

**Testimonios del son jarocho y del fandango:
Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de
una tradición regional hacia finales del siglo XX**

**Por Ricardo Pérez Montfort
CIESAS/UNAM**

I

Consideraciones iniciales

Existen varios ejes a partir de los cuales podría hacerse un análisis sobre el son y el fandango jarocho a lo largo del siglo XX¹. En primer lugar se me ocurre, de manera un tanto esquemática, pensar dichos fenómenos culturales a partir de las variables a las que ha estado sometida la idea de una cultura regional y su desarrollo en materia de reconocimientos y ejercicios de análisis tanto externos como internos, durante el período mencionado. Me explico: el estudio del son jarocho y los fandangos veracruzanos podrían contemplarse a partir de los siguientes tres ejes: A) de la región jarocho al centro capitalizador del reconocimiento cultural de las regiones mexicanas - es decir: la ciudad de México, sus instituciones culturales y sus medios de comunicación masiva,- y de ahí de regreso hacia la región concreta. B) del espacio jarocho, -o sea de la conciencia regional y de la valoración de propia cultura- hacia la región jarocho misma; y C) del mundo jarocho hacia el centro u otras regiones; en otras palabras: el impacto que la propia región tiene sobre el quehacer cultural de otras regiones, y sobre todo, sobre el centro, que poco a poco tendría la necesidad de reconocer que ya no es el espacio hegemónico determinante de los valores culturales de las regiones, y por lo tanto un centro capaz de aceptar, aunque sea marginalmente, que la región tiene sus propios valores culturales que influyen en el desarrollo de sus instituciones y de sus medios de comunicación masiva.²

El primer eje estaría ubicado puntualmente en los primeros cincuenta años del siglo XX, con claros antecedentes en la segunda mitad del siglo anterior.³ Los siguientes dos formarían parte de las historias recientes del son jarocho y sus fandangos que, sobre todo en su última etapa, y a mi juicio, todavía se están escribiendo y entre lo cuales faltaría mucho para que se arribara un feliz consenso.

El eje segundo, o sea la valoración de la región jarocho por la región misma, tuvo un particular auge en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, y todavía parece requerir de un buen balance historiográfico, aunque ya se han hecho varios intentos loables.⁴ Llama la atención, echando un primer vistazo a este eje, la preponderancia de los juicios subjetivos sobre las aportaciones concretas o si se quiere, la valoración política por encima de la académica, en trabajos que sin duda fueron pioneros en su campo. Me refiero particularmente a las aportaciones de individuos como Leonardo Pasquel en materia historiográfica o a Jerónimo Baqueiro Foster en materia musicológica, tan sólo para mencionar dos casos.⁵

El tercer eje, como es natural, es asunto todavía más polémico y hay muchas vertientes que comprometen las aportaciones de comunicólogos, artistas, músicos, fandangueros, analistas y uno que otro historiador que le ha hincado el diente a tan imbricado asunto.⁶

Sin mayor afán que el de aportar elementos para enriquecer la discusión contemporánea me atrevo a hacer algunas consideraciones de índole histórico y después a presentar algunos testimonios recogidos en el sur de Veracruz, concretamente en la región del Sotavento y de los Tuxtles, a fines de la década de los 80 y principios de los 90, para que sean consideradas como parte lo que ha sido algo que podríamos llamar «los antecedentes del auge del son jarocho y el fandango a finales del siglo XX», desde una perspectiva capaz de percibir de una manera, insisto, esquemática, los tres ejes arriba expuestos.

Contexto histórico y generacional

Un primer aspecto que habría que considerar para entender el desarrollo del son jarocho y de los fandangos en esta segunda mitad del siglo XX es el cúmulo de elementos que participan en la conformación socio-económica y cultural de las regiones sotaventina y tuxtles. Como antecedentes sería necesario pensar en el aislamiento de la región por causas de la segunda guerra mundial. Como consecuencia de ello también habría que considerar los proyectos desarrollistas de la Cuenca del Papaloapan a partir de la reestructuración hidráulica del país planteada por el alemanismo a fines de la década de los años cuarenta y principios de los años cincuenta. También habría que tener en mente la apertura de las vías de comunicación en la zona a lo largo de la década de los años sesenta y la primera mitad de los años setenta, al igual que el apoyo a los proyectos agroindustriales, como el reestablecimiento de los ingenios azucareros o la explotación de los mantos petrolíferos o de azufre en el centro y sur de la Cuenca. Tampoco habría que descartar las luchas entre propietarios ganaderos y ejidos que, con las leyes alemanistas de por medio, continuaron sus conflictos a lo largo del siglo XX, al parecer como súbditos del reino del nuncacabar.

