

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 6



Universos sonoros en diálogo





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

AGUSTÍN ESTRADA 45, 54, 55.
MARIO CRUZ TERÁN 43, 44.
CAROLA BLASCHE 46, 47.
F. GARCÍA RANZ 18, 33, 34, 41, 42, 48.
JOSÉ ELÍAS NEMER 17.

MANUEL POLGAR 37.
DEBORAH SMALL 21, 24, 46.
ANDRÉS MORENO NÁJERA 36.
SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ (2-3), 14, 15,
20, 22, 48-50.
MARIANA YAMPOLSKY 40, 41, 50, 51.

portada

Orquesta nativa, marimba.
Guatemala 1930. Biblioteca
Conmemorativa de Colón de la
Organización de Estados Americanos (OEA).

contraportada

*Leonardo Rascón, Agustín Es-
trada, 1993.*



• Época 1, número seis, noviembre 2017. 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
 Revista digital
 de distribución gratuita
 HECHA EN MÉXICO
www.lamantaylaraya.org

CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES RUBÉN DARÍO ÁLVAREZ <i>Cuando noviembre era todo el año</i>	7
§ DIJERA USTED ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ <i>Del agua, los verso y la poesía</i>	14
§ ASÍ, COMO SUENA <i>Poesía en distintas voces</i>	24
§ PALOS DE CIEGO FÉLIX RODRÍGUEZ LEÓN <i>Apuntes sobre la africanía de la marimba</i>	26
§ RECIO Y CLARITO <i>Más de 40 Monos en Bellas Artes</i>	36
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO <i>Duelos de verseros</i>	35
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL <i>Palma, zacate y bejuco. La techumbre vernácula en Sotavento</i>	38
§ BONUS TRACK <i>Entre los tambores de guerra y la guardia veterana</i> SOBRE EL ALBUM "Antiguas voces del cedro, Memorias de Sotavento." Wendy Cao Romero, Producción general	52





EL PUERTO DE VERACRUZ DESDE MAR ADENTRO. 1851

Editorial

Un año más que transcurre ante nuestros ojos. Y mientras eso sucede los editores de LA MANTA Y LA RAYA deseamos a nuestros lectores que las futuras fiestas decembrinas para despedir el 2017, lleguen cargadas de salud y alegría. Este nuevo número, el seis, hace un guiño a la palabra y su capacidad de imaginar y crear el mundo. Es cierto que la velocidad de la vida contemporánea y la urgencia con que se cruzan las comunicaciones en los nuevos dispositivos y tecnologías de la comunicación han minado silenciosamente nuestra capacidad de disfrutar y gozar lo que se dice y el cómo se dice. No creemos que ante esta pesada realidad haya mucho qué hacer, si no es empezando por decisiones individuales que quizá terminen contagiando a otras personas, hasta alcanzar un impacto social que haga sentir su peso en la vida de colectividades enteras.

A lo largo de estos años de editar la revista, en no pocas ocasiones nos hemos preguntado sobre la viabilidad e impacto de este proyecto editorial y la recepción que puede tener en nuestra sociedad. Es decir, saber si hemos logrado que algunas personas se tomen el tiempo para leer con calma los trabajos y reflexiones que con gusto nos hemos dado a la tarea de solicitar a los distintos colaboradores. La respuesta a esta pregunta no siempre nos ha quedado muy clara, pero a propósito de este nuevo número, creemos que hasta donde nuestras fuerzas den, debemos contribuir a construir espacios de reflexión que ayuden a construir horizontes de futuro en la vida social y cultural de este país.



GUATEMALA. 1930.

Quizá la mayor novedad de este número sea la apertura que hacemos a la poesía y a la versada en el mundo jarocho. El tema era, en cierta medida, una deuda que teníamos con tan importante aspecto de los complejos festivos y universos sonoros. Se trata apenas de una exploración que, en cualquier caso, busca provocar en los lectores (y protagonistas de la cultura sotaventina) una reflexión sobre lo que en ese aspecto se ha hecho y se puede y queda por hacer dentro de la tradición jarocho. El tan llevado y traído boom del son jarocho no debe desviar la mirada en torno a lo que creemos necesario: una revisión detenida en materia de letrística de las nuevas composiciones y los alcances poéticos de las nuevas canciones y sonos que se han realizado en los años recientes; sopesar sus alcances y posibilidades, una vez que hemos convenido que la poética ha sido una de las banderas más enarboladas al interior del mundo jarocho.

Con este número queremos sumarnos también a las felicitaciones para quienes han integrado al grupo Monoblanco –y especialmente a Gilberto Gutiérrez–, por el aniversario cuarenta de la creación de este grupo señero del son jarocho veracruzano. La culminación de los festejos por los cuarenta años del grupo Monoblanco ha sido un concierto en el Palacio de Bellas Artes. Esperamos que este acontecimiento, de la mayor trascendencia en la vida cultural de nuestro país, encuentre innumerables réplicas en los años venideros, haciendo posible que un sin número de grupos de música popular y tradicional del país accedan a espacios artísticos y culturales como el antes dicho.

Dicho lo anterior, sólo queda agradecerles la amabilidad de su lectura confiando disfruten y les sea de provecho cada uno de los trabajos que aquí presentamos.

Los Editores





ANTONIO GUERRA BULLONES, *COMPAE CHIPUCO*.

SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

RELATOS DE ANDRÉS MORENO

San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK



TLACOTALPAN, VER. 1930.



LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL

CUANDO NOVIEMBRE ERA TODO EL AÑO

“El artista -en este caso el músico- debe procurar que su obra no tenga fecha de vencimiento”.

Rubén Darío Álvarez

Esta frase del cantante panameño Rubén Blades me sirve para conceder un modesto elogio a maestros de nuestra música folclórica como Clímaco Sarmiento, Pedro Laza, Los gaiteros de San Jacinto, Rufo Garrido, Tony Zúñiga, Joe Arroyo, Antonio María Peñalosa Cervantes, Los Corraleros de Majagual y otros no menos importantes que alargarían esta lista, pero que sin duda alguna cumplen con la premisa que abre este escrito: hicieron su música con tanto corazón y mística que ella trasciende el tiempo y las

modas. Es decir, se le puede escuchar a cualquier hora de cualquier día del año, con la absoluta seguridad de que seguirá transmitiendo la misma alegría y sentimiento del mismo momento en que fue hecha.

Por eso esta lectura, más que una conferencia, es un lamento que pregunta por las causas de la subvaloración de esa música. Y no me refiero tanto a los intérpretes y autores que acabo de mencionar. No me quejo solamente contra las emisoras que los desterraron. Mis querellas quisieran tocar por igual, y a manera de defensa, a los músicos y compositores que siguen haciendo y ejecutando la música raizal del Caribe colombiano, sin que los medios masivos de comunicación les abran el espacio justiciero que antes tenían. Mis preguntas quieren tocar también al ciudadano raso que dejó de programar, cualquier día del año, esa música en la intimidad de su vivienda o en las reuniones familiares o comunitarias.



LOS GAITEROS DE SAN JACINTO

Tal parece que tanto las emisoras como los moradores de nuestra Región Caribe se dejaron convencer por los difusores de la música, quienes decretaron que nuestras melodías folclóricas sólo deben producirse, programarse y escucharse durante las fiestas novembrinas de Cartagena o en los carnavales de Barranquilla.

“Esa es música de noviembre” o “esa es música de carnavales”, dicen los programadores de las emisoras cuando algún desprevenido músico folclórico les lleva su nueva producción discográfica.

“Oye, ¿estás jalando a noviembre?”, preguntan mis vecinos cuando, cualquier día del año, se me antoja poner en mi equipo de sonido un disco de Pedro Laza, de Los Gaiteros de San Jacinto, de Petrona Martínez o de Los Soneros de Gamero.

Como puede verse, entonces, todos (de una u otra forma) hemos terminado siendo víctimas de quienes decidieron, sin consultar con nadie, que nuestros fandangos, bullerengues, porros, chandés, cumbias y berroches debían quedar

relegados a una fecha carnavalera, en lugar de seguir compitiendo con cualesquiera de las propuestas musicales que se apoderaron de los hit parades de las estaciones radiales.

Pero entre esas víctimas sobrevivimos algunos inconformes, a quienes aún no nos convence el argumento arbitrario de la música por épocas. Nos negamos a creer que para escuchar a Pablito Flórez o a Etelvina Maldonado haya que esperar a que transcurran diez u once meses, para de ese modo evitar las burlas y los cuestionamientos de quienes terminaron enmarañados por este sofisma: “una mentira mil veces repetida termina convirtiéndose en verdad”.

La única verdad que viene saliendo a flote desde hace años es que los grandes perjudicados con la política de la programación musical por épocas son los productores, los intérpretes y los compositores de música folclórica, pues si antes se les veía en todos los eventos, reclamados por el público que escuchaba sus producciones en las emisoras, ahora les toca esperar hasta noviem-



ANTONIO MARÍA PEÑALOSA CERVANTES

bre y carnavales para que los contraten, si acaso tuvieron la suerte de que un programador radial les hiciera la caridad de difundirles alguna nueva producción.

Porque es ese el otro perjuicio: las emisoras esperan el mes de noviembre para programar canciones de cuarenta o cincuenta años atrás, como si no hubiese músicos y compositores nuevos esperando una buena oportunidad para exponer sus talentos en beneficio de la misma tradición folclórica de nuestro espectro Caribe.

Yo estoy entre esos inconformes que no aceptan las políticas sin fundamento lógico de las emisoras. Por eso me lancé a preguntar por el origen y los efectos que ha producido el arrinconamiento de la música raizal hacia los últimos días del año. El folclorista Édgar Benítez me contó lo siguiente: “El efecto que ha producido esa política se ve en las instituciones educativas, en donde a los niños les enseñan la música folclórica como un pasatiempo y no como otra posibilidad de realización profesional. Entonces, el efecto subsiguiente consiste en que, desde pequeños, esos mismos estudiantes se dedican a dividir la producción fonográfica en música para viejos, para jóvenes, para pobres, para ricos, para

negros, para blancos, para delincuentes o para gente culta, cuando en realidad la música, venga de donde venga, es todo un conocimiento cultural que debe valorarse o descalificarse, según el esfuerzo estético y literario de quien la crea”.

Más adelante, Benítez expresa:

“Eso de clasificar la música por épocas ha redundado en que los músicos folclóricos no nos preocupemos por tener una continuidad a nivel de organización y de producciones discográficas, porque se piensa sólo en grabar una canción o dos cuando llega el mes de agosto, a ver si corremos con la suerte de que las emisoras las acojan durante los preludios novembrinos. De manera que el común de la gente supone que contratar a un grupo folclórico cuesta menos, porque no tiene algo pegado en las emisoras, tal como suenan los grupos de champeta, reguetón o vallenato. Ese mismo músico, por no tener trabajo continuo, nunca dispone de dinero para pagar en una emisora, como sí lo pueden hacer otros géneros. Desde enero hasta agosto le toca incursionar en otras tendencias musicales, cantarles a los turistas o marcharse a otras ciudades en donde sí lo valoren”.



JOE ARROYO

Refiriéndose a la cuota de responsabilidad de los músicos en este fenómeno de exclusión, Benítez afirma:

“El músico folclórico de Cartagena es raramente organizado. Eso les ha dado razones a los medios de comunicación para no tenernos en cuenta. Unos cuantos se han preocupado por viajar y participar en las ruedas de negocios de los eventos culturales que se realizan en diferentes partes del país, especialmente en Bogotá. Eso, gracias a que han diseñado sus propias páginas web y montan sus canciones y conciertos en youtube.com, lo que ha facilitado que muchos se hayan ido a vivir a la capital, en donde hacen parte de los grupos musicales de vanguardia que protagonizan actualmente las programaciones de las emisoras.

Pero en términos generales, y en lo que concierne a Cartagena, el músico folclórico está en desventaja, pues, para empezar, la ciudad no dispone de estudios de grabación preparados para grabar con un grupo completo, pero sí para programar las pistas con las que graban los reguetoneros y los champeteros”.

Para el locutor y promotor disquero, Moisés De la Cruz Gómez, el origen del fenómeno que nos ocupa fue un contubernio entre compañías dis-

queras y músicos folclóricos, que tuvo lugar durante la década de los años 80 del siglo XX. Al respecto afirma:

“Antes de los años 80, grabar una producción discográfica era sumamente difícil, sobre todo para los artistas del Caribe colombiano. Por lo menos, las compañías disqueras de más renombre eran muy rigurosas a la hora de escoger el artista y el repertorio que iban a poner a consideración del público. Pero, llegada la década de los 80, los artistas costeños alcanzaron cierta credibilidad, por lo cual las casas fonográficas decidieron incluirlos en una política comercial que yo llamo la ‘sectorización de la música’. Es decir: las disqueras comenzaron a hacer producciones destinadas a públicos específicos, como la Feria de Cali, el Festival de la Leyenda Vallenata, el 20 de Enero en Sincelejo, Los carnavales de Barranquilla, La feria de las flores, en Medellín; y las Fiestas Novembrinas, de Cartagena, entre otras. Ante esa propuesta, los músicos folclóricos de Cartagena y Barranquilla, en lugar de negarse a que los regalaran a una sola temporada del año, vieron una oportunidad inigualable de darse a conocer, aunque fuera con una o dos canciones en un *long play* de variado repertorio. Esa costumbre quedó tan arraigada que los mismos músicos y compositores se dedicaron a componer y a organizar producciones pensando sólo en noviembre y en los carnavales barranquilleros”.

