

LA MANTA Y LA RAYA

LA NÚMERO 0



Universos sonoros en diálogo

octubre 2015



Época 1, número 0, octubre de 2015.
La manta y la raya, revista cuatrimestral
Editores responsables: AAL, FGR
Número de Reserva en INDAUTOR: En trámite.
número de Certificado de Licitud de Título: En trámite
Número de Certificado de Licitud de Contenido: En trámite
Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes
Tepoztlán, 62520. Morelos, México

© LA MANTA Y LA RAYA

www.lamantaylaraya.org

Revista digital de distribución gratuita
HECHA EN MÉXICO / MADE IN MEXICO

DIRECTORIO

DIRECTOR

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

EDITOR EJECUTIVO

FRANCISCO GARCÍA RANZ

CONSEJO EDITORIAL

SAMUEL AGUILERA

CATERINA CAMASTRA

RODOLFO CANDELAS

ALFREDO DELGADO CALDERÓN

ROMÁN GÜEMES

ANDRÉS MORENO NÁJERA

ANELEÉ ROSSELL

FOTOGRAFÍAS

BULMARO BAZALDUA 18

JOSÉ CAMPOS 7, 8

WENDY CAO ROMERO 39b

MARIO CRUZ TERÁN 2

ALEC DEMPSTER 25

LUIS FALCONI 26

FRANCISCO GARCÍA RANZ 38

VALERIA PRIETO 17

NATSE ROJAS 4, 10, 40-44

ARTURO TALAVERA 9, 39a

MARIANA YAMPOLSKY 15, 23

DISEÑO EDITORIAL

FRANCISCO GARCÍA RANZ

PORTADA: MÚSICOS DE SAN ANDRÉS TUX-
TLA. AUTOR Y FECHA DESCONOCIDOS.

V.02



CONTENIDO

EDITORIAL

La manta y la raya 4

§ ASEGUNES Y PARECERES

JOEL CRUZ CASTELLANOS

El encuentro con La Virgen 7

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Lo popular ¿vuelto moda? 10

§ DIJERA AQUEL

HUMBERTO AGUIRRE TINOCO

Reflexiones sobre el movimiento jaranero 15

§ ASÍ, COMO SUENA

ALEC DEMPSTER

Aquí estamos todavía
La supervivencia del violín en el son jarocho. 24

§ PALOS DE CIEGO

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Sobre violines, fídulas y rabeles - 1ª parte 30

§ RECIO Y CLARITO

JOSÉ COBOS RODRÍGUEZ

Recuerdos de don Neftalí Rodríguez Hernández . . . 38

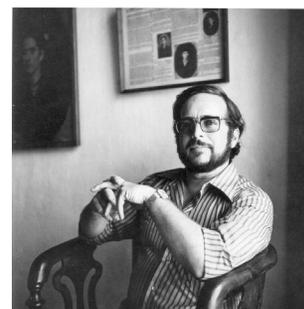
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL

NATSE ROJAS

Historia de un fandango 40

§ BONUS TRAK

Colación, dulces y kanelones 45



LA MANTA Y LA RAYA

UNIVERSOS SONOROS EN DIÁLOGO

Desde fines de la década de los 90 del siglo pasado, un conjunto de episodios daban a entender que la cultura musical del son jarocho y la fiesta comunitaria del fandango empezaban a convertirse en un ‘fenómeno global’.

Suficiente agua ha corrido desde que ‘el amor comenzó’ en los años 70, cuando diversas iniciativas ciudadanas, institucionales, académicas, radiofónicas y de músicos de distintas formaciones y procedencias se conjuntaron para dar inicio a lo que algunos años más tarde se conocería como el *movimiento jaranero*, un movimiento social de recuperación y fortalecimiento del son jarocho campesino y del fandango en el sur de Veracruz.

Un balance a vuelo de pájaro haría posible concluir que el son jarocho dejó de ser una música en peligro de extinción para convertirse en una vigorosa cultura musical en creciente expansión, una cultura musical colonizadora.

Los *Encuentros de Jaraneros*, en su momento una alternativa inteligente para hacer visible y fortalecer una tradición musical decaída, hoy se reproducen *ad infinitum* por pueblos y ciudades de todo el orbe. A aquella generación de muy jóvenes que hace cuatro décadas se encargaron de restablecer los vínculos sociales fracturados por los procesos de industrialización del país se han sumado ahora cientos de practicantes y promotores de todas las edades, procedencias, religiones, condiciones socioeconómicas, idiomas e ideologías que hacen del son jarocho una música comunitaria y escénica a escala mundial.





En la profunda transformación que en los últimos años han experimentado los quehaceres, discursos, geografías y sensibilidades que concurren en el son jarocho, las llanuras del Sotavento constituyen hoy día uno de los muchos espacios en donde pueden escucharse los sones y tonadas que desde finales del siglo XVIII ya se recreaban en las tierras bajas del Golfo de México, pero no el único. El resto debe buscarse en insospechadas cartografías de apenas un par de décadas, donde en la actualidad la música jarocho se produce, consume, circula, festeja o imagina a la menor provocación. Transcurridas entonces casi cuatro décadas de iniciado el *movimiento jaranero*, una pléyade de músicos de antología, bailadoras de época, personajes míticos, agrupaciones de ensueño, *hombres-árbol*, grupos de fama y prestigio internacional, encuentros de jaraneros *como liebres*, libros, videos, revistas, centros de documentación, páginas web, redes sociales, grabaciones fonográficas, podcasts, grupos de internet o aplicaciones digitales constituyen el pasado y presente de una cultura musical viva que dialoga con su pasado y su futuro.

En ese pasaje y soplo de tiempo, *LA MANTA Y LA RAYA* hace su aparición para contribuir a la reflexión, memoria y difusión de los complejos culturales y músicas comunitarias sotaventinas

en su diálogo, renovación y reinención con otras culturas regionales de México y el mundo. Al hacerlo saluda y se reconoce heredera de proyectos editoriales previos realizados en torno a la cultura del son jarocho, entre los cuales destaca sin lugar a dudas la revista *Son del Sur*, pero donde también pueden recordarse con nostálgica alegría los Cuadernos y Documentos de la Unidad Regional de Culturas Populares de Acazacan, los impresos del Taller Martín Pescador, los Cuadernos de Cultura Popular del IVEC, la producción editorial del Programa Sotavento o la *Revista Jarocho* que editara hace casi medio siglo el historiador veracruzano Leonardo Pasquel.

Tres impulsos alientan la emergencia editorial de *LA MANTA Y LA RAYA*: El primero, la puesta al día de la memoria social de *las culturas jarocho*, tras décadas de fructíferos diálogos y reflexiones; en particular elementos de su historia, su geografía, costumbres y creencias, música y baile, laudería, cocina, versada, naturaleza, arquitectura... El segundo, reflexionar en torno al diálogo y acercamiento de las distintas tradiciones musicales, un tema a flor de piel y, por lo tanto, impostergable, que nos parece importante tomar en cuenta a partir de los procesos globales de mediatización, circulación y consumo de las músicas regionales. Por último, analizar y compartir experiencias

sobre los nuevos contextos de creación, reproducción y difusión del son jarocho y su impacto social y sonoro en otros territorios.

Un esfuerzo como el que nos proponemos conlleva una actitud crítica y autoreflexiva al respecto de lo que suele presentarse como *la cultura y música tradicional jarocho* (con todas las comillas que hagan falta), o los mitos que, a fuerza de repetirse, han construido la imaginaria popular de los tiempos recientes. Parece importante darnos la oportunidad de escuchar o conocer las diferentes ‘versiones de los hechos’ desde otras perspectivas, personajes o testimonios a los que estamos acostumbrados.

Sea pues *LA MANTA Y LA RAYA* un espacio de encuentro, una provocación textual para decir lo que hemos sido, lo que somos y lo que nos gustaría llegar a ser. Un espacio editorial donde las artes de la tradición se expresen en voz de sus creadores, recreadores, estudiosos, degustadores y críticos. Una vez puesto el vehículo, toca a todos animar y dar vida a lo que de la cultura del son jarocho se pueda hacer y decir.

LOS EDITORES

SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA “AQUEL”

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 y otras *cositas*



Eran tres de caballería...

(FÉLIX MACHUCHO,
TERESO VEGA Y
HERMILO DE TRES
ZAPOTES.)

EL ENCUENTRO CON LA VIRGEN

JOEL CRUZ CASTELLANOS

Hace poco más de cuatro años, don Felipe Lara, bailarador de Santiago Tuxtla, me invitó por vez primera a acompañarlo a buscar a La Virgen de los Remedios; la iba a velar en su casa y la quería traer con música. Rápidamente distinguí que era una buena oportunidad para participar de esta tradición que estaba fuertemente ligada a la música de jarana y de la que ya había escuchado en los relatos que alguna vez nos compartieran don José Palma y don Juan Zapata en aquellas tantas tardes que pasamos juntos en el parque de Santiago, hace más de diez y nueve años. Así que invité a algunos amigos a que fuéramos sin saber muy bien a qué nos estábamos asomando: y fuimos. Ya después me contó don Felipe Lara que a La Virgen le gustaba la música y que si no había música ella cambiaba de expresión su rostro y su piel se ponía colorada. Cuando yo escuchaba eso me daba cuenta de la importancia que tenía entonces nuestra labor como músicos. Les compartí a mis compañeros y todos nos entusiasmos mucho. Varios llegamos a la cita.

Eran las siete de la mañana de un día de abril del 2006, en esa época el sol es muy gentil y sale tan sutilmente que lo puedes mirar directamente. Nos trepamos a una camioneta con gente que acompañaba a la familia de don Felipe, nosotros los chamacos íbamos todos emocionados y un poco sin saber lo que nos esperaba, en el camino nos repartieron tortas y refrescos. Llegamos a San Andrés como a las ocho de la mañana, entramos por el rumbo de la vieja estación de ferrocarriles, nos bajamos de la camioneta de redilas y caminamos hasta una capilla con don Felipe y su familia, tocamos unos sones para



afinarnos y después de esperar un buen rato, La Virgen llegó, venía de otro velorio celebrado en Hueyapan, la traían en la batea de una camioneta pequeña y unas cantadoras venían entonando plegarias: *Venimos Reina hermosa, al pie de tus altares, con flores y cantares*. No había jaraneros y cuando llegaron una mujer morena tomó el nicho de la Virgen y lo bajó ella sola, caminó con el nicho en la espalda hasta que la colocó en su capilla.

Ese fue el primer contacto que tuve con La Virgen de los Remedios. Cuando estuvo en su altar, la gente que la traía de Hueyapan le cantó otras alabanzas, entre ellas una tonada de despedida y al terminar de cantar, con lágrimas en los ojos, salieron todos juntos. Luego entró la gente de Santiago rodeando de poco en poco a la Virgen. Le rezaron y prendieron veladoras. Todo el mundo ahí se persignaba ante ella, le lloraban, le rezaban. Acto seguido un señor que le decimos El Brujo, tomó el nicho y se lo echó a la espalda, la



sacó de la capilla y comenzamos a caminar, adelante de la procesión iba el señor de los cohetes, anunciando el tránsito de la procesión, luego La Virgen y las y los cargadores, le seguían las señoras que cantan plegarias y atrás, nosotros los músicos. Sólo se toca y no se canta, y aunque nosotros no sabíamos nada de cómo se acarrea a La Virgen, de alguna manera existen códigos que se sobreentienden, así que, sin saberlo, al parecer lo hicimos bien. Llegamos caminando hasta la salida de San Andrés, ahí nos esperaban dos vehículos: uno para La Virgen y otro para la gente que acompañaba a la familia. La subieron en una camioneta y a los músicos nos pidieron que nos subiéramos con ella y que le tocáramos todo el camino para que no fuera triste. El aire se llevaba el sonido, era muy difícil mantener el son, todos nos mirábamos para seguir tocando. Mientras miraba las comunidades que están en la carretera me imaginaba cómo la música, finalmente, trazaba un camino y sin duda dejaba un rastro, una huella a seguir. El sol estaba muy fuerte, era el medio día y había muchas nubes en el cielo, el paisaje era cálido, los palos de nanche

estaban en flor y uno que otro roble amarillo rompía con el verdor casi continuo...

Llegamos a Santiago y nos bajamos en la mera entrada, poco antes de donde está la cruz, al sonido de los arranques comenzamos el trayecto hacia la casa de don Felipe, caminamos un tramo de la carretera: la gente que pasaba en sus autos se persignaba y miraba con gusto la procesión; algunos alcanzaban a preguntar: ¿en dónde la van a velar? y a gritos alguien de la bola contestaba: *¡En ca' Felipe Lara, allá por la diez y seis. Allá no'vemos!* Entramos al pueblo por el barrio de Buena Vista, que está en la parte más alta, son calles muy angostas y empinadas, las casas son pequeñas, aún se conservan muchas casas de madera. La gente por esos barrios tiene unos jardines muy bonitos, con rosas de castilla, matas de albahaca y de chile chilpaya, al fondo se ve todo el centro del pueblo. Todos salieron a las calles a mirar a La Virgen y cuando tenían oportunidad tocaban el nicho haciendo una cruz y luego se persignaban, se notaba mucha alegría, decían que hacía mucho que ella venía triste porque ya

no había músicos que la acompañaran pero aquella vez éramos como diez. Seguimos atravesando el barrio de la sexta para después encaminarnos hacia Puente Chiquito y luego la calle 16 de septiembre. La gente seguía saliendo a mirar la peregrinación con mucha alegría, algunos llorando; sentí que, por mucho, todo lo que hacíamos valía la pena, comprendí que el hecho de ser músico en esta región va mucho más allá del dinero y de la fama, sino que la cuestión aquí es cumplir con un compromiso social con el que la gente detrás de nosotros fue responsable y que nosotros por el hecho de traer una jarana o una guitarra al hombro ya habíamos adquirido ese compromiso también, a través de sus enseñanzas.

