

científica, de claridad expositiva, de habilidad para narrar, su involucramiento comprometido con el *mariachi* de antes, de hoy, del futuro, deben ser conocidos y reconocidos dondequiera que se encuentre un escucha atento y un lector diligente.

JUAN JOSÉ ESCORZA

CENIDIM, INBA

Randall Ch. Kohl S. *Ecós de "La bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 2007; 239 pp.

A lo largo del siglo XX en México, compositores, músicos, antropólogos, musicólogos, literatos y políticos volvieron la mirada y el oído hacia la música campesina de nuestro país, para dar sustento a sus propias obras, para documentar — para propios o extraños — un aspecto poco estudiado de la cultura nacional o para buscar la simpatía de la población rural, que paulatinamente se fue desplazando hacia las ciudades, con sus instrumentos y sus gustos musicales.

Frente al discurso reivindicador y dignificador que los *guardianes de la tradición* forjaban desde las instituciones académicas, o que desde las instituciones culturales solían proferir sobre la *pureza* de la labor de los músicos populares, se fue gestando otro, perverso y denigrante, que culpaba a los propios músicos populares que se desligaban de la tierra y marchaban a la ciudad en busca de nuevos horizontes laborales y de desarrollo económico, algo que la urbe y el Estado prometían. Esos músicos que iban integrándose al paisaje de restaurantes y cantinas, que acompañaban ballets folclóricos, que se hacían un lugar en la radio y amenizaban actos políticos y cívicos, eran condenados en el asfalto por quienes los habían elogiado en el surco, toda vez que habían saltado la tranca del pasado idílico para perder su natural pureza en *el infierno de la ciudad*.

Si bien desde los primeros años del periodo postrevolucionario en México los gobiernos asimilaron a los conjuntos de música tradicional rural a la cultura cívica oficial, durante el sexenio de Miguel Alemán — quien ostentaba un tinte nacionalista en el discurso cultural, aunque

no lo tuviera en términos económicos —, por su origen veracruzano, este presidente que gobernó de 1946 a 1952 centró su atención en los conjuntos de música jarocho del centro de Veracruz, cuyos músicos, emigrados a la capital del país como tantos otros músicos provincianos, encontrarían acogida, entre otros foros, en el cine y la radio, medios que promovieron la música jarocho de manera particular.

El libro que comentamos ahonda en la presencia de este género musical en algunos medios impresos y radiofónicos del periodo referido, a partir de los cuales se propone estudiar la imagen que el son jarocho tenía en las notas periodísticas, en la publicidad comercial y en la radiofonía cultural; asimismo, procura describir, a partir de algunos registros fonográficos, el prototipo de los sones jarochos que eran ejecutados durante esa época. Resultan de gran interés las fuentes primarias a las que recurre para su estudio: fundamentalmente, los periódicos *El Dictamen*, del Puerto de Veracruz, y el *Diario de Xalapa*, aparecidos entre 1946 y 1959, los programas de radio de la serie *Folklore mexicano* que el folclorista José Raúl Hellmer produjo para Radio UNAM entre 1962 y 1964, así como entrevistas realizadas por el propio Kohl entre 1998 y 2001, principalmente, a músicos de la época estudiada.

El libro ubica a manera de antecedentes algunas referencias históricas sobre el son jarocho, haciendo un recuento de los principales estudios acerca del tema; delimita la región en la que se cultiva el género en la actualidad (el centro y el sur del estado de Veracruz), para referirse luego al carácter de la gestión de Miguel Alemán y al uso que durante su carrera política dio al son jarocho, que había sido empleado ya antes en campañas y actos públicos por otros políticos, como Manuel Ávila Camacho. La nota de prensa de *El Dictamen* del 15 de enero de 1946 hace referencia al gusto que Miguel Alemán tenía por la música de su tierra: “Frecuentemente, el señor presidente, [...] cuando ofrece una fiesta en su casa, llama a Nicolás Sosa y sus Jarochos, que ponen en ejecución todo el sabor y el colorido del son sotaventino” (53).

