

Son de Madera. *Son de mi tierra*. CD. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2009.

Los etnomusicólogos estadounidenses se han interesado desde hace tiempo por la música y la poesía folclóricas mexicanas; entre ellos hay nombres tan célebres como Thomas Stanford, quien ha creado un acervo de miles de archivos sonoros. La voluntad de algunas instituciones, fundaciones e instancias culturales por preservar y difundir esas canciones ha sido la base de muchas investigaciones. La Smithsonian Institution, constituida por una red de museos y centros de investigación, cuenta con su propia disquera, la Smithsonian Folkways Recordings. La empresa, sin fines de lucro, se dedica —según se lee en su página web— a documentar, preservar y difundir expresiones musicales del mundo, con el objetivo de fomentar la conciencia, la apreciación y el disfrute de la diversidad cultural.

En el caso del disco que aquí nos ocupa, *Son de mi tierra*, no nos encontramos frente a la modalidad, digamos, clásica de la grabación de campo en vivo y en directo, en el mismo lugar donde determinada tradición musical se produce y se perpetúa. Se trata de una grabación de estudio, un trabajo en que uno de los grupos más destacados entre los actuales intérpretes y creadores de son jarocho, Son de Madera, al mismo tiempo que abreva en la tradición de este género veracruzano, plantea una propuesta creativa que también nace de las inquietudes, talentos e investigaciones de los participantes en el disco.

Son de mi tierra se caracteriza, en su presentación, por un librito de acompañamiento especialmente cuidado, no solo desde el punto de vista estético (una esmerada fotografía y edición), sino también por la información que proporciona en inglés y en español. Por un lado, están los declarados propósitos educativos de la Smithsonian Folkways Recordings; por el otro, hay que destacar que la investigación ha acompañado, desde sus orígenes, el llamado “movimiento jaranero”, es decir, los músicos que impulsaron el resurgimiento del son jarocho a partir de finales de los años 70. Sería más correcto, de hecho, hablar de músicos-investigadores, intérpretes y creadores también preocupados por desentrañar su propia historia. La “Introducción” es firmada por Daniel E. Sheehy, etnomusicólogo especialista en Latinoamérica y miembro de la

Smithsonian Institution, y Rubí Oseguera, bailadora y por ende intérprete musical (ya que en el son jarocho el baile es zapateado, y la tarima es un instrumento de percusión), antropóloga y promotora cultural. El texto presenta una eficaz síntesis de la trayectoria histórica del son jarocho, acompañada de comentarios analíticos y reflexiones críticas.

Uno de los hilos conductores es la definición identitaria del movimiento jaranero, en contraste con la forma en que, unas décadas antes, se había popularizado y difundido el son jarocho a nivel nacional. “El son jarocho se subió a la ola de los medios electrónicos por primera vez en México durante las décadas de 1930 y 1940. Más tarde se convertiría en el preferido entre los movimientos de rescate y restablecimiento del folklore que comenzaron en la década de 1970 y continuaron durante el siglo veintiuno” (20), dicen los autores. La propia definición de identidad del movimiento jaranero ha pasado por un rechazo rotundo hacia los que despectivamente nombraron *marisqueros*, porque “la agrupación de Veracruz y su música [...] se transformaron en una música profesional de nicho, que se podía encontrar principalmente en restaurantes para turistas, donde se servían mariscos y pescado y se presentaban espectáculos de ballet folklórico” (22). Oseguera comenta que después de la difusión “folclorista” de los años 40 y el afán de vuelta a la verdadera tradición (concepto hartamente problemático, como los mismos autores destacan) que nació en los 70, el son jarocho se encuentra ahora en “una etapa más consciente”:

Sabemos perfectamente que aprendimos en el rancho y tenemos una base, una estructura bien cimentada de lo que es la tradición, y estamos haciendo otras cosas a partir de esto. Muchos venimos de la tradición directamente, de los abuelos, de los tíos, de los primos, y nos hemos enriquecido y hemos abierto nuestros oídos, nuestros ojos y nuestro corazón a otros sonidos (25-26).

El reparto de instrumentos en *Son de mi tierra* refleja este planteamiento: los instrumentos más conocidos como tradicionales del son jarocho (jarana, requinto o guitarra de son, leona) se combinan con la armónica, que fue tradicional y hoy está casi desaparecida en el son jarocho; el arpa, típica de los conjuntos de los años 40; el clavicémbalo, en busca de

las raíces barrocas; el contrabajo y el bajo eléctrico, procedentes de otras músicas e integrados como propuesta creativa.