Llegamos a casa de don Felipe, La Virgen entró a su casa, los cohetes seguían tronando en el cielo, el son que sonaba era La Bamba, cuando colocaron a La Virgen en su altar paramos la música. Ya nos estaban esperando con platos de mole y refrescos, todo estaba listo, comimos, platicamos un poco, luego nos dispersamos y quedamos de vernos en la noche para hacer el huapango. Esa misma noche varias señoras nos invitaron a participar en sus velorios; ese año fuimos como siete veces por La Virgen y el siguiente y el siguiente... Desde entonces acompañamos a la gente, si la van a velar les dicen: *vayan a ver a Los Castellanos, ellos siempre la van a buscar*. A mí me gusta mucho y me da alegría que nos relacionen con La Virgen, ya la casera nos conoce y a veces cuando la vamos a dejar nos vamos a la otra velada, a alguna ranchería del rumbo de San Andrés. Esto nos ha servido para conocer a muchos amigos y también para comprender cómo es que funcionan estas celebraciones, expresiones comunitarias que no dependen

de las instituciones, ni de los proyectos culturales, ...más bien tienen su origen en los sentimientos y en la fe de las personas.

El fin de semana pasado don Felipe veló a La Virgen y nuevamente nos invitó. El casi no camina, todavía hace seis años bailaba, pero ya no, sólo nos observa y en sus ojos hay alegría, pero también mucha melancolía. Él no pierde su fe, no pierde la esperanza de estar mejor y en algunos años poderse echar aunque sea unos taconeos en la tarima: mantiene las ganas de compartir con sus amigos estos momentos que son los que permanecerán en nuestros recuerdos.

Las cosas van cambiando, los viejos se nos están yendo, con ellos una época y un estilo de tocar, pero también un estilo de vivir la vida, una forma de percibir el compromiso, una forma natural, orgánica de ser músicos y aunque uno quisiera regresar el tiempo es imposible. Lo que creo es que sí podemos aprender de ellos estos valores y la disposición para que nuestro tiempo, lejos de estar marcado por el ego y la vanidad, esté marcado por la unidad y el compromiso. 





LO POPULAR ¿VUELTO MODA?

Reflexiones en torno a la emergencia de lo popular y las culturas populares ⁽¹⁾

Alvaro Alcántara López

Durante los últimos veinte años las regiones culturales han sido un tema a debate, tanto en la esfera político-social como en los espacios académicos. Hasta finales de los años setentas las políticas culturales del mundo estaban más orientadas a la construcción y consolidación de las 'identidades nacionales' y al borramiento / ocultación de las diferencias de raza, etnia, lengua o territorio, bajo el aparente consenso de un "ser nacional" al que se colocaba por encima de cualquier tipo de diferencia entre los habitantes de un país. Los estruendosos fracasos de estos proyectos, visibles en las reivindicaciones ideológicas de los movimientos separatistas a lo largo y ancho del mundo demostraron que a pesar de décadas y décadas de adoctrinamiento nacional, las identidades regionales no sólo continuaban vigentes sino que demandaban su libre derecho a expresar y fortalecer sus respectivas matrices culturales. Fue a partir de las décadas de los años ochentas cuando la difusión de nuevas ideas en torno a la tolerancia y diálogo, la di-

mensión inmaterial del patrimonio o el respeto a la alteridad y reconocimiento de formas culturales alternas a la cultura 'occidental' empiezan a influenciar el diseño de las políticas institucionales, dando origen a la creación de proyectos y programas para conservar, impulsar y mantener activas formas culturales alternas a los modelos seguidos hasta ese entonces.

Dentro de estas tendencias México no fue la excepción. Las políticas culturales de las administraciones gubernamentales posteriores a la revolución mexicana se dieron a la tarea de construir un discurso nacionalista que diera cuenta fehaciente de esa 'unidad de lo diverso' que era la nación mexicana. El cine, la radio y los proyectos educativos sexenales contribuyeron a promover, consolidar e introyectar los símbolos de la mexicanidad: los charros, el tequila, el México bronco y bravío, la "amistosa" relación con la muerte, los héroes nacionales, la música de los mariachis, el culto a las madrecitas, símbolos pa-

trios y un sin número de imágenes que supuestamente expresaban la esencia de lo mexicano permitieron construir los estereotipos culturales de 'lo mexicano' que siguen siendo visibles al día de hoy. Al nivel estatal también se realizó este proyecto y cada entidad federativa produjo sus trajes, comida, música y formas de ser "típicas", desconociendo de este modo las diversas culturas que convivían dentro de las fronteras y límites estatales.

Durante las últimas dos décadas –y en consonancia con las transformaciones que ha experimentado la noción de patrimonio cultural en todo el mundo– las estrategias actuales de la política cultural de México tienden no sólo a reconocer las diferencias regionales y a sus respectivas identidades, sino a reafirmar el derecho a ser distinto, a tener códigos de valores alternos a los de la pretendida "cultura nacional" y a ejercer el pleno derecho de expresarse según formas socio-culturales relativas a muy particulares procesos históricos. De este modo se ha visto una emergencia de las culturas regionales y micro-regionales con la correspondiente recomposición de narrativas identitarias que han encontrado en la memoria histórica, las artes, el lenguaje, los oficios, las tradiciones festivas o la música los elementos cohesionadores de identidades regionales en franca recomposición.

Este retorno a discutir, respetar y consolidar la diversidad identitaria ha estado acompañado de un resurgir de 'lo popular'. Si hace algunos años la promoción cultural se orientaba hacia lo que se conoce coloquialmente como cultura de élite, hoy en día las expresiones culturales denominadas populares atraen la atención de programas sociales, proyectos culturales y de estudios académicos – aunque es justo decir que en una proporción bastante menor respecto a lo que se invierte en las aún llamadas "bellas artes". Los medios masivos de comunicación poco a poco empiezan a dirigir su atención hacia la promo-

ción de la música de corte 'popular', como la norteña, cumbias, corridos, sones, huapangos, vallenatos, quebradita, etc.; expresiones musicales que antaño se pensaba eran de gente "corriente y vulgar" o se asociaban a borrachos y delincuentes, pero que hoy son programadas lo mismo en la estación más alternativa de la radio, que en cualquier discoteca afamada, sufriendo un proceso de masificación, al mismo tiempo que apropiación por parte de las clases medias y altas del país.²

Los jóvenes roqueros y raperos graban sus materiales discográficos con músicos tradicionales nacionales y extranjeros y adaptan las versiones de sus melodías a formas y estructuras musicales muy cercanas a los de la llamada música tradicional. Así mismo, el reconocimiento de las músicas tradicionales del mundo ha creado una nueva categoría en las tiendas llamada *world music* o *música del mundo*, modalidad que, por otro lado, resulta accesible sólo a un reducido sector de la población debido a sus altos costos de venta. A nivel mundial, el impacto en marketing de la producción discográfica "Buenavista Social Club" ilustra adecuadamente esta cuestión; y en general, el reconocimiento dado en la actualidad a las expresiones artísticas provenientes de los países de "economías alternas", constatan que la cultura popular está de moda y constituye uno de los productos más rentables y comercializables del momento. En nuestro país resulta indudable que una de esas expresiones que han alcanzado notable popularidad y difusión es el son jarocho sotaventino, en sus diversas expresiones y en su rica variedad de estilos y modos de ejecución. El crecimiento y proyección de estos grupos de son jarocho reunidos en torno al llamado 'movimiento jaranero', no sólo llamaron fuertemente la atención para pensar y discutir las matrices culturales de la región sotaventina, sino que estas agrupaciones musicales resultan indispensable para entender la reinención de la identidad jarocho operada en los últimos diez años.

Sin embargo cuando se observan con más detalle la efervescencia, impulso y difusión que han tenido en las últimas dos décadas los fenómenos culturales me pregunto ¿Hasta qué punto es real este reconocimiento a formas culturales alternas a las de la cultura occidental predominante? ¿Qué tipo de beneficio obtienen las comunidades tanto urbanas como rurales de esa revalorización que hacen las insti-



tuciones gubernamentales, medios masivos de comunicación y la industria de entretenimiento de sus expresiones cotidianas? ¿Este reconocimiento de “lo popular” implica la puesta al día de una mirada exótica que el mundo civilizado dirige a las sociedades ‘atrasadas’ o en ‘vías de desarrollo’? ¿La aceptación o inclusión que se da a las culturas tradicionales cuestiona o refuerza las imágenes estereotípicas que el discurso nacionalista ha construido sobre las culturas populares?

La duda aflora cuando se constata que este reconocimiento de lo cultural vuelve a plantear la trampa de concebir el quehacer cultural local y regional como un ámbito independiente de los procesos sociales y económicos que privan en todo el planeta. Si aceptamos la idea que la sociedad moderna está dividida al menos tres esferas de acción, a saber, la tecnológica-económica, el régimen político y la cultura, cada una con lógicas, normas y comportamientos diferentes, las contradicciones empiezan a florecer. Tenemos entonces al orden tecno-económico regido por las reglas de la competencia, la productividad, la eficacia y la eliminación de los contrarios; por otro lado en el ámbito de la esfera política prevalece –al menos en el discurso– la exigencia de igualdad, referida no tan sólo a la igualdad de todos ante la ley, el sufragio universal y la libertad de las igualdades públicas, sino a la igualdad de medios e incluso a la igualdad de resultados.

Mientras que en el ámbito cultural las ideas de la tolerancia, el respeto a la alteridad y el derecho a ser diferentes se presentan como principios básicos de cualquier comportamiento. La cuestión de cómo combinar o hacer coexistir estas tres lógicas resulta un problema central de las sociedades contemporáneas (vid, Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*).

Este asunto, lejos de sumergirse en los terrenos de una bizantina discusión filosófica tiene implicaciones prácticas que se empiezan a observar en el territorio nacional. Por ejemplo, un asunto hartamente delicado que se esboza desde esta perspectiva es el de cómo preservar, reactivar y/o reproducir mediante talleres, cursos y proyectos especiales las expresiones culturales de una comunidad cuando las generaciones jóvenes están emigrando de sus localidades en busca de un mejor futuro. Entiendo perfectamente que no está en la competencia de las instituciones culturales asegurar los modos de reproducción económica de las personas, pero es precisamente esta situación lo que dificulta que las acciones culturales planeadas puedan impactar de forma decisiva en la población. Tengo la impresión que a veces se nos olvida que las expresiones de cultura están íntimamente ligadas a las actividades de trabajo, a los ritmos sociales de vida que establecen las diferencias entre el tiempo del ocio y el tiempo de trabajo, a los procesos históricos y contactos con otros grupos humanos, a los ciclos climá-

ticos, así como a las peculiares expresiones de religiosidad características de la zona, por citar algunas variables.

Las actividades que las personas hacemos todos los días tienen siempre una utilidad y proporcionan un sentido a nuestras vidas, aunque este beneficio o sentido sea muchas veces de tipo inmaterial. Muchas actividades cotidianas que por convención llamamos tradicionales caen en desuso porque las acciones individuales o colectivas que le daban sentido y las organizaciones entraron en crisis o desaparecieron. Queremos reactivar actividades culturales que han caído en desuso sin reactivar las dinámicas de trabajo, de asociación o de comunicación que les dieron origen tiene un handicap en contra que se antoja muy difícil de superar. Entiendo que planteadas de este modo las expectativas sobre la puesta en marcha de proyectos y procesos culturales e identitarios puede parecer poco exitoso. Todo lo contrario. Las constantes muestras de reacción y adaptación por parte de los grupos humanos me permiten tener una gran confianza en la creatividad de las personas para sacar el mejor provecho de situaciones aparentemente adversas. Cierta tradición paternalista nos ha hecho pensar a las comunidades y grupos humanos sin mucha capacidad de respuesta, pero lo cierto es que en la práctica ocurre todo lo contrario y las sociedades, de las más grandes hasta las más pequeñas, continuamente se reinventan y reorganizan para responder a nuevas situaciones.



Lo que intento es abrir a la discusión que si nos concentramos en la esfera cultural disociándola de las dinámicas económicas, los procesos migratorios, la reestructuración social o de la presencia e impacto de los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana de ciudades y pueblos se corre el riesgo de confundir *nuestras* expectativas e ideas con *las* de la gente que viven en los lugares en donde queremos echar andar un proyecto o alguna investigación. Hasta donde puedo observar las políticas gubernamentales continúan aislando los proyectos culturales respecto de la generación de programas que permitan a las personas no tener que emigrar de su lugar de origen porque el producto de su trabajo se devalúa hasta niveles realmente vergonzantes, porque los ríos donde solían pescar están contaminados o porque una concesión de eucalipto ha dejado inútiles sus tierras por varios años.

Utilizo el término “domesticación de lo popular” para referirme a la tendencia de reconocer, promover y difundir las diferentes identidades culturales –y las expresiones derivadas de ellas– están atendiendo sólo los productos y menos las condiciones que generan tales producciones. La comercialización de lo popular y tradicional crea paulatinamente diferenciaciones al interior de las comunidades y colectividades construyendo nuevos estereotipos que parecieran ser útiles y necesarios preferentemente a las expectativas de compra y venta del intercambio cultural. Lo cierto es que la diversidad cultural del mundo sólo

es accesible a quienes pueden pagar los caros discos compactos, asistir a conciertos en mega ciudades, pagar suscripciones de televisión por cable, para así poder conocer, vía canales culturales, las maneras en que individuos de otras regiones culturales expresan sus ideas sobre el mundo. Estamos domesticando lo popular si convertimos en exótico a un versador o músico de fandango sotaventino, y

le producimos un material discográfico pero no somos capaces de asegurar –institucionalmente– que las generaciones jóvenes aprendan de él y hereden parte de sus enseñanzas, asegurando de esta forma que una parte significativa de sus saberes y técnicas puedan ser transmitidas a las generaciones venideras.

Quizá sea pertinente que aquellos que nos sentimos identificados con o participamos en ese universo lúdico de la cultura popular nos preguntemos si todo este boom de lo ‘popular’ y los discursos a favor del reconocimiento a la alteridad y la diferencia están convirtiendo a las prácticas culturales en mercancías que se ofertan en el mercado, en la medida que se les desliga de los entramados sociales y comunitarios (mundos de vida) que les han dado sentido.

Pero incluso, aun en este supuesto, vale la pena tener fresco en la memoria que las culturas tra-

dicionales, formas de vida y concepciones del mundo a las que están asociadas confirman que otras maneras de convivir y existir en el mundo son posibles, confrontando el individualismo y consumo que desde el poder económico quieren hacernos creer como la única forma posible de gozar la vida. 