En cuanto a la valoración de la música tradicional en la época, Kohl hace referencia a las ejecuciones que la Orquesta Sinfónica de Xalapa hizo de la *Suite Veracruzana núm. 1* de Jerónimo Baqueiro Foster, que, como lo señala la reseña del *Diario de Xalapa*, “incluye ‘La bamba’ y ‘El balajú’” (55). Pero al hablar de Miguel Alemán —quien, por cierto, como otros

políticos, apoyó a algunos músicos con la donación de instrumentos y vestuario y con la concesión de plazas de policía —, hay que destacar la recurrencia al son de *La bamba*, acerca del cual ciertos músicos jarocho de la época recuerdan, según dice Kohl, la preferencia que el político tuvo por este son emblemático. Señala Mario Barradas, del Conjunto Tierra Blanca: “estuvimos tocando en su campaña presidencial, sobre todo ‘La bamba’, porque Miguel Alemán era de Veracruz” (57). Mario Cabrera recuerda que el político “hizo ‘La bamba’ como himno veracruzano” (58), y en su testimonio, Andrés Alfonso describe cómo con su ingenio echó mano del esquema del estribillo para, con el cambio de una sola palabra rimante, promover la figura del candidato:

Fui el primero que usó “La bamba”; a mí me tocó hacer propaganda al licenciado Miguel Alemán, y se prestaba mucho el verso para poder hacerle la propaganda. Me pareció muy fácil decir “Y arriba y arriba / y arriba irán” [...] y como tuvimos la facilidad de improvisar versos, entonces en lugar de decir “soy marinero” [*sic*, por “soy capitán”] decíamos “soy de Alemán, soy de Alemán” (57-58).

Kohl registra enseguida de manera amplia los antecedentes históricos del son jarocho actual, al cual ubica, según han hecho otros autores cuyas obras son referidas por él, entre los bailes condenados por la Inquisición durante el siglo XVIII y los primeros años del XIX, así como en el género dramático de la tonadilla escénica y en los sonecitos presentados como interludios en las funciones dramáticas a lo largo del siglo XIX. Cita algunas coplas de carácter popular y contenido político, y diversos testimonios acerca de los bailes y cantos populares en la región estudiada. En *El libro de mis recuerdos*, Antonio García Cubas recuerda, por ejemplo — a propósito de la fama de picardía que tiene la lírica veracruzana —, que durante un viaje a Veracruz, en Jicaltepec presencié un baile; haciendo gala de memoria, señala: “muchos de aquellos versos pude coger al vuelo [...] pero no todos son para escritos, pues para ello sería preciso mojar la pluma en tinta colorada” (70).

Luego, a partir de los documentos que revisó para su estudio, Kohl realiza un interesante repaso de las “características contextuales del son jarocho” durante los años de 1946 a 1959, centrándose en aspectos tales

como las referencias a la región en la que se cultivaba, los usos que tenía, otros estilos musicales y manifestaciones culturales con los que aparecía, el comercialismo, la antigüedad y autenticidad, la preservación y enseñanza, la violencia, el vestuario, el turismo, la presencia del son jarocho en el cine, la incidencia de la comunicación, las carreteras y servicios públicos en el conocimiento del estilo de la cuenca del Papaloapan por encima de los estilos de los Tuxtlas y el sur del estado, el nacionalismo, la ausencia de menciones del son jarocho en diversas fuentes impresas, la popularidad del género, las diferencias económicas o étnicas reflejadas en las fuentes, la paulatina presencia de aparatos de radio en la región y algunas opiniones personales sobre el género.

El autor dedica un capítulo a “las características músico-técnicas” del son jarocho del periodo que estudia; parte en este de las que llama “características músico-técnicas generales”: repertorio, grupos y ejecutantes, instrumentos y el uso de los términos *huapango* y *fandango*, que, señala, “parecen ser intercambiables” (143). En el caso de las grabaciones de sones de los programas radiofónicos de José Raúl Hellmer, el autor estudia aspectos como el metro (compás musical), el ritmo, el *tempo* (o velocidad de ejecución), la armonía, la forma u organización, sobre la que dice: “los ejemplos cantados tienden a [...] alternarse entre versos [*sic*, por *coplas*] e interludios instrumentales” (150), el contorno (u “organización de la línea melódica”), la relación entre la melodía y el texto —“casi exclusivamente silábica [pues] se cantó una nota por cada sílaba del texto” (151) — y la duración de los sones registrados, que fue de poco más de dos minutos y medio, en promedio, dado que estaban destinados sobre todo a la difusión radiofónica.

Enseguida, el autor presenta tres partituras de los sones *El siquisirí* — en una versión que, siguiendo a Hellmer, llama “Improvisaciones” —, *La tuza* y *El coco*. Presenta en cada caso la transcripción de las coplas y la versión cantada de la primera de ellas en el pentagrama; el “primer verso”, dice el transcriptor, siguiendo la nomenclatura popular y creando alguna ambigüedad, pues a veces usa el término en el sentido canónico de ‘línea de una composición poética’ y a veces en el de ‘copla’.