En fin y de manera un tanto ortodoxa, creo que para entender el fenómeno del son jarocho y sus fandangos a fines del siglo XX habría primero que establecer un contexto socio-económico general de la región a fines del siglo XX; desde luego hacer una revisión exhaustiva de la historiografía regional de la época; aventurar un par de hipótesis sobre las diferencias entre el desarrollo de las diversas localidades en cuestión, para después, integrando todos los elementos anteriormente contemplados, proponer un marco general, y así tener referencias un poco más específicas para aproximarse al fenómeno cultural que interesa. Todo ello debería estar acompañado de una visión general, tanto de la historia como de la cultura, del mundo caribeño finisecular, con la cual podrían establecerse parentescos y continuidades, al igual que diferencias y discontinuidades de una relación constante, pero a la vez diferencial entre regiones, macroregiones y subregiones.

Lo regional, por su parte, implicaría una referencia constante al cosmopolitanismo o si se quiere al centralismo, propio de un desarrollo económico dependiente como el que ha caracterizado a México y a América Latina en estos años finales del siglo XX. En fin, como puede verse, sigo creyendo que para entender un fenómeno cultural es necesario saber sobre su entorno, sus condiciones, su historia.

Considerando lo anterior una propuesta de periodización de dichos fenómenos culturales podría ser la siguiente:

- 1.- De fines de los años 60 a primera mitad de los 70. Época que se caracteriza por la apertura de vías de comunicación, la puesta en marcha de proyectos agroindustriales que van marcando el desarrollo económico y el paulatino abandono del aislamiento regional.
- 2.- De 1975-76 a 1982-83. En estos casi diez años la región vive un primer optimismo que derivará en una profunda crisis económica y social. La región se ve trastocada por diversos cambios estructurales que no descartan la violencia ni la migración masiva.
- 3.- De 1982-83 a los últimos años 90 en que se vive la reestructuración del modelo económico regional por la vía neoliberal

planteándose los primeros pasos de la reforma en materia de propiedad de la tierra. Aún cuando la violencia no cesa del todo se puede pensar en una paulatina pacificación de la región, con todo y que aumenta la migración y la crisis económica.

A lo largo de estos tres períodos la composición social de quienes participan en la interpretación y creación de los sones y los fandangos va variando constantemente. En primer término se encuentran quienes los hacen concretamente; o sea los músicos, los versadores y los bailarines que por lo general son actores locales con una escasa participación externa. En segundo lugar están quienes estudian y animan a los sones y a los fandangos locales que bien pueden ser músicos, musicólogos, antropólogos, historiadores o periodistas cuya característica central es que son actores externos con escasa participación local a no ser por su presencia momentánea en festivales o encuentros.

Un tercer espacio ligado al segundo lo ocupan quienes difunden los sones y los fandangos. Son los comunicadores, los cineastas, las gentes de la radio o los miembros de instituciones de promoción cultural que también son actores externos aunque poco a poco van invadiendo valores locales y generando actores locales.

Finalmente se encuentran aquellos que simpatizan y por decirlo así “descubren” los fandangos y los sones regionales cuya composición social varía desde el público general hasta personalidades vinculadas estrechamente con el poder. Este grupo es una mixtura que depende de intereses específicos ligados a esta expresión cultural que va desde el disfrute personal hasta la explotación con fines políticos y económicos muy concretos.