NOTAS

- (1) Estas ideas fueron presentadas en el marco del Primer Foro del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, realizado en la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz durante el mes de noviembre del 2001. Hago patente mi reconocimiento a las Unidades Regionales de Culturas Populares de Acayucan y Xalapa, al Instituto Veracruzano de la Cultura y a la Dirección de Vinculación Regional del CONACULTA por haberme invitado a aquel evento. La versión que aquí se presenta forma parte de un texto más amplio que aparece en mi libro *Dijera mi boca. Textualidades sonoras de un Sotavento imaginado*, de próxima publicación.
- (2) Al momento de escribir este texto (2001) no imaginaba el impacto que en la difusión de las culturas musicales tendría la internet.



REFLEXIONES **SOBRE** EL **ENCUENTRO DE** **JARANEROS**

ARQ. HUMBERTO AGUIRRE TINOCO

FUNDADOR DEL ENCUENTRO DE
JARANEROS EN TLACOTALPAN Y
GRAN IMPULSOR DEL SON JAROCHO

*De una serie de entrevistas hechas
por Honorio Robledo y Javier Amaro.
al Maestro Tinoco*



Cuando yo era pequeño recuerdo el repiqueteo del son en la “duermevela”, mientras me iba quedando dormido resonaba la música que se tocaba en la plaza de armas y con ella me adormecía. Fui creciendo y mi vida estuvo siempre envuelta en la efervescencia del son. Con ello me impregné y es parte medular de mi existencia. El son, para mí, es un tónico que te nutre al escucharlo y el bailararlo te llena de vitalidad.

En mis recuerdos de infancia quedó intensamente grabado el primer fandango al que asistí con mi familia. Fuimos invitados por un sacerdote que iba a bendecir las propiedades que un ganadero había comprado por el Tesechoacán y nos fuimos en una lancha río arriba.

Acá, en Tlacotalpan, todo es claro; el llano es amplio, sin escondrijos, y el río es ancho, pero remontar las aguas azulencas del Tesechoacán fue una prodigiosa experiencia a mis ojos de niño, pues el río se iba encajonando entre unos murallones. En aquellos tiempos los ríos tenían sus aguas con tonos verdes o azules, pues no ha-

bía toda esa tala inclemente que provoca que las aguas bajen azolvadas, ni había contaminación. En las orillas del barranco crecían árboles altísimos, cuyas frondas se entreveraban en lo alto oscureciendo el trayecto, donde gritaban y correteaban los monos, los loros y las iguanas.

Ya ese viaje era una maravilla. Así llegamos al caserío, donde celebraron la misa en una explanada alta, para resguardarse de las crecidas. Yo era muy chico y me quedé dormido. Desperté al anochecer. Ya mucha de la gente se había regresado a Tlacotalpan, pero nosotros nos quedamos y ahí experimenté una de las cosas más bellas e impresionantes de mi vida, pues lo primero que escuché fue el retumbar de la tarima a lo lejos.

Hay un momento al anochecer al que le llaman “conticinio”; es un tiempo de oscuridad por ahí por la media noche, en donde en el campo se hace un silencio total; los animales y las bestias callan. Los bichos enmudecen; nada se mueve y hasta el viento deja de soplar. En ese momento es cuando el retumbar de la tarima llenaba la noche entera.

Yo me acerqué siguiendo la luz de las candilejas que iluminaban el fandango en una colina. Las candilejas eran una especie de tejas colocadas a buena altura, porque no había electricidad. Las candilejas, con esa luz amarillenta e inestable, iluminaban a los participantes del fandango. La mayoría eran cañeros y campesinos, pero estaban todos renegridos por la zafra, así que, a la luz de las candilejas, las facciones se convertían en algo tremendamente espectral, pero al mismo tiempo con una enorme vitalidad, entre ese juego de luces y sombras desvanecidas con la noche invadida de son jarocho. Las sombras devastadas de las fandangueras se proyectaban y se mezclaban en la pendiente de la colina, en un espectáculo silencioso, siempre cambiante. Yo permanecí extasiado durante horas, hasta que llegaron a buscarme pensando que me había perdido...

La tarima es el centro de la fiesta primordial... el fandango. Antiguamente le ponían debajo cascabe-

les y unos platillitos de metal, así que al taconeo los platillos vibraban y se estremecían, dándole unas sonoridades que ahora muy poca gente ha experimentado. Ya esa usanza se ha perdido o ya casi nadie la sabe.

En general los músicos empezaban a florear la tarima con los sones, calentándola, y entonces entraban las bailadoras experimentadas que, a veces, hasta eran pagadas para animar el fandango. Así, poco a poco, se iban incorporando las jóvenes, imitando pasos y las mudanzas de las mayores. En Tlacotalpan, el fandango era una fiesta popular, pues muy pocas señoritas de "buena familia" se incorporaban a los fandangos de los barrios, aunque, por supuesto, casi todas sabían bailar y versar. Para mí, desde mi experiencia y mi niñez en Tlacotalpan, el jarocho es la mezcla de los españoles con los africanos. De España vienen las guitarras y las formas de la danza. Los indígenas tenían otros rituales, estaban



FERIA EN TLACOTALPAN, VER.
JAROCHAS BAILANDO HUAPANGO.



asentados en otras regiones, lejos; solamente aparecían para vender sus productos en las ferias. Para acá dominaba otra mezcla; la presencia europea y africana son las más acentuadas.

PLAZA DOÑA MARTA

Había un jardincito que cuidaba Doña Marta Tejedor. Era un jardín de traza muy antigua. Durante la etapa colonia se llamaba Plateros, ya después su nombre oficial fue Parque Matamoros. Esa señora lo cuidaba y se esmeraba en mantenerlo. La gente, correspondiendo a sus esfuerzos le dejó su nombre al parque: Doña Marta, sin hache, tal como viene en la Biblia.

En el año 1969, hubo una gran inundación en la cuenca del río Papaloapan. En Tlacotalpan el agua subió hasta metro y medio. Después de la inundación yo hice una campaña en México para recabar fondos para los damnificados: organicé *Noches Jarochas*, entre otros muchos eventos. Logré reunir \$30,000.00 (treinta mil) pesos de aquella época, además de montones de víveres y ropa. Pero en eso salió una resolución presidencial que impedía y desalentaba todas las iniciativas sociales para ayudar a los damnificados. Claro, estaba muy fresco el 68⁽¹⁾ y

¹ Se refiere a la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres

no querían participación de las organizaciones populares ni de la sociedad civil. Pero, con todo era nuestro pueblo y eran nuestros paisanos: teníamos la obligación de ayudar.

Cuando yo llegué a Tlacotalpan con el dinero, todo el mundo me solicitaba esos fondos. Algunos ediles me pedían el dinero para hacer un drenaje en el campo de futbol, otros para poner las bancas en el campo de béisbol, puras obras para quedar bien, pero nada en verdad sustancial. Entonces, para que no me acusaran de robarme el dinero comencé los tratos con los dueños de la plazuela Doña Marta, (para entonces ya había alguien interesado en comprar el terreno para poner unas bodegas de muebles. ¡Fue un milagro que no se le haya vendido!). Y bueno, como estaba en desnivel, con la inundación la plaza quedó convertida en un *chaquistal*.⁽²⁾

Culturas de Tlatelolco (ciudad de México) el 2 de octubre de 1968 y el desarrollo y posterior represión del movimiento estudiantil por el Estado mexicano (*N. de Edit*)

² Nido de mosquitos “chaquistes” (*Ceratopogonidae*), unos insectos diminutos que provocan picaduras dolorosas a las personas al chupar su sangre. Se reproducen favorablemente en ambientes acuáticos o semiacuáticos (*N. Edit*).



grabado, sino que, tanto las máquinas de grabar y los aparatos de reproducción, aceleraban la música, pues por todas estas regiones donde se tocaba el son lo hacían con un estilo bastante más reposado.

Sigo creyendo que los grupos que escucharon esas grabaciones pensaron que esa velocidad era una evolución del son y continuaron con la tarea de acelerarlo, especialmente los grupos *alvaradeños*.

DE LA VELOCIDAD DEL SON

Por ahí de 1968, por las calles de Puente de Alvarado había unas cantinas donde a veces llegaban a tocar grupos de son jarocho. Algunos de los músicos que ahí tocaban eran unos borrachales. Los sones los interpretaban con ese estilo rápido, *alvaradeño*. Reflexionando sobre ese estilo veloz y escuchando las viejas grabaciones llegué a la conclusión de que aquellas primeras versiones, hechas en los años veinte, alteraron la manera tradicional de interpretar el son jarocho. La música jarocho la empezaron a grabar en los Estados Unidos los tlaxicoyanos. ⁽³⁾

Yo encontré unos discos que pertenecieron a mi padre, grabados por ahí de 1920, se trata de esos discos pesados, de bakelita, que tienen la grabación de un solo lado. Al escucharlos me di cuenta de que ya comenzaba a sonar el estilo rápido; esa manera vertiginosa y preciosista de interpretar el son, que después se haría moda. Me parece que los aparatos de reproducción, las victrolas, “aceleraban” la manera de tocar. Yo creo que los grupos compraron esos discos y pensaron que ese estilo era un mejoramiento, un paso dentro de la evolución del son tradicional. Pero he llegado a pensar que no era por que así lo habían

³ Oriundo del municipio de Tlaxicoyan, Ver. (*N. Edit*).

SOBRE EL ENCUENTRO DE JARANEROS ⁽⁴⁾

Fue en la Casa de la Cultura donde nació el *Encuentro de jaraneros*. El Negro Ojeda era un cantante muy reconocido desde la época de las peñas. Su madre es Tlacotalpeña, así que el doctor Ojeda llegaba con la familia cada vez que podía escaparse de la ciudad, por ello, desde siempre, “El Negro” fue un personaje aceptado.

En aquella época, yo dirigía la Casa de la Cultura de Tlacotalpan y en cierta ocasión me dijo el Negro que él tenía la posibilidad de traer gente de la Ciudad de México a grabar un programa sobre Agustín Lara, para trasmitirse en Radio Educación. Me pidió que yo reuniese en la tertulia a músicos y amantes de las canciones de Lara para evocar esa época nostálgica. En aquellos míticos años sólo había dos radios en Tlacotalpan, así que los radioescuchas y los músicos se iban a cualquiera de las dos casas para escuchar las canciones que Lara estaba estrenando en su programa. Al terminar la transmisión, los jóvenes se iban al parque y, entre todos, armonizaban las canciones que habían escuchado y se iban por el pueblo, ofreciendo serenatas.

⁴ Como lo aclara más adelante el propio Aguirre Tinoco, lo que en la actualidad se conoce como Encuentro Nacional de Jaraneros de Tlacotalpan, empezó bajo la modalidad de un concurso (*N. Edit*).

En Tlacotalpan existía una tertulia que se encargaba de mantener esas reuniones en honor al "Flaco" Lara. Ya con la propuesta de Radio Educación yo me encargué de reunir a los músicos, a los poetas y a los declamadores e hicimos una transmisión. La grabación quedó muy hermosa, tanto que al año siguiente decidieron repetirla. Pero para ese entonces la tertulia *larista* estaba en extinción, porque muchos de los participantes se habían ido o habían emigrado. Así que yo me apoyé en el grupo de Andrés Aguirre "Bizcola", que era el grupo oficial de la Casa de la Cultura, para amenizar la programación. ("Bizcola", con el grupo "Papaloapan", realizó una de las primeras grabaciones del "movimiento jarocho"). Ellos, desde el primer programa, estaban listos a participar, pero como se acabó el tiempo al aire, se quedaron con las ganas. De ese modo, para el nuevo programa, yo me encargué de contactar a muchos otros grupos más de la región, para que viniesen a participar al encuentro.

Para esas fechas yo ya había estado trabajando sobre la idea de que la sierra baja de Oaxaca, sobre todo Tuxtepec, era parte integral de la cultura veracruzana. En su momento eso significó una verdadera osadía, pues casi nadie se permitía la idea de que Oaxaca también tuviese una raíz jarocho o sotaventina. Ahora ya es una cosa plenamente comprobada y ya hay un Festival del Golfo y del Sotavento, pero en aquella época no había ningún puente. Eso lo digo porque, en gran medida, Tuxtepec fue apuntalada por muchas familias y personas que emigraron de la cuenca, por ello es que está muy emparentada.

Bueno, me fui a buscar a los grupos de esas regiones para incorporarlos a la nueva programación, pues se dejó de lado el programa *larista* para dedicarnos exclusivamente al son jarocho, estableciendo el primer concurso. Fue ahí donde entró El Colegio de México y se definió también el lugar donde ahora se realiza: La Plaza Doña Marta.



Es importante mencionar, a manera de acotación, que en un principio, los concursos se celebraban en el Parque Juárez, pero los dueños de las casas del frente, donde se realizaba el certamen, se quejaban de que había mucho ruido y mucha bulla. Entonces yo determiné llevarme el fandango a la Plaza de Doña Marta. Así, teniendo ya el evento frente a mi casa, no le estorbaba a nadie; así fue como se instituyó también el primer paso para el desarrollo del son moderno.

Desde muchos años atrás venían celebrándose los concursos de jaraneros y de bailadores; las sedes principales eran Alvarado, San Andrés Tuxtla y Tlacotalpan. Pero, por quién sabe qué misterio, los ganadores eran siempre del lugar donde se realizaba el concurso, puesto que los jueces o sinodales eran de esa región. Me di cuenta que la única manera para realmente resolver ese conflicto era invitar un jurado capacitado e imparcial que no tuviera compromisos con las regiones ni con los concursantes. Entonces, para evitar inclinaciones regionales, decidí convocar a un primer Encuentro de Jaraneros y como yo conocía a muchos grupos, y a muchos ancianos de la región, los invité y casi todos llega-

ron. Yo los alojé en mi casa y cuando subían a su presentación en el foro, se les daba cincuenta pesos. Esa cantidad era suficiente para que comieran bien en el día y hasta les sobraba algo para su pasaje, puesto que no gastaban en alojamiento. Había que pensar que muchos de ellos eran jornaleros y que no podían dejar su trabajo nada más por venir a Tlacotalpan y encima, tener que gastar, cosa que creo que sucede en la actualidad, por eso creo que ya muy pocos viejos se aparecen por el encuentro.

ACERCA DEL USO DEL PANDERO Y DEL ARPA HAY MUCHOS TESTIMONIOS MUY ANTIGUOS...