Vamos a hacer un rápido recorrido, forzosamente parcial, por las pistas sonoras de este disco, que, como nos tiene acostumbrados Son de Madera, es una fiesta para los oídos, la inteligencia y (permítaseme) el alma. La grabación se abre con *Las poblanas*, son, según la información del librito, “ya mencionado en escritos a principios del siglo XIX, [que] iba camino del olvido hasta su reciente rescate” (28). Es un son en modo menor, lánguido y desgarrador, que en sus estribillos recoge ecos de un clásico mexicano, *La llorona*, figura que también suele ser interlocutora de los lamentos de los presos y los condenados:

Ahora sí lloren, poblanas,
corazones de manzana,
que me van a dar la muerte
mañana por la mañana.

El *Cancionero folklórico de México* registra un son huasteco, *Las poblanitas*, primo hermano de este. En el juego de variantes característico de la tradición, véase la siguiente copla, donde no hay cárcel, pero sí lamento:

Lloren, lloren, poblanitas,
corazones de madera.
Soy de Atlixco de las Flores,
donde dejé mi querer;
muy pronto pienso volver
a Atlixco de mis amores.

(CFM, 3-7416)

La siguiente pista, *La totolita*, es una composición original de Ramón Gutiérrez y Laura Rebolloso. Al estilo Son de Madera, como en otras ocasiones (recordamos *La marea* o *Fantasia de Santiago*), es una pieza de exquisita melodía, que guarda el sabor a son jarocho en su propuesta creativa. Sus coplas, también de nueva creación, se inscriben en el universo tradicional de la estrofa popular mexicana y en general hispánica, tanto en la métrica como en los contenidos. En la siguiente, por ejem-

plo, vemos un tópico común, un pájaro humanizado en sus actividades y sentimientos:

Totola de enaguas blancas,
que laboras en horquilla
flores que el amor arranca
de tu corazón, que brilla.

El torito abajeño se relaciona con una gran familia de temas mexicanos de diferentes regiones inspirados en la actividad ganadera: el *CFM* registra unos veinticinco sones dedicados a toros y toritos. Como señala el librito, la pista del disco es un arreglo de *Torito jarocho*, una composición atribuida a Víctor Huesca, músico virtuoso y destacado en el son jarocho *marisquero*, y que por lo mismo había sido desdeñada por los grupos del movimiento jaranero, aunque tenga “la estructura clásica del son jarocho” (29). Sus coplas son, de nuevo, variantes de coplas recogidas por el *CFM*, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

Este torito que traigo
lo traigo de San Miguel,
y lo vengo manteniendo
con un chorrito de miel.

Este torito que traigo
lo traigo desde Tepango,
y lo vengo manteniendo
con cascaritas de mango.

(*CFM*, 3-5809)

El estribillo, en que el jaripeo se vuelve metáfora del cortejo, aparece tal cual en el *CFM*:

¡Lázalo, lázalo,
lázalo que se te va!
Échame los brazos, mi alma,
si me tienes voluntad.

(*CFM*, 1-1484)

La pista que sigue, *Los villanos*, no es un son jarocho, sino una pieza de música barroca. Su inclusión en el disco obedece a la inquietud por la búsqueda de orígenes: como ya había destacado el grupo Ensamble Continuo (hoy Tembembe) en su magnífico trabajo *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco en el son jarocho*, *Los villanos* presenta una analogía rítmico-melódica muy cercana con un son jarocho, *El guapo*. La pieza incluida en *Son de mi tierra* es instrumental, lo que permite apreciar deliciosamente el vibrar de cada cuerda. La guitarra de son de Ramón Gutiérrez se entreteje con el clavicémbalo de Miguel Sisero y el bajo eléctrico de Juan Antonio Pérez, en un mestizaje que atraviesa los siglos, una mezcla al mismo tiempo audaz y lograda.

