diálogo que va de la sensibilidad y la sed al anchuroso torrente del cancionero jarocho tradicional, sementera de composiciones que nos hemos habituado a escuchar y a cantar, como nuestras que son.



En *Es al sur*, David Haro nos ofrece once canciones inéditas, que, como en el caso de *Ariles* han sido decantadas por el tiempo que el compositor les ha dado, en el curso de la inspiración al estudio de grabación, pasando por escenarios y tertulias en los que el cantor se ha dado la oportunidad de escuchar sus propias creaciones para tantear la efectividad de cada verso.

Quien escuche la ejecución de David en un recital se dará cuenta de cómo él ensaya otras estrofas, otros arreglos y otras melodías en sus canciones, participando del proceso de adaptación que la transmisión oral y el tiempo deparan a toda buena composición. Esto le ha permitido desarrollar un ejercicio de depuración y síntesis, como los que alcanza en su canción “Después del mar”:

*Después del mar
el hombre solo
es un discurso
universal [...] del horizonte
al punto fijo
de su recuerdo
vuelve y se va.*

La suya no es poesía fácil en la que el amor se escriba con cuatro letras y en la que la tierra natal se quede posando para la estampa y el souvenir. Del momento al paisaje y del lugar al recuerdo, cada composición de David Haro asume la apuesta de llegar al fondo de lo que el poeta tiene que decir, en consonancia con sus aspiraciones y en diálogo con las tradiciones que sustentan su labor creativa, a saber, en este

caso: el son istmeño, el bolero, el blues, la cumbia, el flamenco y, por supuesto, el son jarocho, que así en la rítmica musical como en la instrumentación y la lírica aflora a cada momento en *Es al sur*.

Pero el diálogo no se queda en las fuentes musicales; en tres composiciones retoma el compositor el eco de sendos poetas: Ramón López Velarde (“El piano de Genoveva”), Jaime Sabines (“Llenas de tierra las manos”) y nada menos que Juan Rulfo, de quien David retoma un cuento magistral de *El llano en llamas* para forjar “Luvina”, canción en la que ahonda en el misterio de aquella tierra triste “plagada de esa piedra gris con la que hacen la cal”:

*aunque esto pareciera,
Luvina es un decir:
las nubes dando tumbos
en un cielo sin fin,
y el rocío se cuaja en el cielo
antes que llegue a caer
sobre la tierra, sobre la tierra.*

La lírica de David, nutrida, pues, por múltiples influencias, encuentra acomodo en una música de rica armonía, en la que su voz destaca con el alto timbre y la buena dicción que la caracterizan. Como lo enfatiza Antonio García de León en el texto del folleto (“Espinal: amor y nostalgia”), “la trova de David ciñe la cintura ístmica, y la reviste de recuerdos melancólicos que vienen de su propia historia” y esa memoria de la tierra sureña es la del despertar erótico:

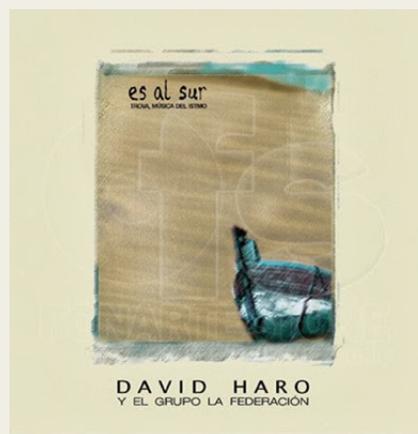
*Horas hoy
o santoral
de mi rosario,
el Espinal
en beso es
sólo el recuerdo,
partido almendro
de blanca nuez (El Espinal).*

Y como la memoria individual, la colectiva encuentra acogida también en *Es al sur*: en “El quebran-

tahueso”, un son que a decir del propio compositor “es un minué parecido al ‘Pájaro carpintero’”; como en las coplas de este son jarocho (“...yo también soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha”), el ave cobra el papel simbólico del amante, que se compara con el carroñero del estribillo:

*Empiezo poco indolente
a hacerte presa de un beso,
y acabo picando el hueso
desgarrado de un tirón,
hambriento de la pasión,
tal como el quebrantahueso.*

Con los versos y las melodías que nos entrega David Haro en este disco bastarían para urgirnos a procurarlo y escucharlo lo antes posible, pero hay que destacar además a los músicos que lo acompañan en este viaje al sur, y que conforman una nómina de lujo, que enriquece el sonido de cada canción: Leo Soqui (piano y acordeón), Alberto de Jesús Nazario (leona y guitarra de son), Martín Santiago (contrabajo y marimbol) y Paty Piñón (percusiones). Si esto no fuera suficiente para que los lectores de estas líneas busquen y compren el disco, hay que agregar que se trata de una producción independiente, que de forma inexplicable no encontró apoyo institucional (del comercial, ni hablar: hace años que David Haro desarrolla su labor al margen de las grandes disqueras y televisoras). Pero la razón fundamental para escuchar y degustar este flamante fonograma nos la da en verso el propio compositor: “De este mismo lado, / al sur del alma. / Es al sur”. Disfrútenlo.





© Ser Alb
Vaz Rod

COLABORADORES / NÚMERO TRES

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

HISTORIADOR, PROMOTOR CULTURAL, SONERO.

AIDEE BALDERAS MEDINA

LICENCIADA EN FILOSOFÍA POR LA UNAM, PROMOTORA CULTURAL E INVESTIGADORA. TRABAJA EN LA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES DE LA SECRETARÍA DE CULTURA. PRODUCTORA Y CONDUCTORA DEL PROGRAMA “SON Y TRADICIÓN” EN IMER - RADIO CIUDADANA.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

INGENIERO CIVIL, ARQUITECTO, MÚSICO, GNOMONISTA AFICIONADO Y HACEDOR DE MARIMBOLES.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

LITERATO, FOLCLORISTA, EDITOR Y JARANERO. PROFESOR INVESTIGADOR DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO.

JESSICA GOTTFRIED

ETNÓLOGA EGRESADA DE LA ENAH-INAH; MAESTRA EN CIENCIAS MUSICALES POR LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA.

RAQUEL PARAÍSO

DOCTORA EN ETNOMUSICOLOGÍA POR LA UNIVERSIDAD DE MADISON, WISCONSIN. SUS ÁREAS DE INTERÉS SE CENTRAN EN POLÍTICAS CULTURALES, GLOBALIZACIÓN Y ETNICIDAD EN LATINOAMÉRICA Y MÉXICO.

GABRIELA PULIDO LLANO

HISTORIADORA, TRABAJA EN LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DEL INAH.

SERGIO ALBERTO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ

MÚSICO JARANERO Y FOTÓGRAFO.



**LA MANTA
Y LA RAYA**



www.lamantaylaraya.org