Ya el arpa aparece en los escritos bíblicos y el pandero aparece con el nombre de “adufe”, así que esos instrumentos, al llegar a Sotavento, ya tenían larga trayectoria. Tengo una anécdota al respecto: cuando yo dirigía la Casa de la Cultura llegó una delegación celta de Irlanda a tomar clases de arpa, pues el arpa celta estaba ya casi perdida, así que llegaron a Tlacotalpan con la firme intención de recuperar esa tradición en los cursos que ofrecíamos. Ahora hay muchos grupos que tocan arpa celta, pero mucho de esa tradición la recuperaron por acá.

Bueno, durante la realización del primer concurso, algunos sinodales de El Colegio de México descalificaron al pandero, argumentando que ese instrumento no pertenecía al repertorio tradicional. ¡Pero por supuesto que sí lo es!: En mi infancia, en la navidad, íbamos de casa en casa tocando *La Rama* con los panderos.

Al terminar la letanía los músicos arrancaban una fuga del son de *El Zapateado* o de *La Bamba*, acompañados con los panderos y no era nada extraño escuchar el pandero en los fandangos de barrio. Después de esa experiencia, un tanto arbitraria, de que el jurado descalificó el pandero, discurrí que eso de calificar grupos o instrumentos era una tarea imposible y bastante injusta, pues en cada región del sotavento hay muchos estilos y muchos instrumentos que no se pueden poner en competencia y por ello decidí hacerlo desde entonces un encuentro, para

que cada quien mostrase el estilo que había heredado de sus abuelos. Por ejemplo, los de Sotapan no usan tarima y, a veces, ni siquiera zapatos; nomás tallan el piso. ¿De qué manera se podrían calificar? No hay modo; es una tradición completamente diferente. Sobre esto escribí un texto en la revista *Tierra Adentro*, describiendo los diversos estilos que conocí en mis andanzas. Cada región tiene su tesitura, su costumbre y sus tradiciones; todos los estilos son verdaderos, fuertes y diferentes.

Durante mi estadía en la dirección de la Casa de la Cultura me ofrecieron un trabajo muy interesante y me fui a trabajar algunos años a Orizaba y a Veracruz, estableciendo la Pinacoteca de Orizaba. Yo rescaté a los únicos pintores mexicanos que han pintado el mar: los jarochos le tenían terror al mar, puesto que por ahí les llegaban los filibusteros y las epidemias. También llevé a los pintores talentosos a varias exposiciones a la ciudad de México, donde se confirmó la tradición de los pintores ingenuos, con Nacho Canela a la cabeza y, de paso, impulsé el reconocimiento de los *muebleros*, quienes comenzaron a realizar copias de los muebles que aparecían en los cuadros de los pintores antiguos.

Cuando volví a Tlacotalpan ya no tuve ningún nexo con la Casa de Cultura ni con la organización del encuentro que, desde entonces, ha quedado en manos de una asociación civil. Las nuevas corrientes del son me gustan y veo con agrado que hay mucha soltura y mucho desarrollo en las nuevas generaciones. Veo a los hijos y los nietos de los personajes que conocí, que tienen muy buenas ideas y están desarrollando cosas preciosas y claro, eso me da gusto puesto que, de alguna manera, todo viene de esa idea que yo fundé y promoví. Todo este movimiento es resultado de esos primeros encuentros.

Ahora el son tiene rumbos muy hermosos y unas posibilidades enormes; veo muchas propuestas y muchas jóvenes que están proponiendo y haciendo un tipo de son muy fresco, sin dejar de lado la tradición. ¡Felicidades!

GÉNESIS DEL LIBRO

SONES DE LA TIERRA Y CANTARES JAROCHOS⁽⁵⁾

El primer libro del son jarocho contemporáneo

Cuando estaba estudiando arquitectura en la Ciudad de México me iba a la biblioteca y al archivo a buscar datos sobre la región y ahí encontré los versos del “Chuchumbé”, y fueron los que publiqué en mi libro. Ahora ya hasta compusieron un son, tomando como base esos testimonios. También encontré otros, que ahí están, esperando que alguien venga a retomarlos para investigar sus orígenes y su música.



Yo regresé a Tlacotalpan, en la época en que la canción latinoamericana estaba poniéndose de moda, tras los golpes militares en Sudamérica. El arpa paraguaya sonaba en todas partes, grandes compositores y cantores, como Chabuca Granda, Atahualpa Yupanqui, Bola de Nieve, etcétera, eran la moda en ciertas ambientes.

⁵ Aguirre Tinoco, Humberto., *Sones de la tierra y cantares jarochos*, La red de Jonás, Premia editora, México, 1983 (*N. Edit*).

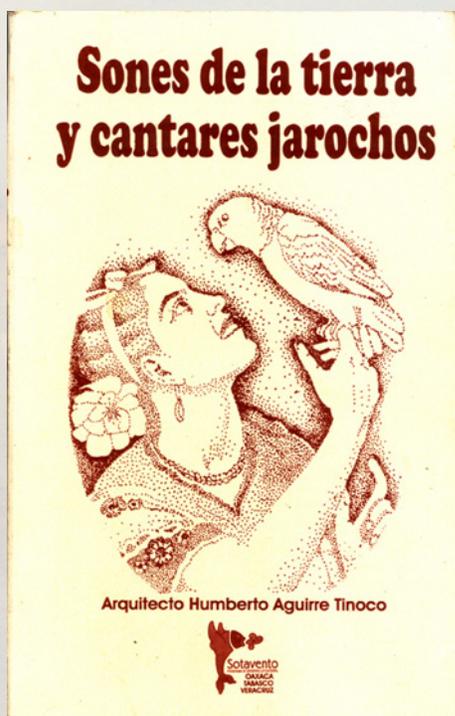
Acá el son jarocho se había opacado, el fandango había desaparecido en muchos pueblos. Entonces, retomando mis experiencias, me dio por juntar los versos y los sones que siempre habían estado presentes en mi niñez y los fui recopilando, a manera de rescate y de testimonio, ya con una incipiente idea de conformar un libro. Entrevisté a muchos ancianos que no hablaban ya del son jarocho porque de plano ya no tenían con quién compartir esa experiencia. Ellos me dieron todos los textos y todos los versos.

*Mañana me voy para Veracruz
a ver a mi china María de la Luz.
Mañana me voy como lo verán
a vuelta de viaje me las pagarán.*

Son versitos sencillos, pero llenos de sentido para los ancianos que los habían tenido como flores para cortejar y para enamorar. O las coplas pícaras y festivas. Toda esa magnífica poesía.

Entrevisté a una gran cantidad de ancianos y de ellos recopilé todas las décimas y los versos que aparecen en este libro. Fue una labor que me llevó muchos años y muchos kilómetros, aparte de kilómetros de lecturas en bibliotecas, en periódicos polvorientos y en revistas apelmazadas por musgo. Muchas veces me despertaba en la madrugada con una deducción interesante o con una nueva pista.

En el momento en que comencé la investigación para mi libro nadie se preocupaba del son jarocho y nadie andaba por esas regiones entrevistando a los ancianos. Llegaba con mi grabadora y como ya me conocían, me platicaban todas sus aventuras, sus desventuras y sus versadas, pues muchos ya no tenían a quién transmitirles ese legado y les daba mucho gusto que alguien se tomara el trabajo de ir hasta sus comunidades para visitarlos con el afán de conservar o revivir sus tradiciones. A pesar de que muchos de ellos no



sabían escribir, me explicaron y me enseñaron muchas cosas, aparte del son. Yo aprendí muchísimo y de una gran variedad de temas.

El libro lo comencé en 1968 y lo vine a terminar hasta 1976. Lo anduve promoviendo, circulando y recibiendo también rechazos un montón de años. En esas tiempos lo que imperaba era la música sudamericana. En lo que respecta al son jarocho, las versiones que se conocían eran sólo las de Lino Chávez y de Los Huesca, que ya tenían mucho tiempo de estar siendo machacadas por los ballets folclóricos y por las escuelas, sin ninguna novedad ni cambios interesantes. De modo que, en esos tiempos, un libro testimonial como este, que es un documento de rescate del son jarocho, no tenía interés comercial para ninguna editorial. De ese modo anduve recorriendo editores, hasta que la editorial Premia tuvo interés en publicarlo. Esa editorial me dio unos cuantos ejemplares. Pero a pesar de que mi libro lo exhibían, tenía muy poca atracción sobre los compradores. En esos años no había el interés que

ahora se ha formado en torno al son y yo creo que el libro, en gran parte, ha de haber terminado en algún remate. De todos modos, las escasas regalías que me dieron las invertí en comprar mi propio libro.

Después el instituto Veracruzano de la Cultura retomó el libro y sacó la segunda edición.⁶ Me parece que tuvo una mejor difusión, pero para mí fue una experiencia insatisfactoria, puesto que yo participé en los gastos de la edición, pero al final, solamente me dieron treinta libros, por lo que cada libro me costó unos trescientos pesos y encima de todo, yo tenía que ir a comprar mis propios libros.

No se cómo se manejaría la distribución, porque de pronto ya no encontré el libro por ningún lado. Tiempo después, corrió el rumor de que el libro lo estaban rematando por kilo en el mercado de La Lagunilla, en la ciudad de México.

Cuando me quedé con el paquete del Encuentro, Radio Educación se convirtió en la radiodifusora oficial para transmitirlo. Así se consolidó el apoyo para invitar a muchos grupos para darle forma y fuerza al evento. Ahí fue cuando comenzaron a participar esos grandes soneros como Rutilo (Parroquín), (Francisco) Montoro, don Talí (Nefalí Rodríguez), (Andrés Aguirre) "Bizcola", Don Julián (Cruz). Todos ellos ya estaban inscritos en mi libro con sus versadas. Pero también llegaron soneros legendarios, como Don Lauriani, que hacía temblar la tierra a su paso, o don Juan, el jaranero más viejo de todos, que seguía bailando y sonando a sus 115 años. O como don José Luis Muñoz y muchos otros que me permitieron publicar todo ese gran y hermoso legado que conforma el libro *Sones de la Tierra*.

⁶ De hecho, esa segunda edición de *Sones de la tierra y cantares jarochos* apareció en 2004 editada por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, programa regional en el que participan el Instituto Veracruzano de la Cultura, la Secretaría de Cultura de Oaxaca, la Secretaría de Cultura de Tabasco y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (N. Edit.).

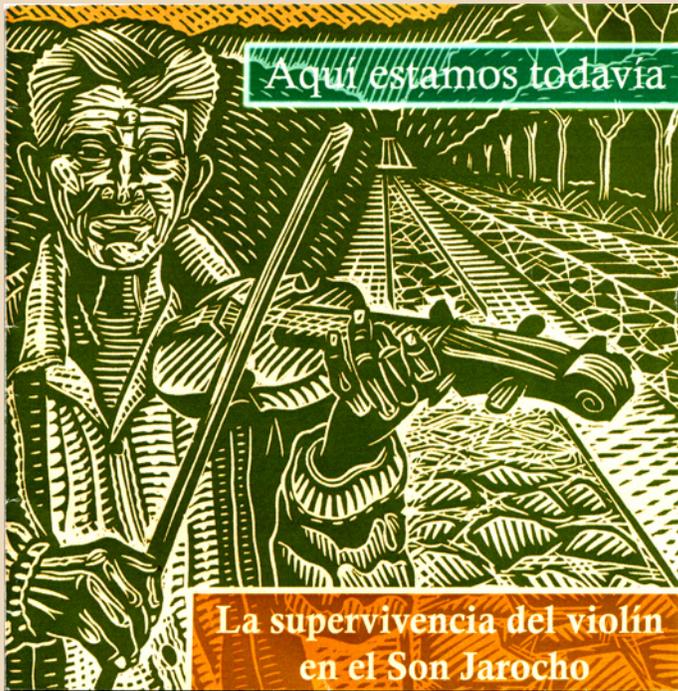
Ellos me ofrecieron lo mejor de sus versos y el mejor de sus recuerdos tan sólo por el gusto de la amistad. Yo hubiera querido que se hubieran visto incluidos en el libro. La desdicha es que cuando éste apareció, muchos de ellos ya habían muerto, pues, como ya comenté, pasaron 15 años para poder publicarlo y ya no alcancé a corresponderles con ese mínimo homenaje. De todos modos, esta nueva edición la dedico a todos aquellos grandes poetas y decimeros que me ayudaron a conformarlo y también lo dedico a

las nuevas generaciones de soneros que actualmente vibran el resurgimiento del son jarocho en todas las latitudes hasta donde lo están haciendo llegar.

Humberto Aguirre Tinoco
Tlacotalpan, Veracruz, 2002-2004



TLACOTALPAN, VER.



AQUÍ ESTAMOS TODAVÍA

La supervivencia del violín en el Son Jarocho

GRABACIONES DE CAMPO, ENTREVISTAS Y TEXTOS:
ALEC DEMPSTER

intérpretes

FIDEL DOMÍNGUEZ

CERRO DEL VIGÍA

IGNACIO BUSTAMANTE

BUENOS AIRES TEXALPAN

SANTOS XOLO

LOS MÉRIDAS

RODOLFO CÓBIX

TEXCALTITAN

PASCUAL MOZO

SAN ISIDRO

ANONA MUSIC 2007

Hoy en día el uso del violín no es muy común en el fandango jarocho. De pronto se escucha en algunas grabaciones o en conciertos. Grupos de son jarocho como Mono Blanco, Son de Madeira, Chéjere, Sonex y Río Crecido han usado el violín en sus grabaciones y presentaciones. No ha dejado de tener un lugar, aunque pequeño, dentro de este género pero sí resulta extraño oír un violín rústico tocado por un campesino en el fandango. Tal vez en la mayor parte del territorio sotaventino esto nunca ha sucedido. No obstante, en Santiago Tuxtla y más aun en San Andrés Tuxtla, este instrumento era habitual en los fandangos. En Santiago Tuxtla solamente hemos localizado un violinista campesino que todavía toca. Hay dos más, pero por su edad y problemas de salud ya no participan en los fandangos. En San Andrés Tuxtla logramos grabar a cuatro violinistas de distintas comunidades. Dos de ellos hablan nahuatl y son los únicos que siguen tocando con cierta frecuencia.