Similar opinión esboza Darío Valenzuela Álvarez, quien fuera, por 26 años, el grabador estrella de la compañía disquera Codiscos:

“Antes de la década de los 80 –cuenta Valenzuela-- un artista entraba a los estudios de grabación en cualquier momento del año y su producción se publicaba en cuanto estuviera lista, sin que importara la época. Pero

durante los 80 se determinó que cada cantante o agrupación musical debía tener un mes específico durante el cual se publicaría su producción, política ésta que también arrojó a las producciones de música folclórica costeña, a las cuales, obviamente, se les creó su mercado a finales de año, pensando en las fiestas de Cartagena; y entre febrero y marzo, pensando en los carnavales de Barranquilla. La diferencia con las demás vertientes musicales radica en que los músicos folclóricos tenían, prácticamente, una sola temporada productiva, mientras que los demás artistas gozaban de sintonía durante todo el año”.

Por su parte, el locutor cartagenero José Manuel Pinzón asegura que fue él quien logró que, en Cartagena, la música folclórica fuera desplazada hacia finales de año.

“Cuando llegué a Cartagena –relata Pinzón--, procedente de los Estados Unidos, en donde había laborado en estaciones radiales, se me ocurrió que aquí podía hacerse lo mismo que allá: imponer ritmos de vanguardia durante gran parte del año y dedicar los últimos meses a la música tradicional. Fue así como empecé aplicando esa iniciativa en Rumba Stereo, desde donde hice que la champeta criolla tomara la fuerza que tiene hoy. Esa misma fórmula la llevé a Olímpica Stereo, que estaba muy abajo en el rating, lo que trajo como resultado dos cosas: que la emisora terminara ascendiendo a los primeros puestos y que me nombraran asesor de Olímpica en Barranquilla, en donde aplicamos la misma fórmula, que terminó regándose por toda la Región Caribe. De ahí que en Montería y Sincelejo dejaran de programarse porros en cualquier época del año para tenerlos en cuenta únicamente en la Feria Ganadera y en las Fiestas del 20 de Enero”.



TONY ZÚÑIGA

Y concluye Pinzón diciendo:

“Reconozco que esa estrategia favoreció tendencias de vanguardia como el reguetón y la champeta, pero perjudicó enormemente a los artistas folclóricos. Ahora lo que creo es que debería salir otro programador radial con el mismo arrojo que yo tuve, para que se atreva a reubicar la música folclórica en los primeros lugares de sintonía”.

El docente investigador Ricardo Chica Gelis opina lo siguiente:

“El debate se puede abordar desde muchos ángulos y es muy extenso. Yo sospecho que el problema de la desaparición del repertorio musical folclórico costeño de la programación radial durante casi todo el año es, sin duda, un problema de mercadeo. Lo anterior es consecuencia de una decisión comercial, sin olvidar que los nuevos géneros musicales (de unos 20 o 30 años para acá) son la banda sonora de las nuevas generaciones. Ahí tenemos el rap, el hip-hop y el reggae que aparecen entre los años 60 y 70 y que han cambiado sus formas y sentidos de manera dramática. El otro sentido del deba-



RUFO GARRIDO Y SU ORQUESTA

te creo que está en la política cultural y educativa del gobierno respecto a ver la música como un patrimonio y su necesaria difusión en los pensum escolares. Otro elemento del debate es pensar en una campaña de re-educación de esta materia a través de medios digitales y nuevas formas de comunicación, como son las redes sociales. Definitivamente, creo también que la investigación académica y rigurosa resulta crucial, pues es medular tratar de entender lo que significa un fenómeno musical de la tradición costeña, de una envergadura bárbara en tiempo y espacio. No obstante la envergadura, su desconocimiento generalizado amenaza con el olvido, tal y como ha ocurrido con tantos elementos patrimoniales”.

Hablando de las canciones que, desde hace 40 ó 50 años se programan durante las fiestas novembrinas, me llama la atención que la mayoría, pese a su innegable espíritu carnestoléndico, muy poco o nada hablan de Cartagena o de noviembre.

Tomemos por caso el *long play* Fiesta y corraleja vol. 1, de Pedro Laza y sus pelayeros, que terminó convertido en algo así como la banda sonora de las fiestas novembrinas de Cartagena, pero no porque hubiese sido concebido pensando en ese certamen, sino porque la disquera Fuentes lo publicó en diciembre, entre 1954 y 1955; es decir, en el preámbulo de los carnavales de Barranquilla.

De modo que los cartageneros que se gozaron esa producción en la capital del Atlántico, la compraron y la trajeron a Cartagena, en donde comenzó pegándose desde el mes de abril y se afianzó en las fiestas de noviembre.

El otro aspecto curioso radica en que los nombres de los cortes que integran el citado LP nada tienen que ver con fiestas novembrinas o carnavales barranquilleros: “El mochilero”, “El zorro”, “Pie pelúo”, “Mi aguinaldo”, “Sin breque”, “El guarumo”, “El guayuyo”, “El chivo mono”, “El iguano”, “El barraquete”, y “La papera”, que eran nombres de toros o de haciendas de los departamentos de Córdoba y Sucre, pues, como lo indica el título del *long play*, éste, desde el prin-

cipio, fue direccionado al público amante de las corralejas del Caribe colombiano.

Otras canciones, más antiguas o más jóvenes que la referida producción, tampoco mencionan fiestas novembrinas ni hacen referencia a Cartagena o Barranquilla. Es decir, podrían programarse cualquier día del año sin que perjudiquen una programación radial; y por lo contrario, la enriquecerían.

Algunas son: “El lobo”, de Los soneros de Gameiro; “El muerto borrachón”, de Miguel Beltrán y su cumbia soledaña; “La pelea es peleando”, de Emilia Herrera; “La maestranza”, de Los gaiteros de San Jacinto; “Papadio”, de Carlos Vives y los clásicos de la provincia; “Potpurri de murgas”, de Toby Muñoz; “La maldita vieja”, de Las alegres ambulancias; “La estera”, de Pedro Beltrán; y todas las propuestas que presenten los grupos, cantantes y compositores de las nuevas generaciones.

Pero el obstáculo siempre son (y seguirán siendo, si no se hace algo al respecto) los programadores de las emisoras, especialmente de la banda FM, quienes argumentan que tienen la plena libertad de programar lo que les venga en gana, puesto que sus estaciones radiales son empresas privadas con todo la autonomía que esa condición sugiere. Pero se les olvida que sus “empresas privadas” son posibles gracias al espectro electromagnético, que no es un bien particular sino del Estado. Por lo tanto, es público; y, por consiguiente, de todos nosotros.

Por el momento, el abogado Joaquín Torres Nieves afirma que se puede emprender una acción popular para que tanto el Distrito de Cartagena como la Gobernación de Bolívar financien, en los medios de comunicación, la promoción de la música raizal del Caribe colombiano, tal como se financian las propagandas que promocionan los diferentes programas de ambas instancias gubernamentales.



FIESTA Y CORRALEJA VOL II
PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS

Eso, sustentado en la normativa constitucional que dice:

“Los organismos de radio y televisión destinarán no menos del 50% de su programación musical a la emisión de obras del repertorio nacional. El Ministerio de Comunicaciones y la Comisión Nacional de Televisión vigilarán el cumplimiento de esta disposición. El incumplimiento de estas normas será considerado como falta disciplinaria gravísima”.

Pero, escuchando la avalancha de reguetón, vallenato y champeta que las estaciones FM programan a diario, podría creerse a simple vista que sí cumplen con la norma, porque se trata de artistas colombianos. No obstante, si se escudriña con cuidado, esa no es más que otra forma de evadir la responsabilidad cultural que tienen, pues se trata de que programen todos las tendencias y vertientes de la música colombiana y no los pocos ritmos que convienen a los intereses comerciales de esas empresas radiodifusoras.

(*) Texto publicado el 19 de septiembre de 2016, en el blog *Que no se te salga el blog* (<http://www.eluniversal.com.co/blogs/que-no-se-te-salga-el-blog/cuando-noviembre-era-todo-el-ano>).

DEL AGUA, LOS VERSOS Y LA POESÍA



SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.

Alvaro Alcántara López

Recuerdo haber escuchado, a inicios de los años noventa, una exaltada prédica de quienes integraban las nacientes agrupaciones profesionales de son jarocho, afirmando que los versos que se cantaban en los sones iban más allá del estereotipo de versos “picantes”, chuscos o groseros, que los conjuntos jarochos que tocaban en centros de recreación social, salones de baile, clubes nocturnos, cantinas o restaurantes habían empezado a fijar en el imaginario social de nuestro país desde mediados del siglo XX. La idea que se defendía entonces iba más allá: sostenía que la lírica que se cantaba en los distintos sones jarochos abrevaba en las mejores tradiciones poéticas del siglo de oro español, el barroco novohispano y el siglo XIX; por tanto, en el son jarocho resi-

día una poesía popular de alto valor, que hacía aún más interesante cultural y estéticamente al son jarocho.

Aquel argumento no sólo era planteado por los distintos grupos de son jarocho “tradicional” – tal era la etiqueta que se empleaba en aquel entonces para diferenciarse del otro son jarocho que hacían los grupos que acompañaban a los ballets folklóricos– sino que fue apuntalado y documentado por una serie de artículos de investigación y divulgación, escritos en la década de los años noventa por Antonio García de León y Ricardo Pérez Montfort, autores a los que con el correr de los años se sumaron nombres como los de Alfredo Delgado Calderón, Ana Santos o Caterina Camastra, por citar sólo a algunos.



ZENEN ZEFERÍNO Y EL SONORO SUEÑO. SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.

Algunos años más tarde, ya bien instalado en el correr del nuevo siglo y milenio, volví a toparme con esta idea en el magnífico relato de Juan Pascoe, titulado *La Mona*. Allí Pascoe comparte su experiencia de haber “redescubierto” al son jarocho, tras haber escuchado, a sugerencia de Adrián Nieto, el son de El Fandanguito, incluido en el ya clásico disco del INAH *Sones de Veracruz*.

Sabía del son jarocho lo que se escuchaba en el disco del Ballet Folklórico de México, o como música de anuncio en algunos anuncios radiofónicos, o como música de charola en un gran restaurante de Tlalpan. De las músicas regionales que comenzaba a identificar, ésta era la que menos me atraía. Se me hacía repetitiva, plagada de simpáticos chistes fáciles, autocomplaciente: no observaba en ella la gracia y la refinada poesía antigua de los sones jarocho, ni el vigor ni la sorpresa musical de los sones de Michoacán. Pero Adrián Nieto me dijo que para conocer el nuevo rumbo que podía tomar la nueva música mexicana escucháramos con aten-

ción el son El Fandanguito, incluido en el disco *Sones de Veracruz* y que nos fijáramos en el jaraneó y canto de Antonio García de León.⁽¹⁾

Tras haber escuchado aquella grabación la opinión de Juan Pascoe en torno al son jarocho cambió. Aquel disco se volvió, según sus propias palabras, “en una obsesión” y aunque las piezas eran, en general, las mismas que ya conocía y valoraba bastante poco, en aquel fonograma había reconocido una manera y actitud “completamente distintas” de interpretar los sones jarocho. “El Fandanguito” ejecutado por Antonio García de León, –anotó Pascoe– trascendía la literatura gauchesca, la de Jorge Luis Borges o la nueva trova latinoamericana, tradiciones éstas poético - musicales con la que se encontraba bastante familiarizado.

La idea del alto valor poético de la versada que se canta en el son jarocho no ha dejado de estar presente en los discursos pronunciados desde

⁽¹⁾ Juan Pascoe, *La Mona*, México, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 9 – 10.



DAVID HARO

los distintos entornos sociales que hoy confluyen en el mundo jarocho, aún cuando en ocasiones me ha parecido que los ejemplos utilizados no siempre han sido los mejores.

En la puesta en valor de la dimensión poética de la lírica popular jarocho resulta imposible no evocar aquí la presencia del grupo Chuchumbé desde mediados de los años noventa, particularmente por el trabajo desarrollado en este aspecto por Patricio Hidalgo y Zenén Zeferino. La importancia creciente que adquirió el performance poético en las actuaciones de este grupo, contribuyó enormemente no sólo a visibilizar la fuerza poética de la versada, sino también a trazar un horizonte de creación poética a futuro que refrescara las temáticas, convicciones y sensibilidades de la música jarocho. Proceso, hay también que decirlo, en que agrupaciones como Monoblanco, Siquisirí, Tacoteno, Los Parientes de Playa Vicente (encabezados por los hermanos Ramírez) o Son de Madera venían haciendo fuertes contribuciones o aproximaciones dignas de tomarse en cuenta.