En el primer grupo, es decir aquel que participa directamente en el quehacer fandanguero regional podríamos considerar que son cuatro las generaciones activas que los construyen y afirman hacia fines del siglo XX. La primera generación es aquella que corresponde a los nacidos en los primeros treinta años de ese siglo. Son los que podríamos considerar como “los viejos”. La segunda generación sería la compuesta por los nacidos entre 1940 y 1965, a los que llamaríamos “los maduros”. La tercera generación tendría como principales componentes a los nacidos entre 1965 y 1980, considerados quizás como “los jóvenes”. Y finalmente tendríamos a la cuarta generación compuesta por los nacidos entre 1980 y 1990, que coloquialmente podríamos designar como “los chavos”

Esta clasificación también podría resultar estrecha y esquemática si no se pensara en un constante entrecruzamiento o si se quiere un traslape entre grupos generacionales que va determinando la dinámica misma de la interpretación, la creación y la ejecución musical, versadora y coreográfica relacionada con el son jarocho. Considerando dicho traslape habría que colocar sus variaciones en los tres períodos antes expuestos y tal vez con todas esas variables se podría conseguir un cuadro más o menos puntual de lo que ha pasado con los sones y los fandangos jarochos en esta última mitad del siglo XX y estos principios del siglo XXI.

A continuación me atrevo a hacer un esbozo general de estas interconexiones ya con nombres y situaciones concretas, desde luego poniendo un particular énfasis en los antecedentes y apenas esbozando sus derivaciones.

Los antecedentes: Fin de los años sesenta principios de los setenta:

La situación de los sones y los fandangos jarochos durante este período parecía entrar en un *impasse* que los llevaba hacia un olvido paulatino combinado con una insistente comercialización y cosmopolitanización, que ponderó sobre todo algunas de sus expresiones más vistosas. En otras palabras: un repliegue de la actividad fandanguera a las comunidades apartadas y a los espacios marginales se daba al mismo tiempo en que se reivindicaban las versiones comerciales de “La Bamba”, “El Siquisiri” o “El Jarabe Loco”. Por un lado el estereotipo del jarocho y la jarocho, bailarines vestidos de blanco, muy alegres y desenvueltos, en medio de grititos, «ajúas» y demás invitaciones a la participación del público se iban imponiendo, mientras que cierto desprecio por las versiones campesinas y “autóctonas” del son y el fandango se dejaba sentir tanto en los medios escolares, como masivos y gubernamentales⁷ El son acompañado con polleras de parcal o con jaranas mal talladas y versos entre gritados y cantados desluego no obtuvo el mismo reconocimiento que el fandango de kermesse o festival escolar.

Por otra parte músicos vivos y promotores del son en el Puerto de Veracruz, en la Cuenca del Papaloapan y en los Tuxtles, incluso hasta Coatzacoalcos y Minatitlán se debatían entre la migración a la Ciudad de México o su estancia poco reconocida y menos remunerada en sus lugares de origen. Estos músicos y fandangueros se fueron constituyendo en personajes-leyenda que hoy en día ya se les recuerda como figuras claves del son, pero que justo es decirlo, en sus mejores momentos padecieron el ninguneo e incluso la miseria económica y el olvido. Conciente de que no enumero a todos y de que se me olvida un grupo grande de figuras claves, habría que destacar entre ellos a Arcadio Hidalgo, José Aguirre Vera, Rutilo Parroquín, Andrés Alfonso, Nicolás Sosa, Julián Cruz, Mario Barradas, Lino Chávez, Lino Carrillo, Darío Yepes, Chico Barcelata, Neftalí Rodríguez y Chico Hernández. Reconocidos todos, hoy en día, como maestros del quehacer sonero y fandanguero veracruzano tuvieron en común su condición de músicos ambulantes que en algún momento llegaron a saber el uno del otro aunque no necesariamente coincidieran sus valoraciones mutuas. De orígenes sociales un tanto diversos y con desarrollos locales igualmente distintos, cada uno contribuyó a su manera a cultivar la flor del fandango desde épocas muy tempranas en la segunda mitad del siglo XX.