Es importante señalar que los instrumentos tocados aquí no están contruidos como el violín convencional. Están hechos como la jarana, cuyo cuerpo es una sola pieza ahuecada. Después se le coloca la tapa y el diapason. El cordal se hace de cuerno

de vaca. Tampoco hay un tamaño convencional y eso hace que cada músico produce un sonido muy distinto con su instrumento. Santos Xolo toca el instrumento más grande, parecido a una viola, e Ignacio Bustamante toca un pequeño violín que el mismo fabricó. Rodolfo Cobix también hizo su propio violín que tiene 56cm de largo y 16 cm en su parte mas ancha. Podemos decir que este es el tamaño mediano de los ejemplos encontrados aquí. También influye en el sonido; la construcción del arco y las cuerdas del violín. Para el arco se usa cola de caballo o hilo de pescar. Para las cuerdas del violín se combinan cuerdas de metal con cuerdas de nylon, de distintos grosores y tensiones.

En ningún caso hemos visto que alguno de los músicos participantes le haya enseñado a un familiar a tocar el violín. Es decir, que la tradición oral se haya transmitido a través de un hijo o nieto. Significa una severa ruptura en la tradición dado que la mayoría habían aprendido del padre o algún tío. Eso ha contribuido a la precaria existencia del violín en el contexto del fandango en Los Tuxtlas.

Este disco tiene varios propósitos. Uno es que se conozca un instrumento casi olvidado dentro del género de son jarocho. También queremos que se conozcan los pocos ejecutantes del violín que he-

mos podido localizar en la región de Los Tuxtlas cuyo acervo musical es de un valor incalculable. Además esta recopilación, de un acervo más grande de grabaciones, es la primera muestra del papel que desempeñaba el violín dentro del conjunto jarrocho campesino. Finalmente, que este disco sirva de inspiración y material didáctico para otros músicos que pueden ayudar para que el violín regrese a los fandangos.

Entrevista con Fidel Domínguez Quinto violinista de El Cerro del Vigía, Santiago Tuxtla

Bueno, ya como le digo mi papá fue tocador también, de jarana. Mi tío Miguel, su hermano, ese tocaba el violín. Ya después que ya fui grande me casé y ya seguí con mi jarana. Tocábamos y ya vide tocar a mi tío porque veníamos aquí a las navidades. Salíamos allá a las diversiones y ya lo vide tocar y le digo -¿Tío, es muy difícil tocar el violín? Dice -Pos depende del interés que le tengas, que te guste. Y así nos fuimos. Le digo -¿Tío sabe qué, me lo va a alquilar... si? Bueno yo vengo tal día. Dice él -Sí, te lo voy a prestar.

Ya me lo prestó. Dice él -Mira, te lo voy a dar pa' que lo toques. No lo desbarates para que ahí aprendas a ponerlo. Pos como yo ya sabia tocar lo otro de tocando jarana ya, en los ocho días yo ya podía sacar los sonos todo eso y así me fui hasta que no aprendí muy bien pero ya veníamos a tocar aquí ya. En los encuentros que hacían traía mi violín.

¿Ahora en el Cerro hacen huapango?

Ya muy poco, pero cuando hay una fiestecita sí ahí llevamos un huapango, pero ya es más raro. Ya ahorita la juventud ya tienen otro ambiente. Les gusta el baile y todo eso. Ya la bailadera no les gusta son poquitas. En navidad, en año nuevo ahí. Pues, se hizo huapango el día último ya en la noche. Ya hacen nacimiento, se traen los niños, ya luego después bajan para acá.

Ahorita ya no tengo grupo, nos desbaratamos y orita yo he venido enfermo, le digo yo a los compañeros yo no sé, me pegó la tifoidea y la fiebre profilosis de ganado, yo ya me estaba recuperando me venía a Santiago a una reunión de la religión de la iglesia, una señora me habló aquí arriba. Ella iba para allá y yo iba acá de este lado y yo con el rabo del ojo vide que venía uno en una moto. Dije, me da tiempo, pasé corriendo pero este se fue a donde yo iba. Me fue agarrar a la orilla de allá, y yo todavía me frené, pero cuando yo sentí, me levantó y me azotó. ¿No me aventó? y dice él -¿Quién tiene la culpa? Pues dije -Fíjate que culpable eres tú porque yo te dejé tu rodada acá y fíjate onde me fuiste agarrar saliendo la guarnición.

Entrevista con Rodolfo Cóbix violinista de Texcaltitan, S. Andrés Tuxtla

Yo aprendí a tocar primero un requinto que hice con unas tablitas. Empezaba yo a tocar. Después compré un requinto en Belén Grande y de ahí ya aprendí. Era chamaco, ya estaba yo noviendo, ya empezaba yo a calentar, y estaba un viejo acá, que ya



murió. Era un tío de ahí. -Mira sobrino nos vamos a divertir. -Pero es que no toqué muy bien. Me decía -¿A ver como anda tu requinto? Está por cuatro. Me lo compuso. -Ahora si vamos a tocar un pájaro, lo que caiga. Estamos tocando en varias partes, en los velorios, iba yo. Amanecía tocando con ellos que aprendí. Ahora que ya me retire del requinto, agarré el violín. Fui por San Andrés, vendíamos maíz, me encuentro con un señor que vendía un violín todo despegao. Digo -¿Me lo vendas? -Llévalo ¿cuanto me vas a dar? -Te lo doy en cuarenta pesos. Digo -Yo lo voy a componer. Digo, toda la tapa. Todo esto lo voy a hacer, si. Dice -Mira, llévalo en treinta pesos. ¡Bien barato! Un requintito me había costado quince, doce pesos, pero era requinto. Ahora, ya aprendí y de ahí me fastidió. Digo, lastima más el requinto y este no, más blandito. Sigo adelante y ahora estoy enseñando a varios. No lo agarran, que está difícil. Está fácil. Digo, mira namás. Agarran este, mira (toma su violín para tocar algunas notas) Aprender es así despacio. Un día lo vas a agarrar y ya. (¿Quién le enseñó?) -A nadie, a nadie. Yo miraba a un viejito que ya murió. Un viejito violinero. Era Antiguuo. -A ver, digo, tío. Se llamaba Hilario Ambros. Digo -Tío Hilarios, présteme el violín. Quiero aprender. Un día fuimos a traer Los Remedios pa' allá. Venía medio borracho. Le digo -Te lo voy a llevar. -Vete tocando. Dice -Que lo vas a agarrar. Llegando más acá a Xoteapan, Polvorín, ya chingué. Dije, parece que ya 'toy dando bien. Dice -No, ya aprende niño. Yo me voy a morir. Tu vas a quedar como chingón. Hasta ahora aprendí.

Mi papá tocaba requinto. Lo punteaba. Ahí es donde le aprendí. Igual como el violín y la guitarra. Murieron varios violinistas. Aquí murió el difunto Hilario Bustamante, Hilario Ambros de acá arriba, Crescencio Ambros Chigo (de) Texalpan, Santos Ambros Marcial que era mi compadre. Reyes Xolo. Ahorita soy nuevo. Aquí no hay violinero. Muchos vienen que les enseñe nomás. Primero hay que divertirse. Escuchar un huapango y la música.

¿Había cantadores por aquí?

Murió el difunto mi abuelito Joaquín Ixtepan. Murió Florentino Ixtepan Ambros. Fueron dos verseros. Alonso Cóbix que era mi tío. Chico Ixtepan que era mi compadre. Esos cuatro verseros, donde una fiesta iban, que van a amanecer tocando, más si hay velorio. Cuando no es el otro, el otro. Iban dos. Oí que cantaron dos. A los quince días, ocho días van a cantar otros dos, en otra fiesta. Se iban turnando. Lo tocaban Los Panaderos, La Platanera, El Ahualulco, La Paloma, La María Cirila.

Entrevista con Santos Escribano Cagal violinista de El Nopal, S. Andrés Tuxtla

Yo empecé a tocar de doce años. Ahí andaba yo con el violín. De ahí un señor me dice -Niño, te voy a hacer uno -¡Bueno! Por ahí me hizo uno chiquitito. Sabía hacer jarana, violín, guitarra; y como sabía tocar también el violín, guitarra, jarana, el sabrá de todo. Digo -ora me vas a enseñar a tocar. Iba yo



como un día domingo y llegaba yo a mi casa ya oscureciendo, pero no le agarré yo el son que el tocaba. Yo poco a poco lo fui agarrando y ya escuché un huapango. Entonces ya empecé a salir. Ya me divertía. También entonces ya me fui a pegar a un primo

El violín lo hizo el difunto tío Santiago Escribano. Nací en el Cerro Amarillo. De ahí se vino a meter este ejido. Es ejido aquí. Yo tengo setenta años. Juan Pólito es más grande que yo. Con ese tocábamos y otro señor. Se llama Chico Escribano Toto. Es primo. Con ese nos agarrábamos. Andaban cuatro y otro señor viejito. Ese te cantaba en castellano. Nosotros decíamos los viejitos “macebal”. Así lo decían ellos. Ya nos agarrábamos entre cuatro con ese mi sobrino Domingo. ¡Ja! Seis cantando el huapango. Ese huapango no salía a ninguna parte. Le iban a dejar su aguardiente, su refresco. No como ahora. Tocan, ya salen. Se ponían ahí las mujeres y chamacas. Como a las dos paraba el huapango. Atocar íbamos a Miltepec, Ranchoapan, Morelos y brincábamos aquí hasta San Andrés. Por ahí andábamos. Íbamos lejos y bailando varias muchachas. Ya nos reuníamos unos doce. Donde nos gustaba íbamos pa’ otro lado, otra ranchería hasta que llegábamos aquí al centro. Llevábamos dos cantadores. Todavía viven. Uno se llama Simón Baxin y el otro se llama Juan Baxin. Simón Baxin vive en Dos Amates pero no sale ya. Juan Baxin vive en Cerro Amarillo de abajo. Pa’ verso se agarraban dos.

Antes si había quien tocaba el violín. Muchos jaraneros. Antes un casamiento que te daba gusto. Un casamiento como ahora. Viernes mataron un toro y a medio día ya empezaba un huapango toda la noche a la una y sábado todo el santo día. Hasta el otro día domingo paraban el huapango a la una de la mañana. ¡Pero era huapango! Había entablado. Se escuchaba bonito un casamiento. Pues, ya poco a poco que aprendimos pues aquí estamos todavía. Ahorita la música está bien porque dondequiera hay diversiones y

antes no. Antes un casamiento te convidaban y ahora no. Ahora dondequiera. Ya cambió el estilo de tocar. No como antes. Antes se bailaba una forma bien y ahora no. Ahora corrido. Antes era pausadito y pausadito tocaban. Ahora, si el bailador quería corrido, lo tocábamos corrido. No todo el tiempo.

Entrevista con Ignacio Bustamante

violinista de Buenos Aires Texalpan, S. Andrés Tuxtla

Mi padre fue un campesino, nada más que cuando tenía madera fabricaba jaranas, guitarras, violines, sillas y mesas. Él murió de 105 años y también tocaba. Fue una descendencia grande porque mi abuelo fue violinero y un tío fue buenísimo, más que mi abuelo. Lo buscaban dondequiera y se lo llevaban por Ohuilapan y Miltepec. Yo aprendí porque tocaba la guitarra de son con otro señor nada más que agarró el chupe. Un día él estaba tocando el violín y le digo -préstame tu violín que también quiero aprender, y lo empecé a tocar.



Entrevista con Santos Xolo violinista de Los Meridas, S. Andrés Tuxtla

Ahorita ya no trabajo en el campo. Ahorita estoy con mi hijo y ellos me dan todo. Ya no trabajo. No hacemos milpa. Trabajé mucho antes. Antes si trabajé bastante. Íbamos a San Andrés con caballo. Se llevaba la cosecha, maíz, frijol. Acá lo agarrábamos más cerca en Tilapan. Toda la cosecha se iba a Tilapan, a Apixapa. Cuando había tren. Ahí acaparaban las semillas de frijol maíz. Se llenaban las bodegas. Pasaba el tren y se lo echaban. Habían unos señores que tenían unas tiendas y compraban. Tenían bodegas grandes y allí compraban todo. Se llamaba Goyo Marín. Pero murió Goyo. Quedaron sus hijos. Se llamó Sergio Marín. Pero luego se fueron y un señor que se llamaba Herculano y otro era Nayo. Esos hombres acaparaban todas las semillas. Y aquí en Ohuilapan estaba un tal Manuel Aguirre. Un gachupín que estaba. El era que compraba todo el maíz, frijol, arroz. Lo que hubiera. Todo compraba, pero fue en aquellos tiempos. Ya ahorita todos esos murieron. Ya una vez entró la carretera ya levantaron el tren. Ya no está. También anduvimos en el tren. Íbamos a veces en Cuatolapan o nos íbamos a Rodríguez, o a Villa Isla. A veces íbamos a trabajar por allí, cuando acá se escaseaba el trabajo. En Isla, en la piña, corte de chile, en la pizza. Siembran por cien hectáreas de milpa. Tiene mucha tierra esa gente y sembraban bastante e iba gente de aquí pa' allá, y a trabajar. Nosotros estuvimos trabajando aquí en Blanco de Nopalapan. Ahí estuvimos trabajando. Un tiempo. Ahí nos quedábamos. Ya los sábados ya nos veníamos. Ahí nos daban en el piso pero nos daban costales pa' dormir allí.

Me casé a la edad de 18 años. No hubo boda porque en ese tiempo casi no. Pues, el que podía. En ese tiempo había mucha gente pobre. Trabajábamos al campo pero no daba. No daba para tanto gasto. Esta mujer nada más me la habían entregado. Ya después nos casamos. En aquel tiempo para pedir

una muchacha se necesitaba que el papá del muchacho buscaba un embajador. Buscaban otra persona que se hiciera responsable sobre el compromiso que iban a hacer el papá con el otro papá y sobre los novios, y lo iban a pedir. No es como hoy que ahorita se enamoran por ahí por donde andan hasta en la escuela. No, antes no. Antes para conseguir una compañera necesitaba que el padre fuera. El embajador representaba como haciéndose responsable del compromiso que iban a hacer. Y ese tenía que estar al frente si por algo que... por algún problema que hubiera entre los novios ahí tendría que estar el embajador. El tenía que ver como que clase de problemas y como lo iba resolver el de acuerdo con el papá. Con los dos papas. Así fue antes. El día que se cumplía la boda el embajador era el que ordenaba como se iba a alistar la mesa. Como iban a hacer la comida. El papá iba nomás a lo que le decía el embajador. Así fue antes pero ya después se perdió esa tradición. Ya no.