Sobre el son de *La bamba*, al cual dedica el capítulo final del libro, el autor señala algunas peculiaridades en cuanto a su rítmica musical (binaria, frente al ritmo ternario de la mayoría de los sones jarochos, y

agregaríamos, de los sones mexicanos en general), a la enunciación por un solo cantor (a diferencia de muchos otros, cuyas coplas son cantadas de forma alternada por más de un cantor) y a la enunciación de los versos de sus coplas. No se refiere, sin embargo, al hecho de que la forma estrófica de *La bamba* es de seguidilla, a diferencia de las cuartetos y sextillas de octosílabos que abundan en la mayoría de los otros sones citados por el autor.

Pensamos que el autor debió haber acudido al *Cancionero folklórico de México* (CFM) para cotejar sus transcripciones de las cintas de Raúl Hellmer con las suyas propias. Por ejemplo, la copla: “A la pobre de la tuza / le dieron su buena pela, / porque vendió sin licencia / cuatro cuartillos de vela” (CFM: 3-6082), aparece en Kohl como “... le dio sin licencia / cuatro cuartillas de avena” (158). Igualmente, habría podido consultar en el CFM los añadidos que siguen a los primeros tres versos del estribillo del son *El siquisirí*, sobre el cual están hechas las improvisaciones de Rutilo Parroquín y Darío Yépez, registradas también por Hellmer (152-154).

Regresando a *La bamba*, hay que decir que, dado el uso político de que fue objeto y gracias a la popularidad que alcanzó, llegó a proyectarse fuera de las fronteras jarocho y nacionales, para ser considerado como un himno jarocho. Si bien, parece arriesgado señalar que “el hecho de que este son no siga el molde del resto del repertorio tradicional es simbólico de una administración que alternó drásticamente la forma de gobernar el país” (203).

El autor muestra, por otra parte, cómo frente a otros estilos de tocar el son jarocho — como los de la región de Los Tuxtlas y del extremo sur del estado de Veracruz —, se impuso en la época que estudia la manera propia de la región de la cuenca del río Papaloapan y del centro del estado (Veracruz, Alvarado, Tierra Blanca), desde donde muchos músicos se trasladaron a la capital del país para participar en las transmisiones radiofónicas, en algunas películas de la llamada *época de oro* del cine mexicano y para tocar en actos cívicos, así como en eventos sociales, en restaurantes y centros nocturnos. Lo mismo sucedió en las grandes ciudades del estado de Veracruz, que es donde centró Kohl su estudio de la prensa. Como es de suponerse, dado el centralismo que impera en nuestro país, los músicos de más fama en los periódicos de Veracruz

parecen ser aquellos que triunfaron en la Ciudad de México y no tanto aquellos que permanecieron en sus comunidades de origen.

Lo contrario ocurre con el interés de José Raúl Hellmer por los músicos campesinos: sin discriminar el talento de los que alcanzaron el éxito en la capital del país —y entre ellos el folclorista norteamericano destaca sobre todo la figura del arpista, laudero y cantor tlacotalpeño Andrés Alfonso Vergara, recientemente fallecido—, Hellmer centra su atención en los músicos de origen campesino, intérpretes de los estilos tradicionales, cuyas ejecuciones registró en muchos casos en sus propias comunidades de origen. Frente a la ola de popularidad que algunos músicos alcanzaban “en esta época de discos comerciales y canciones estereotipadas que en otras regiones del país han sustituido la improvisación por la imitación”, Hellmer destaca en el son jarocho de Tlacotalpan, por ejemplo, “las improvisaciones [de coplas] de tanto salero que se dirigen a alguna muchacha” (185).

El estudio de la prensa permite a Randall Ch. Kohl apoyar el aserto de David Stitberg “sobre la actitud contradictoria [...] en la sociedad veracruzana: aunque se proclama al son jarocho como la música que mejor representa la región, no se le presta mucha atención real” (195), puesto que, según lo demuestra, si bien en muchos actos sociales y políticos de la época había participación de conjuntos musicales jarochos, nunca constituían el plato fuerte, sino que entraban de relleno, amenizando la intervención del político en turno, o bien, complementando la actuación de otros conjuntos musicales que ejecutaban los géneros de moda en la época. La música jarocha “cumple una función de adorno [pues] es suficientemente significativa para incluirla, pero no como el tema principal” (196).