La aparición o reedición de recopilaciones de versada jarocho fue también un aliciente para este proceso de recuperación de la poesía. Imposible no mencionar al vuelo *Sones y cantares jarochos* de Humberto Aguirre Tinoco, *La versada de Arcadio Hidalgo*, *Soy como peje en marea* o *El hilo de mis sentidos*; dejando para otra ocasión el recuento de trabajos provenientes directamente del mundo académico. La proliferación, en la década de los años noventa, de grabaciones de grupos de son jarocho, tanto en cassettes o disco compacto, ayudó a socializar muchos versos grabados en estudio por los grupos y que empezaron a repetirse canónicamente en los fandangos y tocados por aquí y por allá acompañando los sones en los cuales habían sido grabados. Los efectos didácticos en materia de versos, de discos como *Al primer canto del Gallo* y *Sin tener que decir nada* de Monoblanco, *Antiguos sones jarochos* de Zacamandú, *Caramba niño de Chuchumbé* o el disco homónimo (el primero de hecho) del grupo Son de Madera dejaron bien claro que era importante saber qué versos cantar y que los aprendices jaraneros debían ocupar un tiempo significativo de su aprendizaje a fortale-



PATRICIO HIDALGO. JOSÉ ELÍAS NEMER, 2013.

cer el conocimiento de las estructuras poéticas y a conocer el espíritu y color de los versos que se podían cantar. Pero es justo decir que el afortunado encuentro de los integrantes del grupo Monoblanco con Arcadio Hidalgo había revelado a los entonces jóvenes de aquel grupo la fuerza y poderío de la palabra y la poesía rimada en la tradición jarocho. Este aprendizaje quedaría plasmado en el cuidado puesto en la versada que apareció en los discos del grupo y, a lo largo del tiempo, ha sido reforzado por los vínculos entre Monoblanco y el Taller Martín Pescador del afamado impresor antiguo Juan Pascoe, también miembro fundador del grupo.

La creciente popularización de un nuevo tipo de composición en el entorno del mundo jarocho, al que en otro lugar he denominado *balada - son*, ha contribuido a generar, de muchas maneras, una confusión mayúscula entre la condición o aspiración poética de la versada jarocho hasta convertirla en sinónimo de versos “de amor”, que en no pocas ocasiones rayan en los cursi.

Un repaso a los piezas musicales de nueva creación de grupos de son jarocho o cercanos al son jarocho que han gozado de mayor aceptación entre el público, durante los últimos 15 años (nos siempre sones; de hecho cada vez más bajo el formato de “canciones”) permiten reconocer que se tratan de 1) nuevas versiones de sones ya conocidos a las que se ha cambiado la rítmica; 2) estribillos contagiosos en ritmos binarios acompañados por versos de larga data y ya grabados (sextetas, quintillas o décimas); 3) Pese a los contextos sociales cambiantes del país, la predominancia de versos que aluden al entorno natural, la vida campirana, la flora y la fauna; 4) versos “patrimonialistas” que exaltan las bellezas de los lugares pero no las contradicciones socio económicas o violencia social de esos mismos espacios; 5) *excepcionalmente*, piezas de nueva creación que han empezado a experimentar con estructuras poéticas y de composición musical que vale la pena dar seguimiento.

¿Se encuentra la versada jarocho de reciente creación en una crisis de la que aun no es capaz de darse cuenta? ¿Cuáles son los temas, caracterís-



SAMUEL AGUILERA, MAURO DOMÍNGUEZ Y FERNANDO GUADARRAMA. F. GARCÍA RANZ, 2017.

ticas y figuraciones de esta versada? ¿Está la versada jarocho de nueva creación cumpliendo con cierto compromiso histórico de narrar y recrear los escenarios sociales, sensibilidades, contradicciones o expectativas de la vida cotidiana del país y del mundo en general? ¿Qué ha sido de las pretensiones poéticas que hace algunas décadas llamaron la atención de unas y otros, al encontrar en la versada jarocho maneras “novedosamente antiguas” o “nostálgicamente refrescantes” de narrar la vida, de ficcionar la realidad? Tengo la impresión que algunas de las respuestas o alternativas a estas inquietudes personalísimas (*sic*) pueden encontrarse en las propuestas de músicos y agrupaciones que no pertenecen en sentido estricto a la comunidad jaranera. Los esfuerzos de compositores como David Haro o Rafael Campos; de poetas/escritores como Samuel Aguilera, Fernando Guadarrama y Alfredo Delgado; o de agrupaciones como Los Aguas podrían ser motivo de estudio, análisis y reflexión, al respecto de la clase de letras que se han empezado a proponer para cantar en los sones o canciones (no siempre son versos con rima y métrica fijos). Incluyo también en este

abánico de espejos creativos en los cuales observar(se) al trabajo poético de Patricio Hidalgo, pero pensando en aquellas composiciones que en los últimos años ha hecho para ser interpretados como boleros y congas y no tanto sones jarochos –aunque quizá esto se deba más a mi desconocimiento.

Lo cierto es que las observaciones o críticas que podrían hacerse al estado actual de la versada de reciente creación podrían extenderse a la parte musical. Los logros y éxitos del movimiento jaranero en general y de algunos grupos en particular quizá sólo han llevado a postergar una reflexión profunda sobre la calidad artística, estética y capacidad de comunicar emociones en lo que se está haciendo y lo que se quiere seguir haciendo desde la tradición jarocho. El hecho que tras cuarenta años y al menos tres generaciones de soneras y soneros jarochos los índices de escolaridad, las condiciones de vida o laborales dentro del mundo de la música no hayan cambiado demasiado en todo este tiempo tendrían que obligarnos a reflexionar con seriedad y profundidad a dónde estamos llevando a

nuestra tradición. Aunque plantear lo anterior no me hace olvidar ni dejar de reconocer las decenas de proyectos sociales que en este momento se siguen desplegando por distintas geografías del mundo y que han abierto nuevas opciones y perspectivas de vida niños, jóvenes y adultos.

La fuerza, contemporaneidad e imágenes vitales que han ofrecido por tanto tiempo los versos que hemos heredados de las y los mayores siguen intactos: Los borrones que anuncian en las cartas las lágrimas derramadas ante la ausencia; la pena de un puente que añora al agua que transcurre; los desprecios que se han sufrido por ser “negro” el color de la piel; el abrazo que se pide a una chinita para ver si así se espanta al dolor de la muerte; o la libertad que se envidia a los pájaros advertidos que vuelan felices en el monte. ¿Cómo nos toca narrar este mundo actual? Este vivir de urgencias desenfrenadas, de conversaciones a distancia, de amores que duran lo que dos peces de hielo... de héroes que se han ido con

la juventud. ¿Cómo narrarlo en versos? ¿Cómo resguardar la palabra y la memoria? ¿Cómo honrar la tierra, la familia o los amigos que lo han inventado a uno?

Hace varios años escuché unos versos que desde entonces, además de gustarme, constituyen la inspiración poética a la que se puede aspirar, incluso en estos tiempos:

Mariquita quita quita
quítame de padecer
que el agua que se derrama...
no se vuelve a recoger.

Y de cuando en cuando me repito estos versos, admirando esa compleja sencillez con la que se puede representar la vida toda, evocarla, es decir inventarla en sus alegrías y tristezas.



LOS AGUAS AGUAS



SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.

POESÍA EN DISTINTAS VOCES

Queremos compartir con todos ustedes esta ensalada de poesía a distintas voces. Si hasta ahora LA MANTA Y LA RAYA ha dado poco espacio a la poesía (y a la literatura), en este número queremos ayudar a la difusión del trabajo creativo de poetas de distintas latitudes, generaciones y propuestas. La selección hecha es por demás aleatoria y no representan más que el gusto de los editores. Estamos convencidos que las posibilidades estéticas del mundo de la oralidad debe seguir enriqueciéndose al fortalecer puentes de comuni-

cación con las distintas tradiciones escritas del mundo, de las que –por cierto– nunca ha estado desvinculada. Los esfuerzos creativos de las nuevas generaciones que se encuentran ligadas a las distintas tradiciones musicales y festivas de nuestro país, puede y debe potenciarse en el conocimiento y estudio de las distintas formas poéticas del mundo, tanto del presente como del pasado. Confiamos que disfruten esta pequeña muestra y los motive conocer más ampliamente el trabajo de las y los poetas aquí incluidos.

David Haro

*Lo que todo ex-amante debería saber
pero temía preguntar*

Si acerca impune su fantasma
húyelo a besos
si el dolor te golpea el corazón
escóndelo... bajo la almohada
 si escuchas un sonido
 de pieles en tu boca
 desgárrale las alas al deseo
si te exige implacable
cuéntamelo todo
invéntale
juramentos mortales.

Jesús Orta Ruiz, "El indio naborí"

Tu palabra tiene el arte
de iluminar la ceguera:
háblame, que no hay manera
de verte sin escucharte.
Sólo así puedo mirarte
exacta, como si un dios
conmovido por mis dos
linternas de rotas pilas,
me hiciera nuevas pupilas
con el cristal de tu voz.



DEBORAH SMALL, 2009.



SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.

Tomasita Quiala

Te vas no sé cuando amor
pero siento que te irás
cuántos pétalos tendrás
que deshacerle a mi flor.
Te vas y siento un dolor
casi indigno de este encuentro
pero te vas en el centro
de mi embarcación querida
y te llevas enseguida
al mar... con mi amor adentro.

Samuel Aguilera Vázquez

Soy indio prieto y trompudo
que a ningún blanco ha envidiao
porque estoy sacramentao
con la oración de San Bruño.
Y si ven que soy montuno
rejón y prieto he nacido.
Yo voy con el pecho erguido
y la frente levantada
y como fiao no he pedido
a naiden (sic) le debo nada.

Como somos descendientes
del perro mas apaleao
puedo mirar al pasao
parándome en el presente.
De aquí levanto la frente
a tierra mejor sembrada.
Y a naiden pedimos nada
Qué nos pueden conseguir!!!
Si la vida al vivir
todos la tienen prestada!!

Daniela Meléndez

Soñarte no es novedad
novedad es no soñarte
no es mi delirio mirarte
delirio es ya mi verdad
que es por ti una inmensidad
llena de amor y de miel
por ti no hay sabor a hiel
ni soledad que desgarrar
eres lazo que me amarra
las estrellas en la piel.

Patricio Hidalgo Belli

El día que frente a mí
la muerte se haga presente
mi corazón a la gente
le voy a dejar aquí.
Para que sepan así
que no he muerto de verdad
que la muerte en realidad
es otra forma de ser
y cantaré igual que ayer
por toda la eternidad.

Tania Márquez Aragón

Boca del cielo
Si mis ojos escribieran otro gallo me cantara
los rayos del sol se mezclan con palabras
relámpagos con silencio
el verano se abre en el encuentro del lago y el mar
se abrió la boca y ¿qué dijo?
llegó la respuesta y la pregunta había cambiado
¿Qué dijo?
¿Cómo arrancar la palabra al pasado?
esa que buscó ser futuro
y nunca existió en el ahora porque es real.
El día es un sacrificio
el vacío se desborda
el instante se abre
se cierra el instante
se abre
aletea el tiempo...

¿Qué significado invisible dijo?
¿Qué dijo?
No la palabra
la percepción
la cosa
el algo
ese todo algo
siempre en la punta de la lengua
en el reverso del lenguaje.

¡Aquí está la vida!
Si mis ojos escribieran
otro gallo me cantara

Fernando Guadarrama

Sembraron mi mestizaje
en la ermita del Rosario,
a un ladito del santuario
de aquel Cristo del buen viaje,
de allá viene mi linaje
soy indio, negro, andaluz,
cuatro rumbos, una cruz,
soy la selva, el mar y el río,
de allá viene el canto mío
de la antigua Veracruz.

Soy de mar y de montaña,
soy de café y de maíz,
tengo abierta la raíz,
soy de amaranto y de caña,
soy de México y de España,
soy nieto de indios y moros,
soy el jaguar, soy los toros,
caribe y mediterráneo,
y amo el verde momentáneo
de una parvada de loros.

Traigo culturas diversas
corriéndome por las venas,
traigo a los griegos de Atenas,
a los mayas y a los persas,
de mil Dioses traigo fuerzas
para sentirme seguro,
traigo el brillo de lo oscuro
y lo negro de la luz,
traigo al que murió en la cruz
y al rayo como conjuro.

Traigo sangre amestizada
de indio, negro y español,
y toda la luz del sol
en esta sangre mezclada,
que hoy es fiesta en la enramada
de mi suelo americano,
como la Ceiba en el llano
con sus raíces profundas,
así se nace y se funda
mi pueblo veracruzano.



DEBORAH SMALL, 2009.