¿El embajador podía ser cualquiera persona?

Solamente una persona que tuviera mucho conocimiento. No cualquier. Una persona de mayor edad a que lo respetaran. Por eso a la hora de la entrega su compromiso era que le iba a dar consejo. Le daba consejo a la muchacha y al muchacho. Como iban a portarse. Como iban a vivir. Como podrían entenderse en lo adelante.



1. El Toro Zacamandu
2. El Zapateado
3. La Guacamaya
4. El Cascabel
5. El Fandanguito
6. El Siquisiri
7. El Huerfanito
8. Los Panaderos
9. Las Pascuas
10. La Morena
11. El Buscapíes
12. La María Cirila
13. El Ahualulco
14. El Colás
15. El Borracho
16. La Tuza
17. Los Enanos
18. El Pájaro Cú
19. Las Pascuas

Violinistas campesinos de Santiago Tuxtla
y San Andrés Tuxtla, Veracruz.

Fidel Domínguez (1,5,13,16,19) ✽ Cerro del Vigía
Ignacio Bustamante (2,6,10,14,17) ✽ Buenos Aires Texalpan
Santos Xolo (3,7,11,15,18) ✽ Los Meridas
Rodolfo Cóbix (4,8,12) ✽ Texcalitán
Pascual Mozo (9) ✽ San Isidro

Grabaciones de campo realizadas
en diciembre del 2006.

anona music

Todo era su trabajo. Por eso lo buscaban desde su principio. Desde para pedirlo a la muchacha.

El embajador ya se hacía responsable el. Su compromiso era hasta la entrega. Ya una vez se lo entregaban o se casaban, como fuera ya los aconsejaba como iban a vivir. Como iban a entenderse. Ya les hacía ver muchas cosas. El compromiso que se echaba el muchacho con la muchacha, y la muchacha con el muchacho. A lo último estaba muy bonito porque le daba a conocer que el papá lo respetara como padre y la mamá como madre, y el esposo como hermano, Que cuando se enojaran pues que no alargaran mucho la muina. Bueno, unos consejos que daban muy bien. Pero ya vez ahora ya no. Yo tuve mi embajador. Si lo tuve, pero de ahí se fue perdiendo esa tradición. Como todo. Como esta música. Estos aparatos que se fueron acabando. Ya ahorita es muy diferente. Que bueno que lo quieren levantar otra vez. Pues ojalá que hubiera jóvenes de gusto, porque sobre toda la voluntad y el gusto. Porque ahorita casi todos se empicaron con la televisión, con otras cosas, ya de estas cosas ya casi no les hacen caso. Les invita uno y dicen si pero no cuando.

¿Aquí probaban a los novios?

Esa costumbre todavía la tienen por ahí. Parece que todavía. Antes...mucho antes, si, dicen que era igual dondequiera. Primero según que les hacían hacer tortillas. No, ahora que le van a mandar hacer tortillas. Ahora los mandan a comprar. Ahora no es igual como antes. Antes era el metate y con ese le daban los granos y luego vino el molinito ese de mano. Y ahora vino el molino grande. Ya no más la pura masa. Y ahora vino ya las tortilleras que ahorita ya el maíz casi por eso creo que no se siembra porque ya muy poco se usa. Ahorita pura tortilla. Está muy cambiado el tiempo ahorita. 



Carlos Escribano Domínguez

SOBRE VIOLINES, FÍDULAS Y RABELES

Primera parte

Francisco García Ranz



Antes de hablar de los primeros instrumentos de cuerda frotada que llegaron a Europa en la Edad Media, –un tipo de *rabel* por Bizancio (Constantinopla) y el *rabé morisco* por *al-Ándalus* (Córdoba)–, es conveniente revisar, no solamente los antecesores inmediatos de estos dos instrumentos, sino también la aparición del arco de frotación de *pelo de caballo* ocurrida dos siglos antes y la gran repercusión que este descubrimiento tuvo en la música e instrumentario de la época. Este tipo de arco de frotación se propagó, en el lapso de un siglo a todos los rincones de Asia, Europa y norte de África.

La ‘nueva’ técnica de atacar y hacer vibrar las cuerdas, ya no punteadas con plectro o con los dedos, sino por frotación y así producir notas vibrantes de larga duración, continuas, ligadas,... ; fue un acontecimiento musical trascendental. Nuevos instrumentos de cuerda frotada, ahora de arco de pelo de caballo, surgen y se diversifican dentro del instrumentario de muchas culturas y pueblos del mundo ‘conocido’, precisamente a partir de los siglos X y XI.

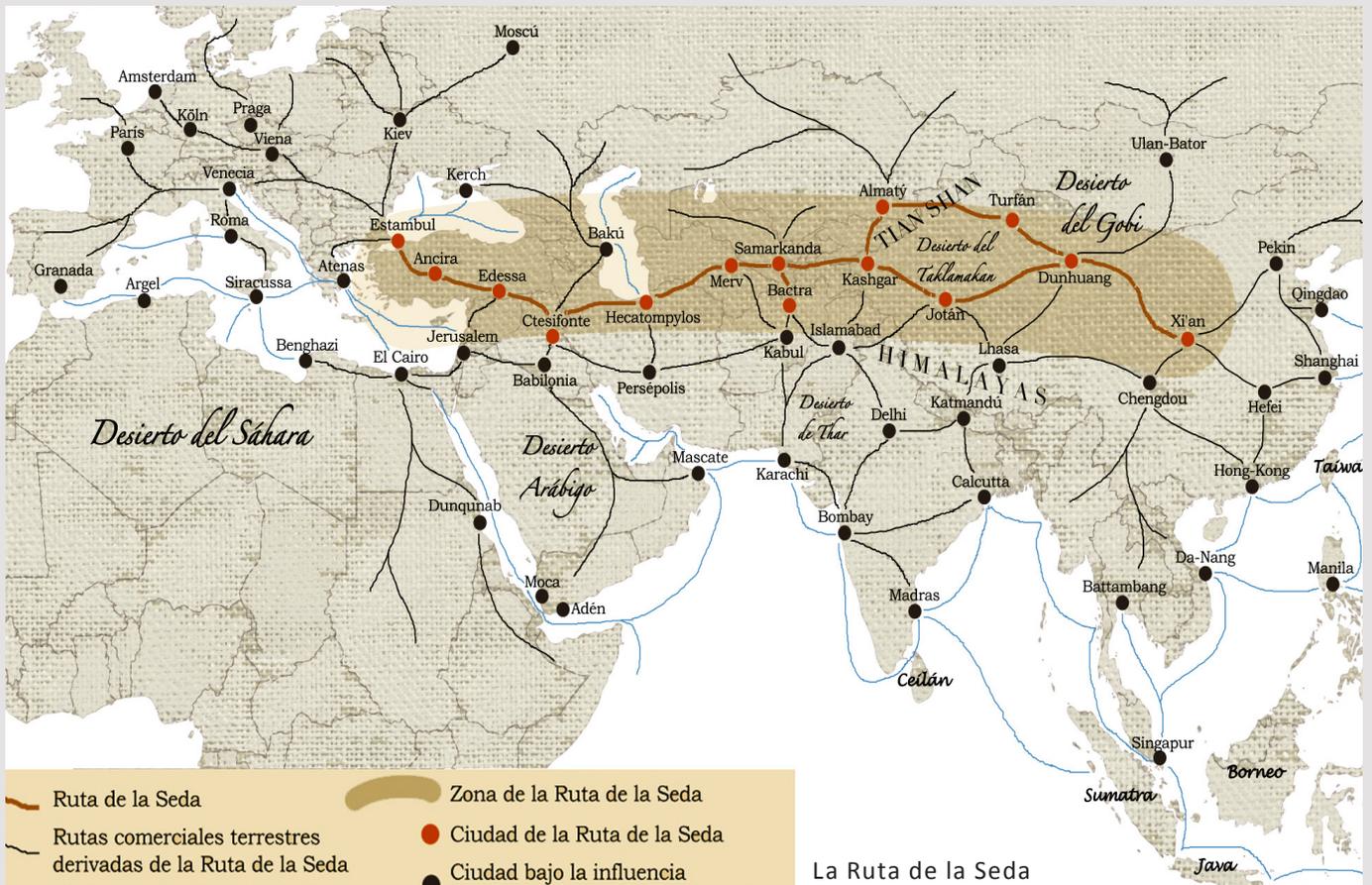
Varios cordófonos de punteo de la época –que llamaré de manera genérica *laúdes*– pasaron, con algunas modificaciones y cambios morfológicos, a tocarse con arco de pelo. Esta tendencia fue común en muchas culturas musicales de Asia, Europa y norte de África. En particular, el nacimiento y posterior evolución de los diferentes cordófonos de frotación en Europa está estrechamente vinculado con la historia y el desarrollo paralelo de las familias de laúdes europeos de punteo de brazo corto. Pero de eso hablaremos más adelante.

Encuentro, por otra parte, que gran parte de la literatura consultada sobre estos temas por lo general es incompleta, confusa o está mal documentada. Ésta fue una de las motivaciones más para escribir este ensayo. Habrá que reconocer sin embargo que la organología medieval es un campo delicado, a veces polémico y que encierra aún varias incógnitas. Sirva pues este destilado fino y breve sobre el tema, incluido el repaso de historia y geografía, para establecer una base o referencia para posteriores discusiones y exposiciones sobre éste u otros temas relacionados.

El arco de pelo de caballo

El principio de friccionar o frotar las cuerdas con algún tipo de vara vegetal o bastoncillo de madera para hacerlas vibrar y producir sonido era utilizado en Oriente, desde el siglo VIII o anteriormente. Existen evidencias de que el antiguo *xiqin* chino (dinastía Tang), un tipo de cítara de caja larga de cuerda pulsada, se tocaba también frotando sus cuerdas con una vara o palito de bambú, mientras que el ancestral y legendario *ravanahatha* de la India, en sus orígenes también un instrumento de punteo fue usado, muy probablemente, primero con arco de tallo de bambú o de vara de sorgo.

El gran cambio sin embargo lo constituye el uso de las crines de caballo (de cuello y cola), alineadas y tensadas con la ayuda de un arco de madera, para con éstas frotar las cuerdas, teniendo control de la tensión y así producir notas y sonidos musicales de otra calidad, volumen y proyección.



El epicentro y foco de propagación de este tipo de arco se ubica precisamente en Asia Central, una región por demás notable en la historia de la humanidad:⁽¹⁾ ubicada entre estepas, desiertos y montañas, con relativamente pocos, aunque importantes, pueblos y ciudades. Esta parte de Asia fue por milenios la zona de encuentro de comerciantes y paso de mercancías provenientes de la lejana China o del Sur de Asia (Pakistán, India, Bengala) en su camino a Occidente, cruzando primero por Irán (Persia), para continuar por los mercados de Irak, Siria, Turquía, Arabia o Egipto. A esta red histórica de pueblos, ciudades y rutas, que para el 500 a.C. se extendía hasta Europa, se le conoce como la *Ruta de la Seda*.

A pesar de la larga lista de conquistas y dominaciones por parte de pueblos persas, griegos, turcos, chinos y musulmanes, ninguno de estos pueblos logró consolidar su dominio en Asia Central, región que se mantuvo un tanto autónoma y con una dinámica propia en aquellos siglos. En realidad, por milenios y hasta el siglo XVI, el verdadero control de esta parte de Asia estuvo en manos de los pueblos nómadas de la estepa.



Estos pueblos o tribus nómadas llegaron a ser la fuerza militar más poderosa del mundo. Cuando las diferentes tribus se unían y coordinaban en grandes grupos constituían una fuerza terrible,⁽²⁾ no obstante, la capacidad militar de estos pueblos estaba limitada por la falta de una estructura política jerárquica entre sus tribus.

Eran temibles guerreros, hábiles jinetes y magníficos arqueros; los arcos de caza y guerra de estos pueblos fueron siempre los más avanzados de su tiempo. Por cierto, el caballo salvaje mongol (*Equus przewalskii*), es probablemente el ancestro de los primeros caballos domésticos.⁽³⁾

Los descubrimientos

Es precisamente entre estos pueblos trashumantes de las estepas de Asia Central (Kazajistán) donde se encuentran los orígenes del arco de pelo de caballo. Existen indicios del uso de arquillos primitivos en la región de Uzbekistán desde el siglo VIII, sin embargo evidencias de los primeros instrumentos de arco se han identificado en pinturas murales del siglo X encontradas al sur de Tayikistán, en la antigua ciudad de Hulbuk (Kurbanshaid), cercana a las fronteras con Uzbekistán y Afganistán.

En el siglo VIII, pueblos islámicos empezaron a penetrar y dominar a esta región; un siglo antes, éstos mismos ya habían vencido al Imperio sasánida (persa). En la Batalla de Talas en 751 d.C, el ejercito árabe vence definitivamente a las fuerzas de la dinastía Tang, y a partir de entonces la influencia de Medio Oriente dominaría la región por siete siglos. Dicho sea de paso, el secreto de la fabricación del papel, según la leyenda, la obtienen los árabes a partir de la confesión de dos prisioneros chinos capturados en la Batalla de Talas. Lo cierto es que la primera fábrica de papel en el mundo islámico se fundó en Samarcanda; después la invención se difundió al resto del mundo islámico y de ahí a Europa. Durante el siglo X, el arco de pelo de caballo se expandió rápidamente en todas direcciones y con ello el desarrollo o nacimiento de nuevos instrumentos. Ya para los finales del X este descubrimiento era conocido en todo el Lejano Oriente. Mientras que hacia Occidente el arco de pelo se difundió a través de los pueblos islámicos y el Imperio bizantino; hacia el final del siglo XI éste se conocería en toda Europa occidental.

Tipos de laúdes

Laúd es un término genérico, empleado en organología⁽¹⁾ para designar a cualquier cordófono que tenga clavijero, brazo o mástil, con o sin trastes, y caja de resonancia diferenciados. Con este término, se designa de manera genérica, incluso a todos los instrumentos anteriores al úd árabe-persa del siglo VII-VIII. Dos tipos genéricos de laúdes se distinguen desde la antigüedad: los laúdes de *brazo largo*, mucho más viejos, y los laúdes de *brazo corto*, de más reciente aparición. Esta clasificación general propuesta por Sachs y Hornbostel, también hace la distinción entre los laúdes de cuerda *pulsada* o *punteada* y los laúdes de cuerda *frotada*.