No es extraña la falta de interés particular por la música regional tradicional descrita por Kohl para el caso de Veracruz: subyace a esta —como en otras regiones del país— el sentimiento de que se trata de una expresión artística que se da prácticamente de forma natural, y que su duración o resistencia centenarias garantizan su supervivencia en el futuro, siempre y cuando se mantenga en un supuesto estado de integridad que solo puede otorgarle el mantenerse fuera de los medios de difusión empleados por la música de moda. Esto ha generado, por un lado, una actitud purista ante los estilos campesinos y, por otro, la conde-

na de los músicos que han migrado a las ciudades y que, supuestamente, han traicionado su legado tradicional, desconociendo muchas veces las aportaciones que con su talento han hecho a la tradición sonera de su región. La tradición no debe entenderse como un anclaje al pasado, sino como una forma de expresión que, proveniente del pasado, se renueva y se proyecta al futuro.

En el caso del son jarocho, se ha querido ver una escisión irreconciliable entre ambas formas de difusión de la música —la comunitaria y la urbana—, que ha llevado a la paradoja de censurar a los músicos jarochos que alcanzaron fama a mediados del siglo XX, a la vez de elogiar a aquellos que la han alcanzado en nuestros días, no solo en la Ciudad de México sino en Estados Unidos. En este sentido, me parece que *Ecos de "La bamba"*... permite un conocimiento mejor de la notoriedad y la fortuna que realmente lograron obtener aquellos músicos, puesto que, según el decir del arpista Rubén Vázquez, entrevistado por Randall Ch. Kohl, "no entiendo por qué le llaman '[son jarocho] comercial', porque no conozco a un solo compañero músico que haya hecho comercio con [su música]. Era una cosa de grabar un disco y que [quedara] allí un testimonio, pero no era una cosa de que se [fuera] a hacer rico" (197).

Las ilustraciones, provenientes sobre todo de los periódicos analizados, así como de ciertos libros, constituyen una aportación valiosa: a través de ellos el lector descubre las imágenes que en la época estudiada se forjaron sobre el son jarocho, los músicos, los bailes y el fandango, en los anuncios publicitarios, turísticos y políticos, en los reportajes, en los registros de carácter etnográfico y en las artes plásticas. A la luz de los argumentos del libro —donde se remite continuamente al apartado de las ilustraciones—, las imágenes incluidas al final del volumen cobran sentido como testimonios de la aparición, ciertamente marginal, que el son jarocho tuvo en la prensa de la época. Algunas presentan retratos de músicos y bailadores jarochos, de fama y desconocidos, cuya imagen muestra, en el caso de los últimos, el desfado de la vida cotidiana y la liga de su actividad artística con el devenir de su comunidad, y en el caso del primero, el célebre arpista Andrés Huesca, la impronta del ambiente cinematográfico y de espectáculos que le tocó vivir en la capital del país, retratado, como aparece, en una foto de estudio, con su atavío de charro y con su arpa en primer plano.

Según la propuesta del autor, el libro nos permite asomarnos a esta época emblemática de la música jarocho a partir de documentos generados en esos años. Si bien las fuentes podrían parecer limitadas, considero que tanto la pesquisa bibliográfica como la audición del archivo de José Raúl Hellmer resultan, en conjunto con los testimonios de los músicos entrevistados, contribuciones de valor para el mejor conocimiento del son jarocho, un género protagónico de la música tradicional mexicana que, como lo muestra Randall Ch. Kohl, se proyectó en particular durante los años del sexenio alemanista.

La popularidad que alcanzó, la fama que cobraron algunos de aquellos músicos y la atención que sobre el son jarocho pusieron estudiosos y políticos resulta de cierta forma un fenómeno análogo al que se da hoy en día, con grupos y ejecutantes de fama. *Ecos de "La bamba"*... resulta de interés también por ello, puesto que, a la luz del tiempo transcurrido desde aquella época, queda claro que la tradición musical y poética jarocho se ha adaptado a los tiempos y a los lugares en los que sus protagonistas viven, y que si bien los intereses comerciales y políticos han llegado a incidir en su proyección, la música y la poesía tradicionales viven más allá del relumbrón que en un momento dado les puede procurar el interés o la ambición de un político o los vaivenes de la producción mediática. Ciertamente, la fama momentánea puede dejar *ecos*; la continuidad de la tradición sonera sigue resonando en *La bamba*, como lo hace en tantos otros sones jarochos tradicionales y en los que se siguen componiendo con base en el estilo de aquellos.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Guillermo Bernal Maza. *Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones*. Ciudad Nezahualcóyotl: FOECAM-CONACULTA, 2008; 379 pp.

Este libro es una publicación novedosa, que consiste, básicamente, en una colección de transcripciones de sones huastecos, cuya función didáctica principal es poner al alcance de violinistas con estudios de nivel medio y profesional un repertorio popular de transmisión oral, que en nuestro