Alexis Díaz Pimienta

Balada del balseiro

Dijiste:
"Iré a otra tierra, iré a otro mar.
Otra ciudad habrá mejor que esta.
(...)
No hallarás nuevas tierras,
no hallarás otros Mares.
La ciudad te seguirá.

Konstantinos Kavafis

Sosténme, balsa bendita,
sobre mi propia esperanza.
Confía en mi voz y avanza.
Sosténme, balsa bendita,
ahora que una aleta grita
su hambruna de martes trece.
Paciencia, a ver si aparece
algún buque fantasmal.
Noche, miedo, espuma, sal,
ciudad que desaparece.
¿Hacia dónde vamos? ¿Quién
nos indicará el camino?
Viento del sur, remolino,
laberinto hacia el edén.
Hablen poco, remen bien,
seremos ricos mañana,
digan adiós a La Habana
brújula loca, terral,
oh, balsa, bálsamo, bal.
oh, madre, oh, Virgen reglana.
¿Hacia dónde vamos? ¿Dios
nos indicará el camino?
Agua, sol, Willy Chirino,
qué hambre, qué frío, qué tos.
- Vamos a remar los dos.
- Asere, cállate un poco.
- ¿Loco? – Que te calles. -¿Loco?
Good morning, good by, yes, yes,
jamón, coca-cola, inglés,
Pluto y el Pájaro Loco.



Oh, balsa, bálsamo, bal.
oh tromba de agua infinita.
Rema, reza, llora, grita,
canta el Himno Nacional.
¿Es la génesis del mal?
¿la apocalipsis del Bien?
¿Hacia dónde vamos, *men*?
La Calle Ocho es una ola.
Pasa cerca una *bal*-sola
y yo estoy solo también.
Cojímar hemingwayano:
El joven y el Mar. La muerte
chapotea y se divierte,
Cojímar hemingwayano.
No te preocupes, mi hermano,
"japinesis e warm gan".
Madre fue a comprar el pan.
Madre solloza en la orilla.
Madre nada en su mejilla.
Madre no cree en Supermán.
Sosténme, balsa bendita.
Sosténme, Virgen Reglana.
Sosténme, vieja patana.
Sosténme, balsa maldita.
Sosténganme, *Jane y Chita*:
Juan no, *Johnie* es que me llamo.
Sosténme, mujer que amo.
Sosténme, Dios, si me quieres.
Madre, no te desesperes:
cuando llegue te reclamo.





APUNTES SOBRE LA AFRICANÍA DE LA MARIMBA

FÉLIX RODRÍGUEZ LEÓN

La motivación inicial del presente texto deviene de la necesidad que hemos identificado en el estado de Chiapas por esclarecer el supuesto “origen” de la marimba en la región, en una discusión ya añeja entre un antecedente prehispánico maya o su llegada desde el continente africano en la memoria de los esclavos, que fueron traídos a este territorio.

En primera instancia, revisamos las fuentes aportadas para defender un antecesor indígena, y llegamos a la conclusión de que ninguna de ellas es contundente, ya que ni se han encontrado vestigios reales de algún instrumento precolombino,

y las representaciones gráficas que se han presentado son ambiguas, incluyéndose claras falsificaciones tanto de supuestos códices, como de entrevistas. Junto con ello, algunos investigadores han desarrollado trazos históricos del instrumento sin fuentes confiables, y dando un tratamiento evolutivo a la marimba más como objeto que como instrumento musical, enfocados en supuestas transformaciones morfológicas, pero dejando de lado afinaciones, técnicas de ejecución, contextos de participación, o demás rasgos propiamente musicales. Todo ello nos llevó, entonces, a corroborar rasgos africanos perfectamente reconocibles en la marimba en Chiapas, además de visualizarla en un contexto más amplio, ya que no es un instrumento exclusivo del estado, mucho menos del país, sino que tiene una historia compartida con una gran cantidad de países de Centro, Sudamérica y el Caribe. Lo que aquí se presenta es una síntesis de un trabajo más extenso publicado en el año 2006 por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.⁽¹⁾

¹ Revisaremos de forma muy rápida los rasgos africanos que han sobrevivido en la marimba, y en una segunda sección,



LA AFRICANÍA DE LA MARIMBA

Determinar un antecedente africano en la marimba chiapaneca nos ha exigido, antes que otra cosa, una revisión de las marimbas africanas, a las cuales llamaremos genéricamente xilófonos en este texto, dado que el nombre “marimba” no es genérico en todos los lugares. De hecho, hemos podido identificar más de cuarenta nombres distintos que se dan en diversos países de África a estos xilófonos, lo que implica variantes no sólo de nomenclatura, sino de timbres, dimensiones, formas de construcción, materiales, agrupaciones, números de ejecutantes, funciones musicales, escalas, géneros, estilos, ensambles con otros instrumentos, funciones sociales, y muchos otros elementos intrínsecos a un instrumento musical. Determinar cuáles de estos instrumentos llegaron a América, es prácticamente imposible, aún más considerando los procesos históricos que habrían llevado a la pervivencia de algunos y la desaparición de otros. A partir de reconocer estos instrumentos, hemos

algunos factores para el establecimiento de la marimba en América.

podido determinar rasgos africanos identificables en las marimbas que se tocan actualmente en Chiapas. En este primer punto, saltan a la vista dos rasgos evidentes y de africanía innegable: la morfología y el nombre.

LA MORFOLOGÍA

Kwabena Nketia, en su libro *The music of Africa* (1974: 81), clasifica las marimbas africanas en tres tipos, de acuerdo a su construcción. El tercer modelo que describe, aun cuando no le da nombre, consiste en teclas montadas sobre un marco de madera, bajo las cuales se colocan resonadores de calabazas, uno para cada tecla, variando el tamaño del resonador de acuerdo a la altura del sonido que produce la tecla. Ese es exactamente el modelo que encontramos vivo en Chiapas, en donde los resonadores de calabaza han sido sustituidos en el último siglo y medio por cajas de resonancia de madera que conservan el nombre local dado a las calabazas secas: pumpos. La adaptación a las escalas diatónicas y cromáticas ha traído adecuaciones en la distribución de las teclas, como la inclusión

del segundo teclado, a manera de piano, atribuida a Corazón Borrás, pero la estructura de xilófono de teclas independientes sigue prácticamente intacta.

Uno de los documentos más recurridos para defender el origen indígena de la marimba es el atribuido a Pedro Gentil de Bustamante, supuestamente fechado el 9 de octubre de 1545 en la hacienda de Santa Lucía, en Jiquipilas, Chiapas, en el cual se narra una celebración de indígenas mixtecos, según el texto, que se desarrolla en torno a un xilófono, al que llaman *yolotli* (“corazón del cielo” en mixteco, dice el escrito) ejecutado por un indígena. El origen del instrumento ya es incierto, ya que sólo se cuenta con una transcripción de Amador Hernández, certificada por autoridades locales de Jiquipilas, no conociéndose el documento original. Sin embargo, destaca la morfología del instrumento descrita en el texto, ya que se corresponde totalmente con un modelo africano. Dice el texto: ... dicho instrumento está compuesto de ocho tablillas de madera roja, desiguales de tamaño, questán agujereadas unidas con cordón y producen eco alegre con tablas del palo del macaguil (macagüil)(...) las hileras de tablas amarradas a orquetas (*sic*) cortas sembradas y estiradas bajo dicho instrumento un hoyo en el suelo y pegados con resina en las tablas cascabeles de serpiente quen hacen vibrar las notas musicales con golpes de dos pequeños palillos con cabeza de cera negra uno por cada mano (...) questa música lo acompaña un tambor del cuero de animal (...) (Pineda, 1990, 32).

Horquetas enterradas para sujetar tablillas colgadas sobre una agujero en el suelo, se trata de los Xilófonos que Koetting describe para África como “de tecla libre”. Un segundo modelo africano identificado en Chiapas, si queremos confiar en la legitimidad del documento descrito. Sobre los cascabeles de víbora, hablaremos más abajo.

EL NOMBRE

Uno de los rasgos donde salta a la vista la africanía de la marimba de manera más innegable es en su nombre, aun cuando han existido intentos por encontrarle etimología maya. Al menos en cinco países de África encontramos xilófonos con este nombre, además de que hemos encontrado una referencia a una supuesta diosa “marimba” entre los zúlu, sin más datos que nos permitan sustentarlo. La marimba llega a América llamándose así, al menos en algunas de sus versiones, y sería sumamente egoísta pensar que el nombre se origina en territorio chiapaneco o guatemalteco, como han pretendido autores, cuando recibe esta denominación en prácticamente todos los países de América Latina en donde se encuentra. Fernando Ortiz y Johnston mencionan que la raíz “imba” es de origen Bantú, y, con numerosas variantes, significa “canto” (Ortiz, 1995: 7). Así, otros xilófonos africanos reciben nombres como *silimba*, *ilimba*, *rimba*, *mbila*, *timbilla* y *zimbila*, mientras que podemos reconocer instrumentos africanos y afroamericanos que conservan esta raíz en sus nombres, como la *mbira*, kalimba o karimba, y sus versiones cubana y mexicana: marímbula y marimbol, respectivamente. De igual manera, en Brasil encontramos el berimbau, arco musical con el que se acompaña el baile de capoeira. Finalmente, el término “marimba” se utiliza actualmente de forma genérica para determinados tipos de xilófonos incluso en el ámbito académico, como la marimba de concierto.

MODIFICADORES DE SONIDO

Un tercer rasgo característicamente africano en la marimba es el uso de un modificador de sonido, presente en la llamada “telita” que se coloca en los pumos. En ciertas músicas de África negra encontramos un particular gusto por cierto tipo de sonidos que, desde la perspectiva del oído occidental podríamos catalogar como ruidos que se añaden al timbre original de los instrumentos. Estos sonidos se logran incorpo-



rando a los instrumentos musicales lo que Nketia llama “modificadores de sonido”, ya sean objetos o membranas que agregan una vibración, cascabeleo o zumbido al sonido original. Nketia los menciona de dos tipos: sonajas secundarias y mirlitones. Las sonajas secundarias las podemos identificar en tambores como los Batá de Cuba, a los que se amarran cascabeles y objetos metálicos que vibran al toque de la membrana, e incluso persisten de manera simbólica en la costumbre en algunas regiones de México, incluyendo Chiapas, de insertar un cascabel de víbora en el interior de la guitarra, bajo quintos, bajo sextos o requintos jarochos, con el simple argumento de mejorar el sonido.

Los mirlitones, por su parte, son membranas semitensas que vibran por simpatía con el sonido emitido por el instrumento, haciéndolo más “nasal”. Este es el modificador presente en la marimba de Chiapas, en muchos modelos americanos, y que es característico también de gran cantidad de modelos africanos. Si bien a simple vista pareciera este un rasgo característicamente morfológico, en realidad es mucho más profundo, ya que implica el gusto por ciertos timbres, es decir, la marimba trae de África un gusto estético. Regresando al xilófono descrito por Pedro Gen-

til de Bustamante en 1545, notamos ahora los cascabeles de víbora añadidos a las teclas, evidentemente, modificadores de sonido del tipo de sonajas secundarias, lo que nos permite concluir que el modelo descrito en la presunta transcripción del documento antiguo, es completamente africano.

LA MARIMBA COMO ENSAMBLE

Si bien consideramos a la marimba como un solo instrumento, en la práctica funciona como un ensamble instrumental de dos maneras: al ser tocada por varios músicos simultáneamente, y su combinación en juegos de dos marimbas juntas, en cuyo caso, claro está, también cada instrumento se comparte por más de un ejecutante. La distribución de varios músicos en una misma marimba obedece a la posibilidad de disponer las funciones musicales entre ellos. Existen muchas variantes, pero quizás una distribución básica sea la de tres músicos en una misma marimba llevando las secciones de melodía, acompañamiento y bajo. En algunas versiones los músicos economizan, dejando bajo y sección armónica a un solo músico que acompaña a la melodía; en otras, además de la melodía se agrega una segunda voz, quedando cuatro músicos. Las posibilidades son diversas, siempre adecuándose al modelo musical europeo.



Por otra parte, dentro de las variantes morfológicas de la marimba en Chiapas actualmente existen dos modelos básicos: la “grande”, de cinco octavas, y la “requinta”, de tres. Ambas se ejecutan simultáneamente. Este rasgo, junto con el hecho de compartir un mismo instrumento entre varios músicos, nuevamente nos remite a los xilófonos africanos, en donde es común encontrar verdaderas orquestas de xilófonos en donde se comparten las funciones instrumentales (adecuadas éstas a sus propios sistemas musicales), tocando melodías, contramelodías, acompañamientos y bajeos, muchas veces utilizando una técnica característica de la música africana, llamada *hocket*, en la versión inglesa de la palabra, derivada del *hoquetus* medieval, en la cual una sola melodía o ritmo se forma por varios instrumentos intercalados, complementándose entre sí. Koetting (1922: 97) no duda en equiparar la distribución de las voces de los xilófonos de acuerdo al modelo occidental de soprano, alto, tenor y bajo.