El cascabel es un son que se conoce como “atravesado”: dentro de los ritmos del son jarocho, ya de por sí sincopados, los sones atravesados presentan una síncopa todavía más compleja y requieren de especial habilidad, tanto en el acompañamiento armónico de la jarana (aquí magníficamente a cargo de Tereso Vega, miembro de una de las más conocidas familias soneras de Veracruz), como en la percusión contrapunteada del zapateado. Es un son en modo menor, muy intenso en sus coplas, caracterizadas por un orgullo autosuficiente,¹ y también desgarrador, muy al estilo de Son de Madera, entre cuyos méritos está el haber contribuido a recuperar la dimensión melancólica del son jarocho, que había quedado marginada por las sonrisas estereotipadas de los ballets folclóricos y las coplas chuscas para divertir turistas. En la versión de este disco, señalo una copla que recuerda una dimensión mágica, que todavía puede encontrarse en los entresijos de nuestra moderna sociedad tecnológica:

Para curar a un valiente
de la traición de una infiel,
pones en un recipiente
una gotita de miel,

¹ Recuérdese la que es quizás la más conocida: “— Bonito tu cascabel, / mi vida, ¿quién te lo dio? / — A mí no me lo dio nadie, / mi dinero me costó; / el que quiera cascabel, / que lo compre como yo” (CFM, 3-7908).

el veneno de serpiente,
víbora cascabel.²

El jarabe loco es el miembro jarocho de la gran familia de jarabes mexicanos, desde el archiconocido *Jarabe tapatío*, asumido como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial, hasta los coloniales *Jarabe gatuno* y *Jarabe dormido*, aborrecidos por el Santo Oficio. Esta versión cuenta con la participación extraordinaria de don Leonardo Rascón, que a sus 88 años es uno de los pocos ejecutantes de la armónica en el son jarocho. *El jarabe loco* se caracteriza también por el empleo de estribillos peculiares, compuestos en romancillos hexasílabos, forma que comparte con otros pocos sones, como *El coco*, *El borracho*, *El valedor* y *El toro zacamandú*. En *Son de mi tierra* encontramos un estribillo que rememora una imagen idílica del campo veracruzano, recuerdo que es implícita invitación a que se cuide y se conserve, siendo la conciencia ecológica un tema querido por el movimiento jaranero:

El campo despierta
flores y palomas
y garzas morenas
que no vuelan solas,
porque en el recuerdo
llevan amapolas,
también lirios
y surtidas rosas,
y los carpinteros
sueñan tercerolas
por el monte viejo
de cedro y caoba,
para que la vida
se cuaje de aromas.

² Compárese con la siguiente copla del son “El pájaro carpintero”: “Para romper el encanto / de algún amor traicionero, / muy temprano me levanto / y, en agua de cocotero, / bebo los polvos de espanto / del pájaro carpintero”. La copla es de la autoría de Gilberto Gutiérrez, hermano de Ramón y director del grupo Mono Blanco.

Esos carpinteros soñando con flautas nos llevan al siguiente son grabado en el disco, *El pájaro carpintero*, una de las figuras más entrañables y encantadoras del imaginario jarocho (y otro son “atravesado”, cuyo zapateado a contratiempo debe repiquetear en la tarima como golpes de pico en un árbol), laudero, mensajero, ser libre y un poco travieso, y, sobre todo, portador de una sabiduría mágica que los seres humanos deben saber atesorar. La versión de *Son de mi tierra* incluye una variante de una de sus coplas más conocidas:

Me vine de una prisión
donde no vale el dinero:
puedo salir cuando quiero,
porque me dio la oración
el pájaro carpintero.

Me vide en una prisión
donde no valía el dinero;
salí, para ser sincero,
porque aprendí la oración
del *Pájaro carpintero*.

(CFM, 4-9587)

Sigue el disco con otra figura mágica y entrañable, *La petenera*. De origen incierto (unos dicen que viene de un canto indígena de Petén, Guatemala, mientras otros defienden que es una canción andaluza y flamenca de Paterna de Rivera, en la sierra de Cádiz), *La petenera* es un son nostálgico que concentra una constelación de irradiaciones simbólicas: el mar, el viaje, la sirena (otro ser mágico portador de sabiduría, como el pájaro carpintero), la mujer perdida... Las coplas de la versión de *Son de mi tierra*, marcada por el cadencioso zapateado de Rubí Oseguera, bordan sobre el tema de la sirena encantada y cantadora:

La petenera nació
de la primera María,
pero el mar se la llevó
con el agua que corría,
y encantada se quedó.

Con el agua que corría
 llevando espuma y arena:
 así fue como nacía
 en el mar una sirena,
 donde siempre cantarí.