Laúdes de brazo largo

Los primeros laúdes se rastrean hasta la antigua Mesopotamia en el periodo acadio, 2,400 - 2,200 a.C.,⁽⁴⁾ (FIG. 1.a). Hallazgos posteriores en la zona (FIG. 1.b), confirman la presencia de este tipo de laúd entre los pueblos de las culturas acadia, asiria y elemita: un instrumento de caja

de resonancia pequeña de forma ovalada (entre 20 y 25 cm de largo) y brazos delgados largos (50 - 75 cm) y representado comúnmente en manos de hombres. Hacia el oriente, este instrumento se difundió en la meseta iraní (Persia), mientras que en el poniente fue adoptado en la región de Canaan (Siria, Palestina) por los hicsos. A Egipto este laúd llega a través de las primeras emigraciones de pueblos pastores de Canaan; los hicsos y sus reyes pastores terminarán invadiendo Egipto en el siglo XVIII a.C. Las evidencias iconográficas más antiguas datan de 1,700 a.C.: laúdes egipcios de caja ovalada, a veces alargadas, frecuentemente en manos de mujeres (FIGS. 1.c, 1.d). Por otra parte, en el norte, entre los hititas (Siria y Anatolia), se han descubierto evidencias de este tipo de laúd cerca de la ciudad Alepo (Siria) que datan de 1,900 a.C.⁽⁵⁾

La forma de caja más frecuente de este laúd arqueológico o *pantur* (del sumerio) es la ovalada, aunque no la única; el mástil o brazo de madera, parecido a una caña o barrote, no tenía trastes; y las cuerdas se fijaban en el extremo superior del brazo mediante ligaduras o ataduras (las cla-

1 La organología es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación.



(a)



(b)



(c)



(d)

FIG. 1. (a) Tablilla de arcilla (impresión de un sello cilíndrico), detalle. Mesopotamia, periodo acadio, 2,400 - 2,200 a.C. British Museum, Londres. (b) Tablilla de arcilla, Mesopotamia, 1,900 - 1,750 a.C. (c) *Músicos de Amun*, tumba de Nakht (Tebas), 18ª Dinastía, 1,550 - 1,300 a.C. (d) Cuchara, 18ª Dinastía.

vijas llegarían mucho después). Los resonadores hechos con conchas de tortuga, común en las culturas del Mediterráneo, o de cáscara de bule o guaje, entre los pueblos de Mesopotamia y la India, eran cubiertos con piel de animal (cabra, víbora, etc.) tensada. Esta tapa armónica fue paulatinamente reemplazada por tapas de madera laminada, sobre todo en Medio Oriente y, a través del mundo islámico, en todo el Occidente (Norte de África y Europa). El uso de la madera para la construcción de instrumentos musicales fue algo que también los árabes aprendieron de los persas.

Hacia el Sur de Asia se tiene el registro del antiguo *ravanahatha* del noroeste de la India (Rajastán) y Sri Lanka, cuya aparición se registra

alrededor del año 1,000 a. C. De acuerdo con el Ramayana de la literatura hindú,⁽⁶⁾ el *ravana has-tha veena* fue inventado en el antiguo Lanka por el rey demonio Ravana. Al final de esta larga historia épica, el rey dios Rama junto al dios mono Hánuman vencen finalmente a Ravana, y Hánuman toma el *ravanahatha* de Ravana y regresa con éste al norte de la India. En Rajastán, donde el instrumento ha sufrido modificaciones⁽⁷⁾ y es muy popular (ver VIDEOS), se piensa que éste fue traído de Sri Lanka a la India por el señor Hánuman.⁽⁸⁾ En el caso del antiguo *ravanahatha*, el resonador estaba hecho con una pieza de nuez (cáscara) de coco partida y cubierta con piel de cabra, el brazo construido con una caña de bambú (hueca), sin trastes; el instrumento tenía 2 cuerdas.



FIG. 2. (a) *Ravanahatha*. Albert Hall Museum Jaipur. (b) *Ravanahatha*. (c) Escultura de Hánuman. (d) *Erhu*. (e) El *qian jin* (atadura) se coloca alrededor del cuello y las cuerdas del instrumento, funcionando como tensor que jala las cuerdas hacia la piel, manteniendo así el pequeño puente de madera en su lugar. (f) El *yehu*, otro miembro de los *huqin*, común en las provincias costeras del sur de China y Taiwán, es construido con la cáscara (nuez) del coco y cubierto con una tapa delgada de madera de la misma la palmera la palmera (árbol) de coco.

Los primeros laúdes chinos no difieren esencialmente del *ravanabatha*. En China, a partir del legendario *xiqin*, deriva la gran familia de instrumentos de arco de mástil largo conocida como *huqin*; entre éstos, el *erhu*, es el prototipo de la familia y más común (ver VIDEOS). En la mayoría de los *huqin*, el resonador consiste en una pequeña caja de madera de forma redonda, hexagonal u octogonal, sin embargo también existen los resonadores hechos con cáscara de guaje o coco. A este pequeño resonador se adhiere un brazo o mástil de bambú. Los instrumentos de la familia tienen dos cuerdas o pares de cuerdas, antiguamente hechas de seda. La caja se cubre con piel de víbora (tradicionalmente de pitón) o con tapas de madera laminada. Muy común entre los *huqin*, las crines del arco con las que se frota las cuerdas, no pasan por encima de éstas, sino por debajo; esto es, entre el brazo y las cuerdas del instrumento.

Los laúdes en el mundo greco-latino no se registran sino hasta la época de Alejandro Magno (356 - 323 a. C.). Con el nombre *pandura* (del sumerio *pantur*) se designan dos tipos de laúdes de la antigüedad: uno de brazo largo y caja de forma ‘aproximadamente’ rectangular; y otro tipo, un instrumento con caja de forma ‘almendrada’ de la cual emerge el brazo, como una extensión de la caja, siendo el brazo de menor tamaño. En España la evidencia más antigua data del año 200 d.C. y encontrada entre las ruinas de la villa romana Augusta Emerita (Mérida). Se trata de una estela funeraria tallada en piedra en la que aparece una niña con un *pandurium*, la variante romana de la *pandura* griega de tres cuerdas (*the-trichordon*).

Hasta aquí la primera parte de este trabajo planteado en tres partes. En la segunda entrega se abordarán los laúdes de brazo corto, un tema inmenso en cuanto a la variedad y diversificación que este tipo de laúd ha tenido en todo el mundo, mientras que la tercera parte del trabajo esta-

rá dedicada a revisar el instrumental europeo medieval y empezar a hablar finalmente sobre rabeles, fídulas, violas (o vihuelas) y violines.



(a)



(b)

FIG. 3 (a) Musa con *pandura*, bajorrelieve, Mantinea, Grecia, (400 - 300 a. C.) Museo Nacional Arqueológico de Atenas. (b) Niña con *pandurium*, lápida tallada, Mérida, España, (100 - 200 d. C.). Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, España.

ANEXO. Algunas anotaciones adicionales acerca de la clasificación de los laúdes.

a) Brazo de espiga o brazo *adherido*

Entre los laúdes, ya sean de brazo largo o corto, se distinguen otras características con relación al brazo del instrumento, de donde se derivan dos nuevas categorías: laúdes de brazo *de espiga* (“shaft” o “spike” en inglés) y laúdes de brazo *adherido* (“necked”). En el primer caso, el brazo del laúd se puede describir como una barra o caña (comúnmente de sección circular o semicircular, delgada) que corren a todo lo largo del instrumento, atravesando la caja resonante y pasando por debajo de la tapa armónica. Este es el caso del *pantur*, del *ravanabatha* hindú o del *sintir* o *guinbri* del norte de África. No son pocos los laúdes en los que la misma espiga se extiende hacia afuera de la parte inferior del resonador, sirviendo de apoyo al instrumento, como es el caso

entre los *huqin* chinos, de la *rabāba* de Egipto o del *Kamāncheh* iraní (ver VIDEOS).

Por otra parte se distinguen instrumentos en los que el brazo no atraviesa la caja resonante sino que está fuertemente adherido o ensamblado a la parte superior de ésta; a veces contruidos de la misma pieza de madera que se ahueca o labra para servir de resonador. El tanbur persa y toda su genealogía, el ud árabe-persa, y la pipa china son ejemplos de laúdes de brazo adherido o ensamblado.

b) Cuerpo *abombado* o de *caja*

Con relación a la caja de resonancia del instrumento se pueden considerar dos tipos de acuerdo con su forma y construcción. Se distingue

el cuerpo *abombado* (“shell-like” o “bowl”) que asemeja un caparazón de tortuga, o de formas cóncavas, semiesféricas hechas a partir de cáscara de guaje, ‘nuez’ de coco, de madera escarbada, o ensamblados (con piezas de madera a la manera del ud-árabe-persa). Por otra parte los resonadores de *caja* (“box”), son aquellos en los que se puede diferenciar el fondo de los costados o costillas de éste, ya sea uniendo o ensamblando las diferentes partes o escarbando y esculpiendo una sola pieza de madera y se distinguen las de forma trapezoidal o de ‘tabla’ como del *rabāb* (o *rebab*) de dos cuerdas del norte de África; de forma cilíndrica como en algunas variantes del *ravanabatha*, hecho de una pieza de bambú; hexagonal como el *erhu* chino; o circular como el *banjo* norteamericano. 



(a)



(b)



(c)



(d)

FIG. 4. (a) *Rabāba*, siglo XIX, Egipto. (b) *Gunibri*, siglo XIX, Metropolitan Museum of Art, N.Y. (c) *Rabāb pasisiéh*, Sumatra Oriental, (GMO). (d) Músico con *Kamāncheh*, Azerbaijan, (GMO). (e) *Rabāba al-shā'ir*, instrumento de una cuerda, común entre los beduinos o nómadas (árabes y no árabes) y población rural de los territorios comprendidos desde el sur de Arabia Saudita hasta el norte de Siria, y desde Irak al este, hasta la costa del Mediterráneo al oeste (GMO).



(e)

NOTAS

- (1) Se ha identificado la zona ubicada al norte del Mar Negro y del Caspio en Asia Central, como el lugar de origen más probable de las poblaciones que más tarde habitarían Europa, Siberia y América del Norte. El noroeste de esta región, de acuerdo con la teoría o modelo de Kurgan (Gimbutas, M. 1956, *The Prehistory of Eastern Europe. Part I: Mesolithic, Neolithic and Copper Age Cultures in Russia and the Baltic Area*, Cambridge, MA, Peabody Museum), es también el lugar donde se ubica la raíz de las lenguas indoeuropeas; es decir, de la mayoría de las lenguas de Europa y Asia meridional.
- (2) Por ejemplo, para el año 436 d.C., los hunos con Attila, conquistaron de manera fulminante gran parte de Europa occidental; o simplemente hay que recordar al gran imperio mongol de Gengis Kan, entre 1207-1227 d.C. El último imperio de la estepa fue el de los zúngaros (1640-1756 d.C.).
- (3) La domesticación del caballo empezó en Asia Central en el IV milenio a. C. Se mejoraron las razas. Para el II milenio a. C. las nuevas razas ya eran lo suficientemente fuertes como para tirar carros o carretas. En Turkmenistán, los turcomanos aún se dedican a la cría de caballos.
- (4) A partir de las tablillas de arcilla (sellos cilíndricos) del periodo acadio, conservados en el British Museum de Londres, Turnbull plantea que el laúd de brazo largo se originó entre los semitas occidentales de Siria. (Turnbull, H. 1972. *The Origin of the Long-Necked Lute*, Galpin Soc. Jou., xxv, 58-66).
- (5) A partir de las evidencias encontradas en Alaca y Boğazkale, actual provincia turca de Corum, que datan de 1,400 a.C., se pueden identificar dos laúdes hititas con caja resonante ya no exactamente con forma ovalada simple como el modelo mesopotámico, sino con cajas de forma más alargada y con angostamientos laterales en su parte media, en un caso, y de forma trapezoidal en el otro (Franz, J. 1981, p.17). Evidencias procedentes de Egipto (1,400-1,300 a. C.) también confirman variaciones importantes en los laúdes egipcios de la época.
- (6) Libro 6º, *Lanka Kanda*, “El libro de la guerra”. El Ramayana fue escrito alrededor del siglo III a. C. De acuerdo con esta obra, Hánuman el dios mono, no ha muerto y vive entre nosotros.
- (8) Es también al norte de Rajastán en la región de Punjab, donde se encuentran los orígenes de los gitanos (rom o romaníes) que emigraron a partir del siglo XII (o antes) hacia Occidente y establecerse en el oriente de Europa. A España se cree que los primeros gitanos llegaron hacia el año 1,415 a. C.
- (7) Como ha sucedido con otros instrumentos de cuerda arcaicos de la India, el *ravanahatha* de Rajastán ha sido modificado para incorporar, además de las tres cuerdas frotadas, un número variable (hasta 17) de cuerdas resonantes de metal que vibran por simpatía.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ANDRÉS, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*. 1ra. ed., Bibliograf S.A. Barcelona.
- BACHMAN, W. *Bow*; (*)
- DURING, J. (1995). *Dotar* (**)
- FRANZ, J. (1981). *Manual of guitar technology; the history and technology of plucked string instruments*. The Bold Strummer Ltd. Londres.
- MCKINNON J. y ANDERSON R. *Ancient lutes*. (*)
- POCHÉ, CH. (1995). *La Musique arabo-andalouse*. Cité de La Musique, Actes Sud.
- POCHÉ Ch. *Rabâb* (rebab); *Spike fiddles*; *Tanbûra*; *Úd*. (*)
- QASSIM HASSAN S, MORRIS R. et al. *Tanbûr*. (*)
- REY, J. J. y NAVARRO, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España*. Alianza Música Madrid.
- SACHS, C. (1940). *The history of musical instruments*. Norton & C., N.Y. —(1943). *The rise of music in the ancient world*. Dover, N.Y.
- SAINT-GEORGE, H. (1922). *The bow, its history, manufacture and use*. Charles Scribner's Sons, Nueva York. (“The Strad” Library, No. III.)
- WEISKOPF, M. (2011). *Asia Minor* (**)
- GOOGLEEARTH
- (*) Grove's Dictionary of Music and Musicians (2008), Oxford Univ. Press, The Grove Dictionary of Musical Instruments (2014), Oxford Univ. Press, a través de Grove Music Online (GMO).
- (**) Encyclopædia Iranica.