Gilbert Rouget (2001) describe entre los Goun de Benin meridional ensambles de dos xilófonos a los que califica como indisociables, y compara sus funciones instrumentales con las de los ensambles de tambores. Entre los Chopi, por

su parte, existen xilófonos tenores de dieciséis teclas, xilófonos altos de diecinueve (tres teclas graves adicionales), tenor de veinte teclas, bajo de diez y contrabajo de cuatro (Nketia, 1974: 82), mientras que en Senegal son comunes las orquestas de xilófonos que acompañan las ceremonias fúnebres (Cusset, 1998). Dentro de las atribuciones que se han dado en Chiapas respecto al desarrollo morfológico de la marimba, la tradición oral ha difundido que Santiago Borráz fue el inventor de la marimba requinta, o segunda marimba más pequeña. Es claro que la contribución, en todo caso, de Borráz, debió consistir en el diseño de un modelo que se estandarizó, pero que en Chiapas debió haber sido conocido el uso de marimbas en juegos.

LA MARIMBA COMO EXPERIENCIA COLECTIVA

El funcionamiento de la marimba como ensamble trae consigo el hecho de que el músico participa en todo momento en un grupo, incluso desde su aprendizaje, lo que proporciona una experiencia completamente distinta al estudio individualizado. Esto se puede ver reflejado en la gran cantidad de conjuntos marimbísticos que encontramos en el estado, en que niños de muy corta edad muestran un dominio considerable del instrumento. Más allá de que, a diferencia



de otros instrumentos, la marimba no debe ser afinada por el niño, y que es relativamente fácil obtener un buen sonido de las teclas, estamos seguros de que la experiencia colectiva es el detonante que permite a los niños iniciarse en el instrumento. Hay que mencionar que las adecuaciones modernas de la marimba han traído consigo el surgimiento de la figura del solista, pero ésta se corresponde más a patrones de otros géneros originalmente ajenos a la tradición de Chiapas, como el jazz o algunos géneros de los llamados “tropicales”.

La música africana es considerada un evento primordialmente social, participando en actividades colectivas, dándose mayor énfasis a la actividad musical grupal que a las ejecuciones solistas. En la música africana cada uno de los presentes tiene un lugar especial en la construcción musical, y constituye un punto de referencia para los demás músicos. Hacer música no radica solamente en crear improvisaciones frescas, sino en la forma en que se expresa el sentido en la ocasión, en la que cada uno de los músicos contribuye al resto de los participantes. Finalmente, en la experiencia colectiva debieron confluir otras experiencias festivas españolas, como los fandangos y los saraos, o indígenas,

como los multitudinarios mitotes indígenas, descritos por los cronistas, en que la experiencia colectiva española e indígena de danzar, confluyó con la experiencia colectiva africana de crear la música.

LA IMPROVISACIÓN

La concepción actual urbana de la improvisación en la marimba se corresponde a patrones propios del jazz o músicas afrocaribeñas, en que dentro de la pieza se otorga un momento a un músico para mostrar su destreza y lenguaje musical. Esta forma se aplica, principalmente, a la voz melódica. No obstante, la improvisación que debió de existir en un origen en la marimba de Chiapas, y que aún se encuentra presente entre los músicos de tradición arraigada, es aquella en que cada músico, no sólo la melodía, va haciendo pequeñas modificaciones en su parte para dar cierta variedad a la pieza, de tal forma que cada ejecución es única e irrepetible, y en donde el diálogo musical entre los participantes es fundamental. Diferenciamos así una improvisación individual, la “moderna”, en la que inclusive se hagan suertes como tocar con la marimba a espaldas del músico, y demás artilugios, y la colectiva, nuevamente, en la que la música es producto de las pequeñas adiciones

o “recreaciones” que se van creando en cada sección. Un ejemplo de la construcción improvisatoria en África nos lo da John Miller Chernoff, quien identifica entre los dagomba del norte de Ghana el término *m-pahija*, de significado no totalmente preciso, pero que implica la capacidad de un músico para añadir ciertos elementos en su ejecución, generando estilos propios. También esto resulta sumamente evidente en los ensambles de tambores, en que los tambores de dimensiones pequeñas y medianas llevan bases rítmicas que van variando ligeramente, mientras que el tambor más grave lleva el liderazgo a través de la improvisación.

CONCLUSIÓN

Otros elementos como algunas técnicas de ejecución, como el *roll* o “trino”, también llegaron de África con la marimba, y fueron necesarios factores como que los grupos africanos traídos hubieran tenido xilófonos en su arsenal sonoro, la existencia de maderas tropicales para reproducir el instrumento y que se reprodujeran elementos no musicales en donde los xilófonos tuvieran acogida, para que la marimba se asentara en ciertas regiones americanas. De ahí, la historia se ha hecho cargo de supervivencias, desapariciones y transformaciones. Hoy, las discusiones anquilosadas en torno a un origen de la marimba deben dejarse de lado. La marimba es de Chiapas, finalmente, con absoluta vigencia y diversidad para hacerla un pilar del patrimonio musical de Chiapas.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo va dedicado a cada uno de los *cuachichiketl* de Texquitote entre cuyos nombres figurarán: Abel Plácido, Adolfo Quirino, Arturo Ortiz, Benja

REFERENCIAS

ASTURIAS, CARLOS RAMIRO, 1994, “La vasija Maya de Tatinlinxul”, en *Antología de la marimba en América*. César Pineda del Valle, compilador. Pp. 131–144, Librería Editner. Guatemala, C. A.

----- 1994b “Trámite para la devolución de la vasija de Tatinlinxul” en *Antología de la marimba en América*. César Pineda del Valle, compilador. Pp. 151–158, Librería Editner. Guatemala, C. A.

BLACKING, JOHN, 1995, *Music, culture & experience*. Selected papers of John Blacking. Introducción de Reginal Byron y prefacio de Bruno Nettl. University of Chicago Press. Chicago.

KOETTING, JAMES T. 1992, “Africa/Ghana” en *Worlds of music. An introduction to the music of the world’s peoples*. Jeff Todd Titon, editor general. Scrimmer Books. Estados Unidos de América.

MILLER CHERNOFF, JOHN, 1984, *African rhythm and african sensibility. Aesthetics and social action in african musical idioms*. The University of Chicago Press. Chicago.

NETTL, BRUNO, 1998, *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*. Bruno Nettl y Melinda Russell, ed. The University of Chicago Press. Chicago.

NKETIA, J. H. KWABENA, 1974, *The music of Africa*. W. W. Norton & Company. Estados Unidos de América.

RODRÍGUEZ, FÉLIX, 2006, *La marimba en Chiapas. Motivos para una africanía*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

ARGÜELLO HERNÁNDEZ, LUIS MIGUEL

2014 *El laberinto se mueve: noticias varias sobre cuerdas y afinaciones antiguas para jarana en el son jarocho*, *Hispanica Lyra*; No. 20, dic 2014, España.

2012 *Texquitote, Lugar de Lauderos*; en *Memorias del Primer Coloquio de Cultura Popular y Arteenías; van’t Hooft (Cordinadora)*; Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades de la UASLP, México.

GUZMÁN BRAVO, JOSE ANTONIO

1978 *Mexico, Home of the first musical instrument workshops in America*; *Early Music* 6, pp. 350-355.

(*) Texto publicado anteriormente en la revista *Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH)*: Rodríguez León, Félix. *Apuntes sobre la africanía de la marimba en Chiapas*. Artes, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 68-73, 2011.





Más de 40 Monos en Bellas Artes

Algunos comentarios al vuelo

No creo exagerado pensar que el pasado lunes 30 de octubre, allá en Bellas Artes, todo mundo salió ganando. No me refiero a qué tan complacida quedó la audiencia, sino a qué tan sorprendidos quedaron los músicos (sinfónicos, monos blancos y anacrúsax), bailarines, zapateadores y versadores, reunidos en una propuesta artística musical compleja y ambiciosa: un estreno mundial de pronóstico reservado; una fórmula química que parecía difícil de balancear.

Sin embargo, y a pesar de las limitaciones (solamente hubo un ensayo general previo), ahí todos aprendieron algo de todos, la apuesta fue exitosa y sobre todo, nuevas posibilidades y ho-

rizontes musicales quedaron al descubierto. Así los monos blancos aprendiendo que la orquesta sinfónica es un organismo musical complejo, un leviatán que necesita, a pesar de las restricciones que impone el sindicato de músicos, de un director para nadar en los grandes mares, así como de arreglistas sinfónicos, en este caso, conocedores de los sones jarochos. Los músicos sinfónicos pudieron percatarse que el 6/8 no empieza y termina con el *Huapango de Moncayo* y que el fraseo del son de *La Guacamaya* va sincopado (fraseos y rítmicas sesquiálteras en 6/8 que las orquestas juveniles venezolanas manejan de maravilla), mientras los monos blancos hicieron lo suyo, guiados por un director

de orquesta, y envueltos en los diferentes planos sonoros y tímbricos que sólo una orquesta sinfónica puede dar. Así también una oportunidad para los bailarines profesionales del Ballet de Amalia de zapatear y danzar, al son de Mono Blanco, *El Chuchumbé* y otros sones; precisamente en Bellas Artes, donde mejor luce el Ballet, en un encuentro inédito y sobre todo espectacular; sin duda algo que pudiera resultar irónico para algunos.

Muchas más líneas se deberán dedicar a este microsismo del día lunes, en donde se lograron conjugar muchos elementos exitosamente, y que dejó al descubierto, como los sismos de tierra, otras posibilidades sonoras y musicales, tanto dentro del son jarocho como de la música sinfónica, vetas aparentemente no agotadas que ahí están, que ahí siguen, en vida latente.

Valga reconocer el trabajo artístico realizado por Víctor Pichardo, Gustavo Calzada, Rodrigo Díaz, Jorge Arturo Castillo y desde luego de Arturo Márquez en esta puesta, o apuesta, sinfónica. Así también la participación del experimentado chelista de son jarocho Rodrigo Díaz, del arpista de lujo Celso Duarte, del trío de versadores, también “de luxe”, Samuel Aguilera, Mauro Dominguez y Fernando Guadarrama, y del maravilloso cuarteto de saxofones Anacrúsax. Finalmente habrá que reconocer que Mono Blanco tiene duende, y que los monos, tanto en la escala animal como de acuerdo con las creencias chinas, casi siempre se salen con la suya.

F5F

Texto publicado y difundido por Facebook el 4 de noviembre de 2017.





DUELO DE VERSEROS

Antonio Xolio Bustamante, nacido en la comunidad de Ohuilapan, fue alcalde de nuestro pueblo de 1933 a 1937 y de los pocos alcaldes provenientes de la comunidad campesina. La comunidad más pequeña de nuestro municipio lleva su nombre.

El siguiente relato lo contó don Ignacio Cobaxin hace unos treinta años, Don Nacho fue jaranero y cantador. Era la década de los treinta y la música de jarana era lo que reinaba en las rancherías. Había muchos músicos y cantadores y bailadores ni se diga.

En una ocasión en la comunidad de Axochio se celebraba una boda donde se casaba la hija de uno de los principales del rancho con un joven de otra comunidad vecina, en la cual el C. Presidente Municipal, Sr. Antonio Xolio Bustamante, era el padrino. Como era costumbre en aquellos tiempos, llegaron músicos y bailadores de otras rancherías ya que era una boda importante para la comunidad. Todo era un mar de gente.

La fiesta se desarrollaba como toda fiesta de esos tiempos: en la mesa de banquetes los recién casados, los padres, embajadores y padrinos. En medio del patio la tarima y alrededor de la tarima las mesas de los invitados y familiares.

Terminada la comida se dio inicio el huapango, la tarima muy concurrida por bailadores, hombres y mujeres subían y bajaban de ella, los tocadores no daban pausa a la música y los cantadores desgañitándose en el canto.

Después de varios sonos, se invita a los recién casados para que suban a la tarima con el son del Zapateado. Todos se pusieron de pie y los esposos se encaminaron a la tarima. Los verseros empezaron a echar versos deseando cosas buenas para el matrimonio. Todo era risa y alegría. Cuando estaba a punto de terminar el son se acercó un hombre y echó un verso no dirigido a los recién casados, sino al alcalde que se encontraba ahí presente:

Traigo el código romano,
y me sobra la razón.
Vengo buscando a un tirano,
he llegado a esta función
con la ley en la mano.

Todos quedaron sorprendidos, los demás cantadores enmudecieron y se escuchó una nueva copla:

Aquel que la ley aplica,
y con la ley se protege,
es una araña que teje
para atrapar lo que pica.

El alcalde había permanecido en silencio, pero después de tres versos el coraje lo invadió y le contestó al bravucón:

Permítame compañero,
decir con educación:
yo soy viento en el potrero,
y no ando de pendenciero
pá arruinar esta función.

Pero el cantador le respondió en el acto con un nuevo verso:

Hasta que rugió el león,
a ver a cómo nos toca.
Yo definiendo mi pendón,
vengo de por La Boca
a cantar a esta función.