A *El siquisirí* se le conoce también como “el rey de los sones”, porque tradicionalmente abre el fandango y convoca a bailar. En esta versión, la letra y la voz son de Patricio Hidalgo, nieto del legendario Arcadio Hidalgo y, como él, poeta. La décima que sigue es cantada como copla, es decir, por partes y con repetición de los versos, y expresa la intención de todo el disco:

Para cantar, he traído
 sones de la tradición
 y otros de nueva creación
 que a este mundo han venido.
 Yo me arropo en el cumplido
 del paisaje que me encierra,
 el que en mi pecho se aferra
 y que me abriga al cantar,
 para poder expresar
 los sonidos de mi tierra.

Y sigue *La bamba*, emblema de Veracruz a nivel mundial, aunque difundida en la versión del rockero chicano Ritchie Valens. En su versión, *Son de mi tierra* cuenta con el arpa virtuosa de Rubén Vázquez, que participa en la complicada polirritmia que caracteriza este son, rápido y festivo. *La bamba* se canta en seguidillas, principalmente de tema amoroso, como la siguiente:

Si mis ojos lloraron,
 razón tuvieron,
 porque se enamoraron
 de lo que vieron.

El complejo compás de *El buscapiés*, caracterizado por el juego de desfase entre la música instrumental y la voz, en *Son de mi tierra* “combina

la instrumentación rústica de guitarra de son, armónica y jarana con el sonido barroco del clavicémbalo y el bajo eléctrico para crear una rica textura" (34). *El buscapíes* es uno de aquellos sones que Rosa Virginia Sánchez llama politemáticos, es decir, que admite coplas de variados asuntos.³ La que cito a continuación es una variación sobre el tema de la "charla de pájaros", como diría Margit Frenk:⁴ el ave esta vez se humaniza en un muchacho travieso. Se trata de una copla que cuenta con una decena de variantes, o parientes, en el *CFM*; pongo una para botón de muestra:

¿Qué pajarillo es aquel
que cantó en aquel amate?
Ahora cantas en la jaula,
ya lo ves, por zaragate.

¿Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima?
Anda, dile que no cante,
que mi corazón lastima.

(*CFM*, 2-3497a)

El toro zacamandú pertenece a la misma familia de *El torito abajeño* arriba mencionado, la de los sones de ganadería protagonizados por este animal bravo, que se presta a ser metáfora de muchas cosas, desde el valor hasta la habilidad y el cortejo amoroso. Por otra parte, "Ramón Gutiérrez considera que la habilidad de tocar 'Toro zacamandú' es el 'posgrado' del son jarocho. Es un desafío para cantar y tocar [y bailar, añado yo], principalmente porque lleva una secuencia asimétrica de acordes y ritmos" (34). Acerca de la forma de danzarlo, encontré un interesante texto de un viajero en Granada, Andalucía, en 1849, el pintor

³ Rosa Virginia Sánchez, "El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México". En *La copla en México*, coord. Aurelio González, México: El Colegio de México, 2007, 309-321.

⁴ Margit Frenk. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM, 1994.

sueco Egron Lundgren: la descripción de una fiesta gitana, en que el autor cuenta haber asistido a un baile idéntico al contemporáneo *Toro zacamandú* jarocho (aunque el pañuelo de seda se haya sustituido por el paliacate de algodón). Con eso no quiero decir que queda demostrado que esa forma de bailar vino de España, porque bien puede haber pasado lo contrario: ya sabemos que las influencias se tejieron en una serie de ires y venires muy difíciles de desentrañar, siendo además que las menciones de bailes de toros y toritos en los expedientes de la Inquisición mexicana son bastante anteriores a la fecha de este pasaje. Reporto la descripción, por si alguien desea seguir con la pesquisa:

Luego siguió un *pas de deux* llamado “El toro”, que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al “chulo” y es fácil adivinar quién es el toro. Esta, evitándolo, engañándolo con su pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de su zapato. No obstante, los *bailaores* nunca se tocan. Este baile era a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas espasmódicas.⁵

Son de mi tierra se cierra con broche de oro, con una versión instrumental de *El trompito*, que es pura melodía desnuda, sin acompañamiento, a cargo de la guitarra de son de Ramón Gutiérrez. Al esfumarse la última nota, los que amamos el son jarocho nos quedamos con la grata sensación de que Son de Madera nos volvió a ofrecer un trabajo de gran calidad y compromiso, tanto con la tradición como con la creación. Enhorabuena.

CATERINA CAMASTRA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁵ En Eduardo Molina Fajardo, “El baile gitano”. *La Gaceta de Andalucía* VII-22 (otoño, 1993): 10-11.