VIDEOS (YouTube)

ERHU

Moon Reflected on Erquan Pond - Erhu solo by Zhou Wei
https://www.youtube.com/watch?v=L_K54nEqfSo

Erhu - Ballad of North Henan Province
<https://www.youtube.com/watch?v=7fdFGEg-9R8>

RAVANAHATHA

Ravanhatta player in Jaisalmer (Rajasthan, India) HD
<https://www.youtube.com/watch?v=BNPMwo9tLUg&list=LLCZ7hJE3LjzZZGz0yKE1tCg&index=16>

Rajsthani folk musical instrument- ravanhatha <https://www.youtube.com/watch?v=MVyO8tJeYIU&list=LLCZ7hJE3LjzZZGz0yKE1tCg&index=14>

Rajsthani man playing 'ravanahatha' at Jaisalmer Fort, Rajasthan <https://www.youtube.com/watch?v=fjtyppyb-0ptk&list=LLCZ7hJE3LjzZZGz0yKE1tCg&index=13>

REBĀBA / KAMĀNCHEH

SAIIDI MUSICIAN playing on RABABA
<https://www.youtube.com/watch?v=xIB7rqnnCho>

Egypt, The Locals: Street Musicians <https://www.youtube.com/watch?v=jx10yERKNtY&index=2&list=RDxIB7rqnnCho>

Petra Bedouin singing and playing the Rababa!
<https://www.youtube.com/watch?v=sWqtD-eP2DU>

Maestro Mohammad Reza Lotfi
<https://www.youtube.com/watch?v=WCpiD15zaYo>

Kayhan Kalhor's Improvised Solo on Kamancheh
https://www.youtube.com/watch?v=_V5HWOGYDBE

Recuerdos de don Neftalí Rodríguez Hernández

JOSÉ COBOS RODRÍGUEZ

Fragmentos de una entrevista realizada en diciembre de 1997 en Carlos A. Carrillo, Cosamaloapan, Ver. por F. García Ranz.

Don José Cobos Rodríguez nació en el rancho *El Huaracán*, Mpio de Villa Azueta, el 26 de noviembre de 1932. Campesino de toda la vida. Su padre, Rubén Cobos Castro también campesino, tocaba la guitarra de son (por *cuarta bandola*).

Recuerda don José de su padre, –tocaba suavemente, muy lento... muy bajo de a tiro. No salía a fandangos sin embargo tocaba en las fiestas de la señora Santana,... ahí iban cargando la tarima, hasta los músicos cargaban... tocaban ahí música muy pausada. También salía a tocar Las Pascuas, Naranjas y Limas.

Don José empezó a agarrar primero la jarana y después la guitarra a la edad de 35 años. Nadie le enseñó a tocar propiamente, pero aprendió a la sombra de don Talí, su tío, hermano de su madre Abigail Rodríguez Hernández. Don Talí, como lo describe don José, era una persona de mucho respeto, –un hombre tan regido. No le gustaba que uno saliera a echarse una copa; lo traía a uno cortito. Decía don Talí –una copa solo, para que el cuerpo agarre ánimo.

Cuenta don José, –don Talí me quiso mucho, me daba muchos consejos; un hombre honesto, bueno, parcial. En una ocasión, cuando don José estaba intentando aprender la guitarra de canción, don Talí le dijo:



- Oye, eso por favor lo vas a ir abandonando.
- ¿Por qué tío?
- Porque vas a ser candil de la calle.
- Pero... ¿por qué tío?
- Porque con una lira vas a tener amigos que te van a venir a buscar, te vas a ir, vas a amanecer, vas a anochecer y voy a tener muchos problemas. Porque sí vas a aprender, ... ya te ví que vas a aprender. Dedicáte a la guitarra (de son), eso es lo que tienes que hacer... para que salgas conmigo a tocar.

Don Talí tenía dos guitarras y tres jaranas, –con él nos íbamos a tocar Benjamín, hermano de don José, Mario Rodríguez, el único de los muchos hijos que tuvo don Talí que sí aprendió a tocar, y yo. Acostumbrábamos a tocar de vez en cuando en las noches después de cenar, entre 8 y 11 de la noche. Don Talí vivía en La Pita enfrente de Pueblo Nuevo y separados por el río Tesechoacán. El conjunto que formabamos se llamaba *Flor de caña de Las Pitás*. No cantábamos. Eso fue toda la vida y nos decían: ¿por qué no se buscan un cantador?

– Íbamos a tocar a ranchos cercanos: Manzanilla, La Laguna, Juan García, La Herradura... algunas veces llegabamos hasta Tesechoacán. A los huapangos don Talí iba con guitarra y nosotros tres con las jaranas de don Talí. Había que tocarle recio y ... abreviarle. Decía don Talí –quiero que me arrastren. Le gustaba que lo arrastraran. Pero qué lo iba uno a arrastrar!

–Sólo íbamos con una guitarra pues don Talí decía: *con mi guitarra tengo para dar y prestar*. Siempre se nos respetó en los fandangos y lugares donde íbamos a tocar, nunca nos dijeron una mala palabra.

–Don Talí también tocaba con un tal Coco Fernández que tocaba la jarana (¿de Tenejapa?). Tenía muchos amigos, muchos compadres. Salía a tocar a Pueblo Nuevo a *Las Fiestas de Mayo*, a Carrillo, a Cosamaloapan, a Isla, ahí al Pretil donde tenía un compadre; iba a tocar a su cumpleaños, demoraba dos o tres días.

Recuerda don José la ocasión en que José Adauto Gutiérrez le pidió a don Talí que le tocara tres

sones en la cantina grande de Tlacotalpan, ahí a la barra.

–Empezamos tocando *El siquisirí*; Mario, don Talí y yo. Nos ofrecieron de tomar desde un principio, pero don Talí no quiso aceptar. Se apilaron ahí varios amigos de José Adauto y después del primer son llegó un señor que le metió 50 pesos a la bolsa de don Talí!... Y don Talí sorprendido le respondió de inmediato:

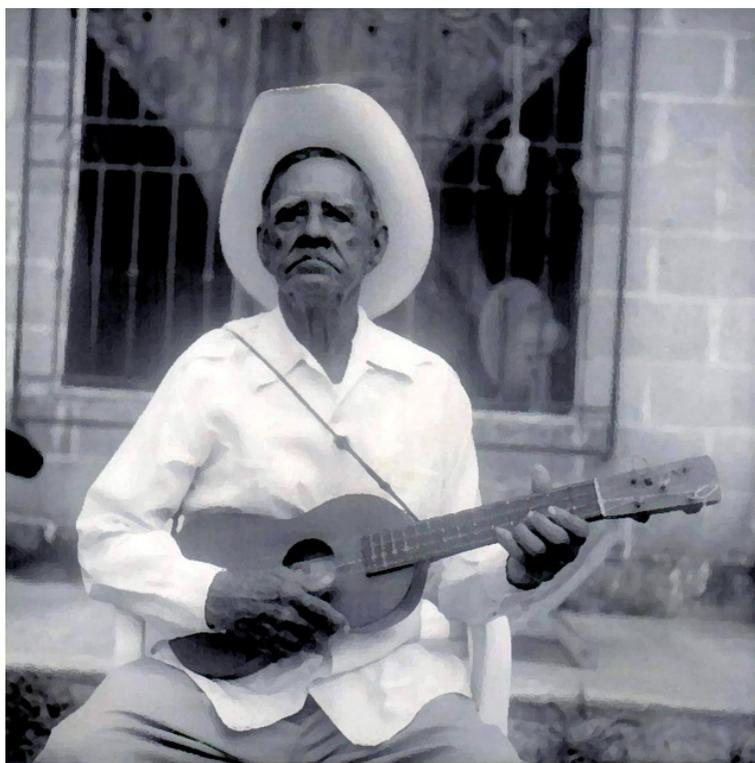
– ¡Uta, no! Yo no le cobro a nadie! –Y le devuelve el billete– .

– Bueno entonces ¿qué se toma don Talí? –le dijo aquel señor–,

– Bueno, –dijo don Talí–, nomás vamos a tomarnos una.

Y una copa sólo se tomó.

Don José también recuerda cuando fueron premiados en el Concurso de Jaraneros de Tlacotalpan de 1980: –Había muy buenos grupos, pero fue por nuestro modo de tocar muy acoplado... en una altura... (don José se queda en silencio buscando adjetivos apropiados), demasiado... recio... en fin, muy bien requintado por lo que nos dieron el 2º lugar. 



DON BENJAMÍN COBOS RODRÍGUEZ



DON JOSÉ COBOS RODRÍGUEZ

HISTORIA DE UN FANDANGO

NATSE ROJAS



LLEGA LA MÚSICA, ANDANDO



LA TARIMA EMPIEZA A ESCUCHAR



YA SE VISTE LA MESA



AFINAMOS LA MIRADA

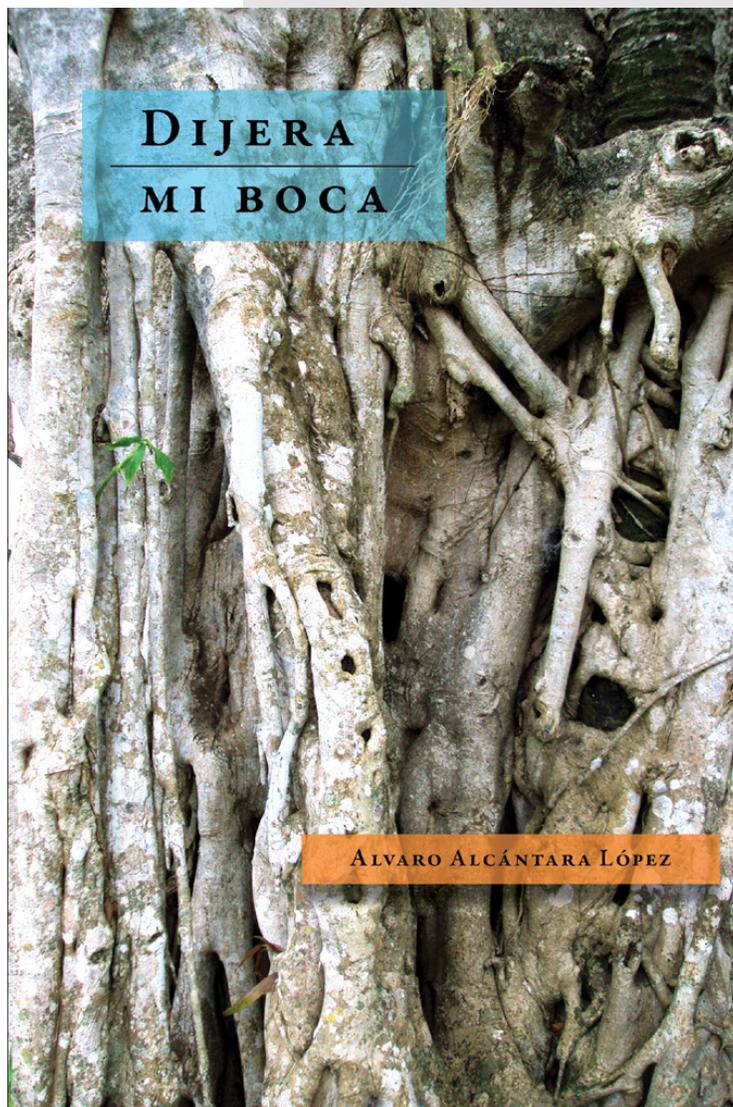


Vamos quedando pocos... e invocamos al amanecer.



ESTOS RELATOS surgieron inicialmente para ser escuchados e imaginados, antes que leídos. Son el resultado de poco más de veinte años de rumiar y gozar la vida en el alucinante mundo del son jarocho. A fines de la década de los años ochenta tuve la oportunidad de conocer los fandangos de tarima y desde entonces éste ha sido un espacio central de mi existencia y quehacer profesional. Cantadores, guitarreros, bailadoras y bailadores, jaraneros, campesinos, curanderos, soflamistas, tejedoras o ensalmadores de la palabra aparecieron de pronto frente a mis ojos mostrándome un mundo in/imaginado, un universo de otro tiempo y condición.

Estas textualidades son mi aporte a ese ejercicio, pero también una forma de agradecer a las personas que desde el mundo jarocho me han enseñado a valorar y disfrutar lo que importa de la vida.



LAGUNA PRIETA VOL.2

Félix Machucho - Cantador

Son Jarocho



ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

HISTORIADOR, PROMOTOR CULTURAL, SONERO.

JOEL CRUZ CASTELLANOS

MÚSICO Y PROMOTOR CULTURAL

ALEC DEMPSTER

GRABADOR, ARTISTA PLÁSTICO, MÚSICO, ETNOMUSICÓLOGO, PRODUCTOR,

...

FRANCISCO GARCÍA RANZ

INGENIERO CIVIL, ARQUITECTO, MÚSICO Y CARPINTERO: ALGUNOS LO
CONSIDERAN EL *GODFATHER* DEL MARIMBOL EN MÉXICO.

LE GUSTA LA NATURALEZA Y LOS HUEVOS DE GALLINA CORRETEADA; PRACTICA
LA LECTURA DEL TAROTH, TAMBIÉN EL MANTRA Y SOBRE TODO EL TANTRA.

NATSE ROJAS

MEXICANA, POBLANA, AMANTE DE LAS TRADICIONES MEXICANAS, AMANTE DE LA
MÚSICA, JARANERA, DISEÑADORA GRÁFICA Y APRENDIZ DE FOTOGRAFÍA...
30 AÑOS Y APRENDIENDO.

HONORIO ROBLEDO

PROMOTOR DE LA CULTURA JAROCHA, DONDE TAMBIÉN DESTACA COMO CREADOR;
HA REALIZADO PROPUESTAS EN LA CUENTERÍA, LA PLASTICA, LOS SONES Y LOS
VIDEOS DE LA TRADICIÓN ORAL.