Pleito no vengo buscando,
pues represento la ley.
Tú me andas cucuseando,
pero Dios sabrá hasta cuándo
pueda aguantar a este buey.

En la casa de gobierno,
tú representas la ley.
Aquí encontrarás tu infierno,
ya verás quién es tu rey,
por gracia del sempiterno.

Aquel que la ley formó,
como su obra divina,
a nadie le encomendó
una misión tan fina,
y menos a ti te dio,
que eres del cardo espina.

El que de miedo se muere,
se justifica de todo.
Y cuando luchar se quiere,
deja vicios y placeres.
Vamos buscándole el modo.

Ya que eres buen cantor
y vienes a debatir,
ahora me vas a decir:
Qué es la muerte y el amor,
si la muerte nos da temor
y el amor nos hace vivir.

De esta manera se entabló un enfrentamiento entre dos verseros quienes a través del canto de coplas simples, de argumento o de argumento mayor trataron de resolver sus problemas políticos, pero también medir su capacidad como cantadores.

A cada verso cantado se encontraba pronta respuesta, la fiesta se detuvo por un tiempo para centrar su atención en los dos verseros que medían su capacidad como cantadores.

La música siguió y los cantadores trabados en su porfía por más de una hora, hasta que no pudiendo más el adversario de la Boca trato de agredir físicamente al alcalde. La música se detuvo y separaron al molesto adversario de La Boca. El cantador perdedor agarró camino hacia su rancho y la fiesta siguió su curso.

Lo que el cantador no sabía era que se había enfrentado no solo al alcalde sino al mejor cantador de Ohuilapan.



FANDANGO. PLAYA VICENTE, VERACRUZ. MANUEL POLGAR, 2017.

CUENCA DEL PAPALOAPAN, VERACRUZ. WALTER REUTER ⁽¹⁾.

Palma, zacate y bejuco: La techumbre vernácula en Sotavento

MARIO CRUZ TERÁN

CAROLA BLASCHE

AGUSTÍN ESTRADA

FRANCISCO GARCÍA RANZ

DEBORAH SMALL

SERGIO A. VÁZQUEZ RODRÍGUEZ

MARIANA YAMPOLSKY

Arquitectura vernácula campesina, casas que se han construido y reconstruido desde tiempos muy remotos, una línea continua que abarca milenios, una sabiduría local íntimamente relacionada con los materiales y recursos naturales de cada lugar, y que sigue siendo la mejor alternativa sustentable en el mundo rural. Nos referimos concretamente a casas campesinas que muchas veces ni se registran en los censos de población;

viviendas que se consideran provisionales, 100% biodegradables, y a las que en nuestra cultura hemos llamamos simplemente chozas. Chozas de carrizo, de adobe enjarrado, de tablas de madera... . Casas con grandes techos inclinados, de gran pendiente, recubiertos de múltiples capas traslapadas de hojas de palma real o de racimos de zacate colorado peinado, atados al armazón del techo con bejuco. Un sistema de techo aparentemente simple, pero ingenioso, que sólo conoce la gente del campo.

La palma y el zacate cumplen un ciclo expuesto al abrasante sol, a los fuertes vientos y a las torrenciales lluvias. En el Sotavento es común renovar la cubierta de palma de una casa cada 10 ó 12 años, los techos de zacate son más resistentes, se cambian cada 15 ó 16 años. La palma y el zacate además de impermeables, son materiales vegeta-



CUENCA DEL PAPALOAPAN, VERACRUZ. WALTER REUTER.⁽¹⁾



HIDALGOTITLÁN, RÍO COATZACOALCOS. CHARLES B. WAITE, c. 1909.

les muy térmicos: protegen mejor del frío, y son más frescos en los calores. Hoy en día esta forma constructiva vernácula se conserva entre grupos indígenas de diferentes etnias asentadas, muchas de ellas, en las “zonas de refugio” de la región. La colectiva fotográfica aquí reunida, registra las casas de mazatecos y chinantecos al occidente de la cuenca del Papaloapan, de nahuas y mestizos de Los Tuxtlas, y de nahuas y popolucas de la cuenca del Coatzacoalcos, al sur de la región sotaventina.

A través de la lente y las magníficas imágenes de los diferentes fotógrafos aquí reunidos, descubrimos, en todos los casos, casas cubiertas por techumbres a dos aguas, algunas veces de dimensiones imponentes, siempre generosas, en variedad de formas y proporciones, y, como es característico de la arquitectura vernácula indígena, con ausencia de ventanas; en todo caso pocas y pequeñas. Las casas más primitivas no son sino

un techo. El techo es el elemento más importante y simbólico de una casa, sin duda juega un papel primordial en nuestras vidas. Una casa con techos a dos aguas es uno de los símbolos más poderoso de abrigo. Hay techos que cumplen mejor esa función, como propone Christopher Alexander: el techo o techumbre sólo *abriga* si contiene, abraza, cubre y rodea el proceso de la vida.

Esa cualidad la descubrimos en las imágenes que integran esta colectiva fotográfica: en todos los casos encontramos un sentimiento fundamental de cobijo. Casas de las que muchas veces, a cierta distancia, sólo vemos sus tejados de palma o zacate que parecen cubrir a sus habitantes como una gallina a sus polluelos, en perfecta armonía con el entorno, como parte central de conmovedoras imágenes del espíritu doméstico rural en sus formas más sencillas.

LOS EDITORES



USILA, OAX. MARIANA YAMPOLSKY, 1993.⁽²⁾



USILA, OAX. MARIANA YAMPOLSKY, 1993.⁽²⁾



SAN PEDRO IXCATLÁN, OAX. FRANCISCO GARCÍA RANZ, 2009.



SAN PEDRO IXCATLÁN, OAX., F. GARCÍA RANZ, 2009.



TUXTEPEC, OAX., F. GARCÍA RANZ, 2009.



ISLA DE SOYALTEPEC, OAX. MARIO CRUZ TERÁN, 2005.



ISLA DE SOYALTEPEC, OAX. MARIO CRUZ TERÁN, 2005.



ISLA DE SOYALTEPEC, OAX. MARIO CRUZ TERÁN, 2005.



ISLA DE SOYALTEPEC, OAX. MARIO CRUZ TERÁN, 2014.



LOS TUXTLAS, VER. AGUSTÍN ESTRADA, 1992.



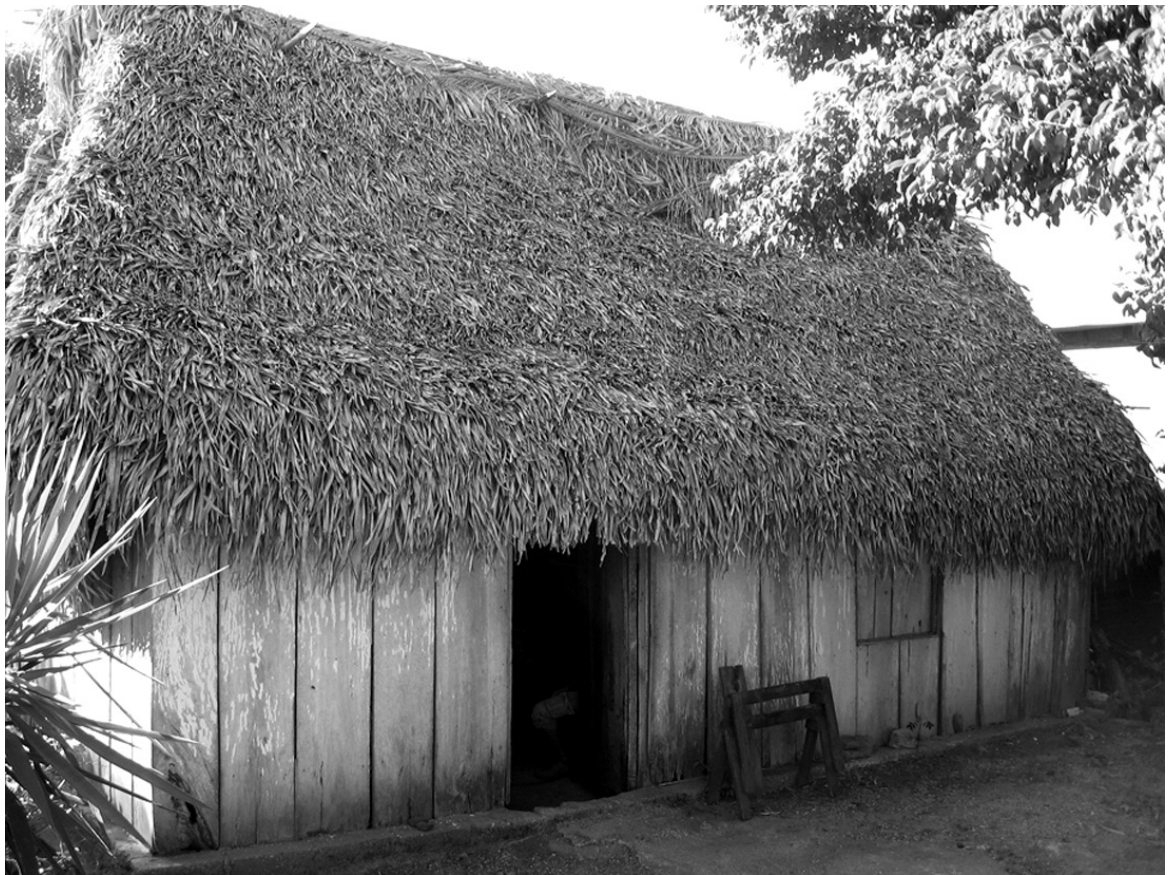
LOS TUXTLAS, VER. DEBORAH SMALL, 2009.



LOS TUXTLAS, VER. CAROLA BLASCHE, 2015.



LOS TUXTLAS, VER. CAROLA BLASCHE, 2014.



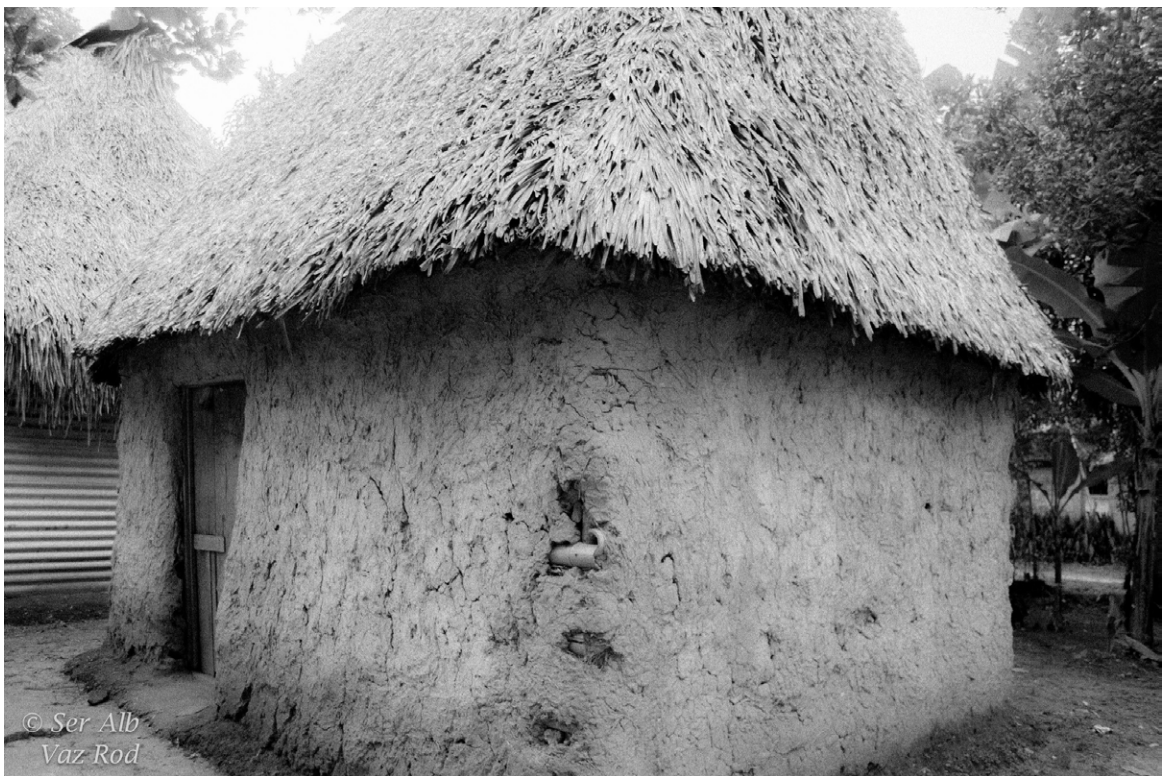
PAJAPAN, VER. F. GARCÍA RANZ, 2009.



COSOLEACAQUE, VER. SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.



COSOLEACAQUE, VER. SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.



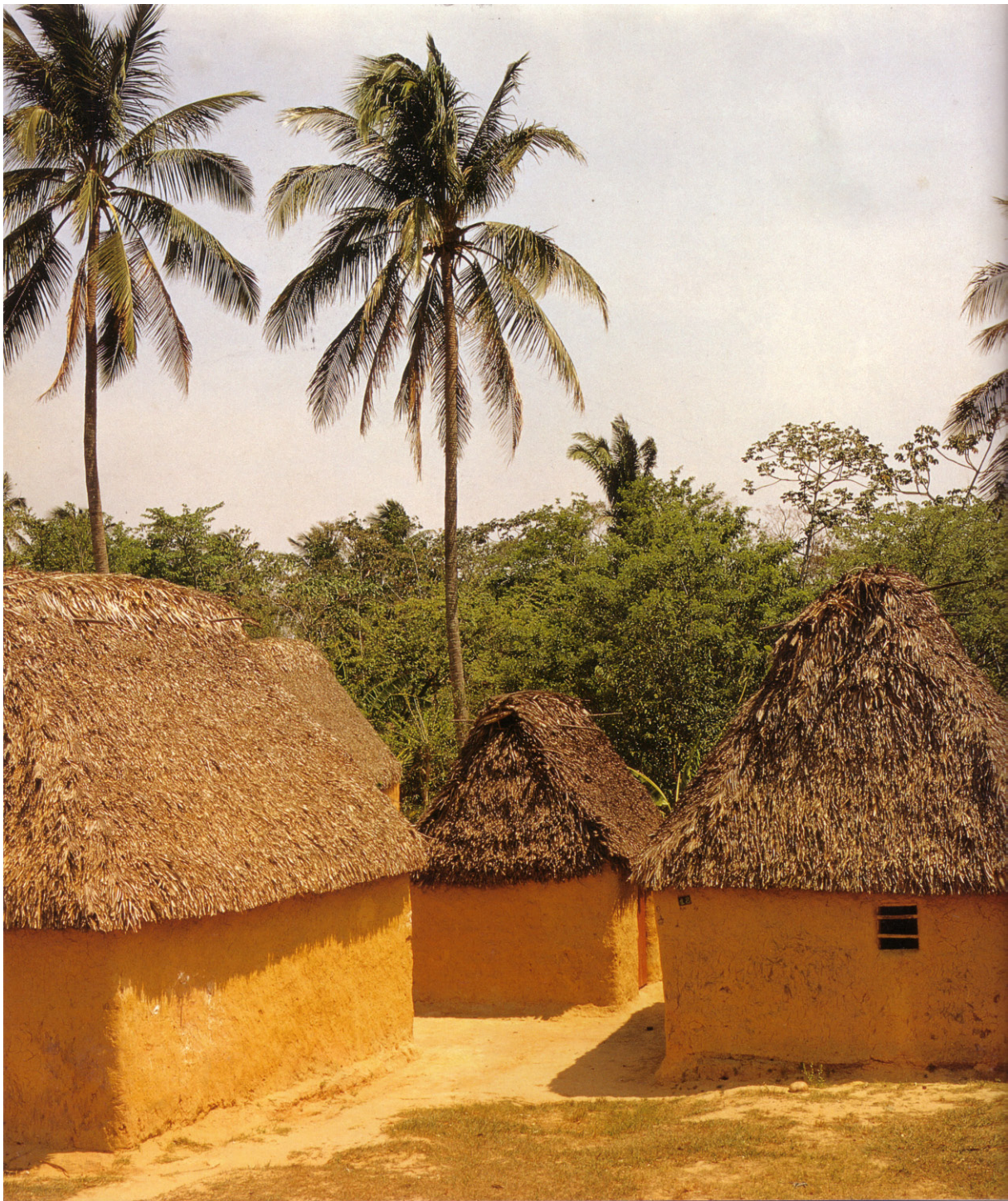
COSOLEACAQUE, VER. SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2014.



COSOLEACAQUE, VER. MARIANA YAMPOLSKY, 1993.⁽²⁾



COSOLEACAQUE, VER. SERGIO A. VÁZQUEZ RDEZ, 2015.

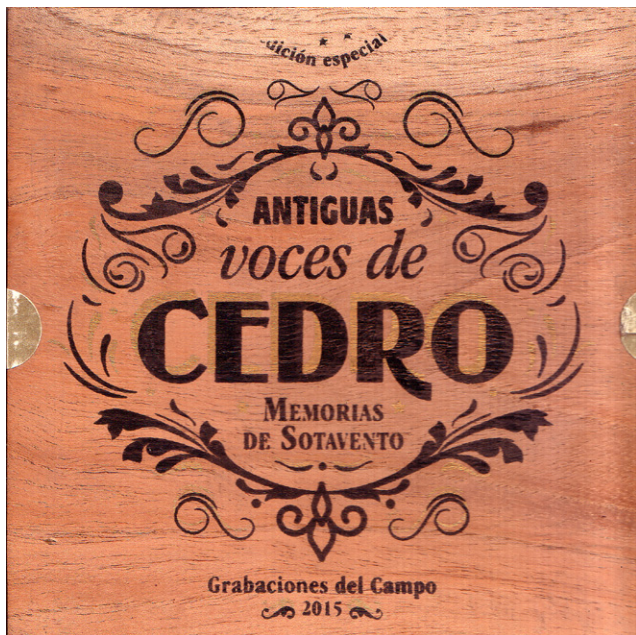


COSOLEACAQUE, VER. MARIANA YAMPOLSKY, 1993.⁽²⁾

REFERENCIAS

- ⁽¹⁾ *Vivienda Campesina en México*. Valeria Prieto (Coord. General), 2ª ed., 1994, Studio Beatrice Trueblood, S. Turismo, Sedesol, Infonavit, México.
- ⁽²⁾ *The Traditional Architecture of México*. Mariana Yampolsky, Chloë Sayer textos, 1993, Thames and Hudson, Ltd, London.





Antiguas voces de cedro Memorias de Sotavento

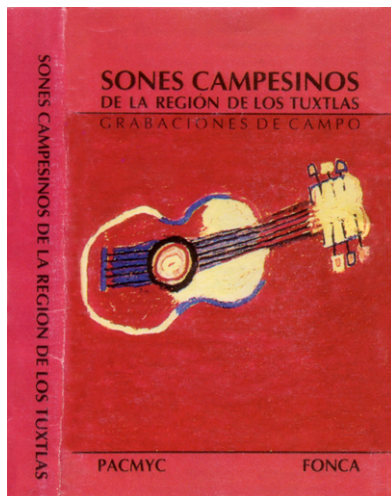
Grabaciones de campo (1991 - 1997)

Wendy Cao Romero
Producción General

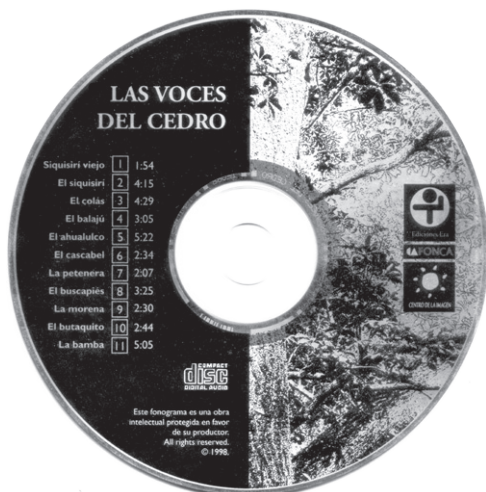
Grabaciones de campo
GUILLERMO POUS NAVARRO
PABLO FLORES HERRERA
WENDY CAO ROMERO
ALEC DEMPSTER

Fotografía
AGUSTÍN ESTRADA, RODRIGO VÁZQUEZ
CAROLA BLASCHE, S. ALBERTO VÁZQUEZ

Edición especial
Xalapa, Veracruz, 2015



SONES CAMPESINOS DE LA REGIÓN DE LOS TUXTLAS, 1995.



LAS VOCES DEL CEDRO, 1997.

ENTRE LOS TAMBORES DE GUERRA Y LA VIEJA GUARDIA VETERANA

Antiguas voces del cedro, Memorias de Sotavento, un álbum de tres discos compactos, publicado en 2015 con textos de Wendy Cao Romero, nos entrega una colección de 50 grabaciones de campo, sones jarochos y entrevistas registradas entre 1991 y 1997 que incluye y documenta a muchos de los músicos *de la vieja guardia*, maestros músicos de sones y saberes, referentes fundamentales de las nuevas generaciones de músicos jarochos que se desarrollan y multiplican en las dos últimas décadas del siglo XX.

El acervo está integrado por grabaciones de campo asociadas a dos importantes trabajos publicados anteriormente: *Sones campesinos de la Región de los Tuxtlas* (1995) y *Las Voces de cedro* (1997).⁽¹⁾ A pesar de la importancia de ambos documentos sonoros, éstos no fueron ampliamente conocidos por varias razones, y una re-edición, en particular de *Sones Campesinos*, había sido anhelada desde los inicios de los años 2000. Sin embargo, la mitad de las grabaciones contenidas en

Antiguas voces son inéditas; se incluyen 9 grabaciones adicionales de 1995 (“bonus tracks”), no incluidas originalmente en *Las Voces de cedro*, y un tercer disco CD, *Memorias de Sotavento*, con 19 grabaciones más, también inéditas, realizadas entre 1991 y 1997 por Wendy Cao Romero, Pablo Flores y Alec Dempster; entre éstas se incluyen también entrevistas breves, con testimonios de viva voz de algunos músicos.

Pero hagamos un recuento. Durante los años 80 del siglo pasado, en los Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan se dieron a conocer una cantidad de músicos rurales y campesinos, insospechados y sorprendentes. Sin embargo, las grabaciones de campo de sones jarochos por parte de etnomusicólogos se detuvieron hacia 1984,⁽²⁾ cuando ya la práctica musical iba en decadencia y los fandangos campesinos, en muchos lugares, habían desaparecido 30 ó 40 años antes. Para los años 90, con el regreso del huapango ranchero y el despertar del son jarocho campesino, nace el interés entre músicos e investigadores por documentar con mayor cuidado y registrar la música y a los músicos en sus localidades, *in-situ*, a nivel de tierra, y no “en vivo” sobre templetos, a través de micrófonos para “presentaciones” y bajo reflectores de luz.

Así nace, como una iniciativa independiente, primero el proyecto *Sones Campesinos* al que continuará *Las voces del cedro*, ambos proyectos íntimamente ligados. Dos trabajos similares que de igual manera contribuyeron a la documentación sonora del son jarocho de los años 90 son los casetes *Son de Santiago Vol. I y II* (1997) y *Homenaje a Los Juanitos* (1998). Se trata también de trabajos poco conocidos. Y es que, por una parte, todos estos documentos sonoros pioneros nunca se re-editaron, tampoco tuvieron un gran tiraje y al momento de su publicación, el formato de casete ya empezaba a ser obsoleto. Coincidentemente, y como referencia, tenemos que para 1996 aparecen los primeros discos CD

con sones jarochos: *Los Utrera* (Urtex UL3002) y *La Iguana* (Corason CO127).⁽³⁾ En 1997, se publican los discos CD, *Son de Madera* (Urtex UL3003) y *Mono Blanco y Stone Lips* (Urtex UL3004).

Y no solamente el sonido cambió, de analógico a digital, y sus formatos de reproducción y distribución. Es en esos años de fin de siglo, cuando muchos cambios empiezan a manifestarse claramente, signos inequívocos de un antes y un después contrastantes de cara al nuevo milenio, de una nueva generación de músicos, ya no enteramente campesina y una nueva sociedad más digital. *Antiguas voces* también retrata y da testimonio de algunos de los nuevos grupos emergentes (retoños) de Los Tuxtlas, como *Cultivadores del Son* y *Los Utrera*, integrados por jóvenes músicos alrededor de los músicos maestros Juan Pólito Báxin, Juan Mixtega Baxin y Esteban Utrera. Una diferencia de edad, entre estas dos generaciones, posiblemente de más de 30 ó 40 años.

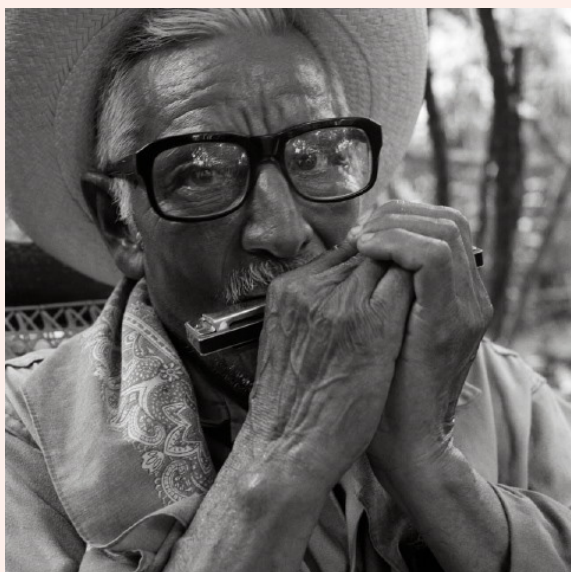
Pero *Antiguas voces* es una colección de grabaciones para desgranar, una madeja de hilos varios que podemos ir deshaciendo, descubriendo e identificando poco a poco; algunas hilos fuerte atados entre sí, otros sueltos. Un primer recuento de los registros sonoros más notables y singulares que contiene la colección reunida, nos lleva a las grabaciones de dos maestros guitarreros de leyenda: Francisco “Chico” Hernández y Nefatli “Talí” Rodríguez. Son contadas las grabaciones que se conocen de don Chico, a quién se le considera uno de los últimos y grandes maestros de la guitarra de son, así como de don Talí y su conjunto *Flor de Caña* (de Las Pititas) de quienes se presentan grabaciones inéditas. *Antiguas voces* nos entrega también registros de muchos de los grandes guitarreros de la época, dejando testimonios de Florentino Corro, Felix Báxin, Benito Jiménez Rodríguez, Delio Morales, José Palma, Juan Pólito Baxin, Cirilo Promotor, Nazario Santos, Esteban Utrera, Andrés Vega Delfín y Juan Zapata.



SON DE SANTIAGO. JUAN ZAPATA, JOSÉ PALMA E ISAAC QUEZADAS. AGUSTÍN ESTRADA 1996.



ALMA JAROCHA. BENITO MEXICANO, SALOMÓN PARRA Y NAZARIO SANTOS. AGUSTÍN ESTRADA 1996.



LEONARDO RASCÓN. AGUSTÍN ESTRADA 1996.

Dentro del acervo encontramos ejemplos musicales de un número importante de grupos campesinos, principalmente de los municipios de Santiago Tuxtla y de San Andrés Tuxtla, dando cuenta de la gran diversidad musical dentro de la región, en donde quedan contenidos muchos pequeños universos sonoros, pero también recoge e incluye sones jarochos indígenas popolucas de Santa Rosa Loma Larga (municipio de Hueyapan de Ocampo), desconocidos prácticamente hasta entonces, así como ejemplos de sones en estilo más llanero (Blanco de Nopalapan, Cañada, Pueblo Nuevo, Tlacotalpan), y ejemplos puntuales de músicos y estilos locales registrados en Chacalapa, al sur, y en Playa Vicente, al occidente de la región sotaventina.

Comencemos por mencionar a *Los Soneros del Barrio* y su interpretación de *El Ahualulco* (Tilapan, 1993), posiblemente la primera grabación del violín tuxteco (Atanasio Martínez Ignot) en un ensamble tradicional. Así también resultan valiosos los registros de los grupos *San Martín Sinapan* de Felix Báxin, del dueto de Felix y Arcadio Baxin, y de *Los Cultivadores del Son* con Juan Pólito Báxin y Juan Mixtega Báxin, una grabación del son *El Borracho*, también con violín.

Posiblemente una de las primeras grabaciones del notable grupo *Son de Santiago* de Juan Zapata, Jose Palma e Isaac Quezadas, sea *El Butaquito* registrado en 1993, un grupo emblemático de los años 80, representantes de toda una época y de todo un estilo, acompañados en esa ocasión del versador Raymundo Dominguez. Interesante es la “instantánea familiar” de Andrés Vega, Tereso y Martha Vega, interpretando *El Valedor* registrada ese mismo año, y resulta también importante la inclusión de registros realizadas en 1996 del *Grupo de Playa Vicente*, formado por José María Álvarez, el “Pariante”, Higinio “Negro” Tadeo y Benito Jiménez, pilares junto con don Chico Hernández de la música de esa región.

Habrà que destacar la grabación del extraordinario grupo *Alma Jarocho* de Nazario Santos, Benito Mexicano, Salomón y José Parra interpretando *María Chuchena*. Sin duda uno de los grupos más extraordinarios y efica-

ces en un fandango.⁽⁴⁾ Una de las joyas del acervo es el registro de *El Buscapiés* interpretado por el dueto del guitarrero Florentino “Tino” Corro y su hermano Guillermo con jarana y Jesús Sánchez, cantador. *Antiguas Voces* incluye una nueva, y también extraordinaria, grabación de *Los Corro*, así como una entrevista con don Tino.

Un caso singular dentro de la tradición musical lo es el notable músico de armónica Leonardo Rascón, del que se incluyen varias grabaciones a dúo con Esteban Utrera y Ramón Gutiérrez, y con el conjunto de muchachones en aquel entonces, integrado por Liche Oseguera, Tacho Utrera, Patricio Hidalgo, Darmacio Cobos y Ramón Gutiérrez, captados *in fraganti* en 1993 con don Leonardo. Cabe destacar que no fue sino hasta 1997, cuando se publica *La Bamba*, interpretada por Delio Morales y Liche Oseguera, grabación con la cual se empieza a documentar y se presenta una muestra de la forma y estilo de tocar la guitarra grande vozarrona del sur de Veracruz, hasta entonces muy poco conocidos; ya cuando el instrumento había traspasado las fronteras regionales 15 años antes, y se había difundido y popularizado fuertemente. Finalmente hay que reconocer las entrevistas de Nazario Santos, Cirilo Promotor y Carlos Escribano contenidas en la colección, y desde luego la excelente obra fotográfica



GUILLERMO CORRO. AGUSTÍN ESTRADA 1996.

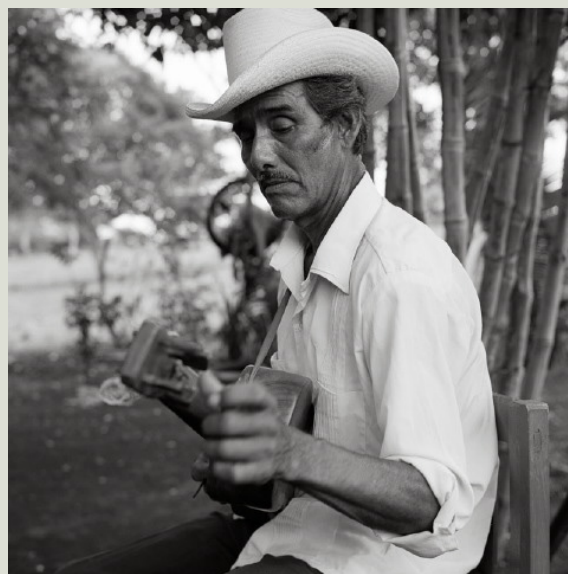
de Agustín Estrada, junto con la de otros notables fotógrafos como Rodrigo Vázquez, Carola Blasche y S. Alberto Vázquez, que retratan a muchos de los músicos que dan vida a *Antiguas voces*.

No resulta exagerado considerar *Antiguas voces del cedro*, *Memorias de Sotavento*, la colección de grabaciones de campo de son jarocho más importante registrada en los años 90 del siglo XX. Invitamos a que conozcan esta obra sin duda fundamental.

LOS EDITORES

Notas

- (1) *Sones campesinos de la Región de los Tuxtlas*, un casete publicado en 1995 con 14 grabaciones de campo realizadas por Guillermo Pous, con textos de Ricardo Pérez Montfort y Claudia Cao Romero; *Las voces de cedro*, un disco compacto publicado junto con el libro *La Puerta de Palo* de Agustín Estrada en 1998, con 10 registros de campo grabados por Pablo Flores y Wendy Cao Romero, con textos de Ricardo Pérez Montfort.
- (2) Lieberman hace sus últimas grabaciones en Veracruz en 1983, y Stanford hasta 1984.
- (3) Este último con grabaciones de campo de Lieberman *et al.* registradas entre 1975 y 1983. Es contrastante el hecho de que en 1995 se publicara el casete *Sones Campesinos* con las Iras grabaciones de *Los Utrera* (registradas en 1993), y en 1996 aparezca el CD *Los Utrera* (Urtex UL3002) con distribución mundial.
- (4) Como lo demostró *Alma Jarocha* en más de una ocasión en los fandangos de las Fiestas de La Candelaria de Tlacotalpan en los años 80 y principios de los 90.



FLORENTINO CORRO. AGUSTÍN ESTRADA 1996.





COLABORADORES

REVISTA NÚMERO SEIS

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador, promotor cultural, sonero.

RUBÉN DARÍO ÁLVAREZ

Cartagena, Colombia, 1965. Periodista. Es autor de varios libros entre los que destacan *Noticias de un poco de gente que nadie conoce* (Ed. Pluma de Mompo, 2007); *Crónicas de la región más invisible* (Universidad de Cartagena 2010) y *La fuga del esplendor: conversación con la música cartagenera de los 80* (Ed. Gente Nueva. 2014). Actualmente colabora en la UDC Radio, de la Universidad de Cartagena. También escribe semanalmente en el blog “Que no se te salga el blog”, de la página web del diario El Universal.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Ingeniero civil, arquitecto, músico.

FÉLIX RODRÍGUEZ LEÓN

Licenciado en Etnomusicología por la UNAM, maestrante en Música por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Profesor de asignatura de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la UNICACH, el Centro de Estudios para el Arte y la Cultura de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y Facultad de Humanidades de la UNACH.

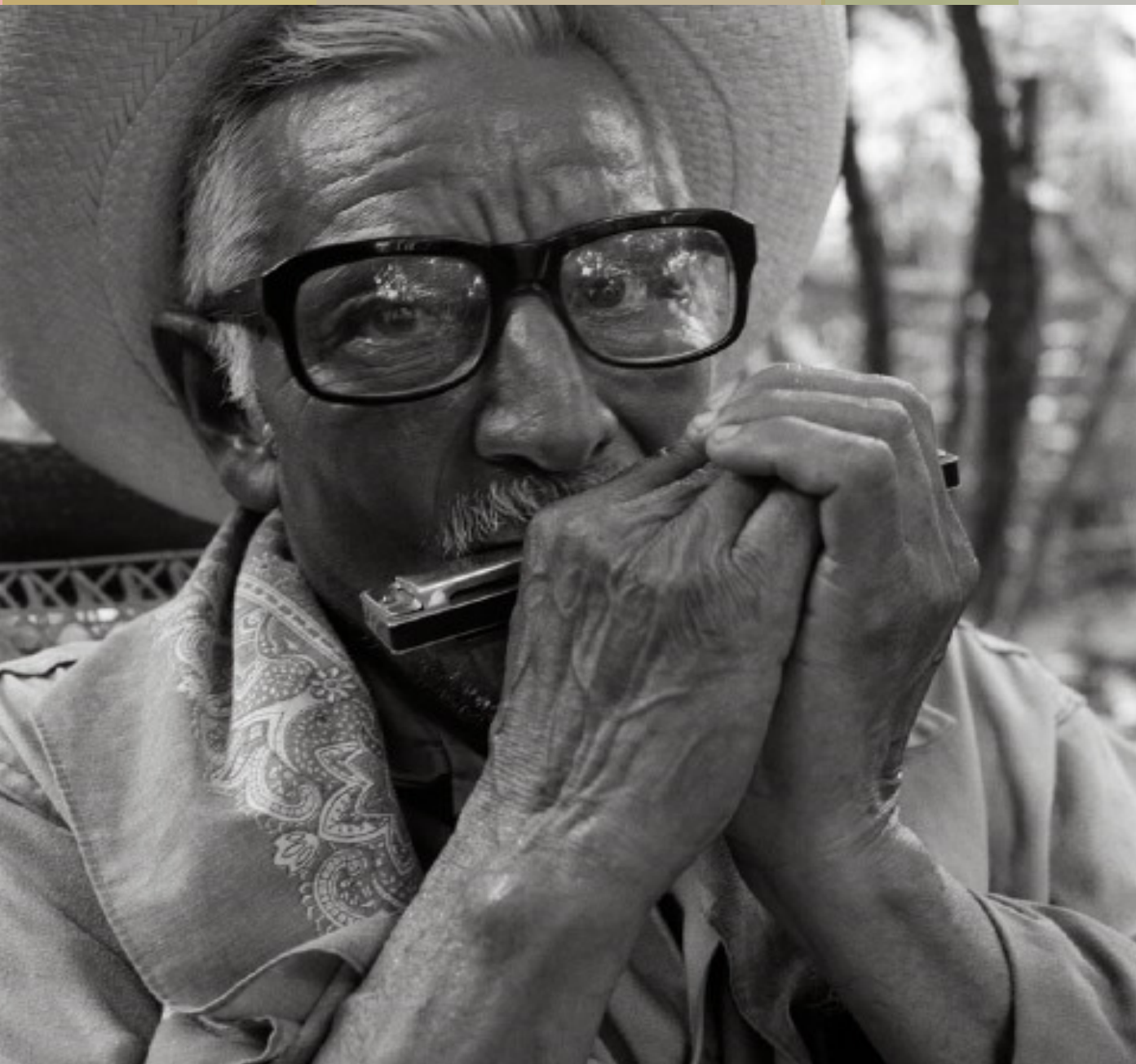
ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.



NÚM. 6

noviembre 2017



AGUSTÍN ESTRADA 1996.

www.lamantaylaraya.org

LA MANTA
Y LA RAYA