El testimonio de Andrés Alfonso, arpista legendario tlacotalpeño recuerda esa época así:

«El fandango era muy popular, pero a los grupos sí nos mandaban llamar a las casa ricas, por ejemplo, cuando yo ya estuve en Tlacotalpan, ya formé mi conjunto Tlacotalpan y entonces ya tenía yo a Biscola, a José Aguirre Vera, que fue uno de los que no fallaba cuando andaba aprendiendo, entonces sí lo llamaban a uno para que fuera a tocar a fiestas, cumpleaños, alguna de esas cosas; porque primero nada más nos invitaban en Navidad y andábamos en la parranda y le caía uno con la parranda a casa de fulano, que los esperamos a los buñuelos, mataban un cerdo, amasaban un costal de harina y entonces así era como lo esperaban a uno de los hacendados, los ricos, los dueños de los ranchos, que era donde más se llevaba música. En los pueblos por lo regular casi llegaba uno con la parranda, te daban el aguinaldo o si eran pocos, te pasaban a que comieras las hojuelas o los buñuelos, pero una parranda no se podía porque eran muchos y en cambio en los ranchos sí, venía toda la rancharía a casa fulano, pero antes no había mucho dinero y así se hacía;»⁸

Por su parte don Nicolás Sosa, arpista, jaranero y versador originario de una rancharía cercana al Puerto de Alvarado, contaba de manera contraria:

«Entonces el fandango casi se había perdido, casi no había quien bailara sones. Yo tocaba por un pueblo que se llama Acula, por ahí, por todo eso andaba yo tocando, y en Tierra Blanca había músicos también, de puro baile; después

entró la marimba en Tierra Blanca, pero la gente casi le gustaba más el arpa, en los ranchos, y eran bailes que duraban una noche y otro día y otro día. Entonces no se bailaban los sones ahí, o muy poco, no había quien bailara sones. «

Don Nicolás salió de Veracruz hacia fines de los años treinta y se estableció en la ciudad de México con todo y su música. Primero llegó con el ya mencionado Jerónimo Baqueiro Foster a servir de informante en un proyecto de investigación musicológica sobre el son jarocho y poco a poco se fue labrando una carrera en cabarets, estaciones de radio y ostionerías :

«Los que andaban conmigo nada más en eso de la música trabajaban. Pues pasábamos en radio, teníamos programas y trabajábamos en centros nocturnos, en El Patio, en el Sansoucí, en los teatros, en todas esas partes. Después que entró Alemán pues más, entonces ya se puso la cosa más grande. Cuando formé el conjunto Tierra Blanca, metimos bailadores, primero una muchacha de Alvarado, que ya también murió, se llamaba Charo Ruiz y ya después entró Rosalba Johnson y después Marina, la mujer de Barcelata el chico. Pues yo estuve 20 años poco más o menos en la Ciudad de México. Vivía en varias partes, primero con Baqueiro, después en Ayuntamiento y a media cuadra, de la W. ...Pues no estuve en muchos cabarets, pero principalmente en El Patio, El Sansoucí, El Waiquiquí, El Leda, y otro que estaba en Hidalgo. ..En el Rancho del Artista, ése no era cabaret, era como restaurante, bueno ahí la cosa era diferente; El Bremen el que estaba en Hidalgo, El Leda ése era de a tiro bajo y El Bremen era ya un poquito mejor.Porque le hablaban a uno, y luego trabajaba yo en lugares así en el día, en ostionerías, salones y había mucha chamba entonces. ...En el cabaret bailaban los que bailaban, uno iba de variedad, hacía su número y ya, eso era todo.

En esta primera época no hay muchos datos sobre decimeros. Más bien los que sí abundaban eran los versadores repentistas capaces de improvisar y darle colorido a las intervenciones soneras de las ostionerías o las plazas de mariachis y jarochos. Repentistas destacados como el Güero Rosas o Rutilo Parroquín contribuyeron a constituir el estereotipo del jarocho juguetón y pícaro que tanto agradó a los medios de comunicación masiva. Sin embargo, entre los decimeros y versadores más importantes de aquellos momentos también hubo personajes-leyenda como don Odilón Pérez de Playa Azul que era un maestro en anécdotas y versadas del Vale Bejarano.⁹ Dos figuras claves de esa época en materia decimista han sido Guillermo Cházaro Lagos y Constantino Blanco Ruiz “El tío Costilla” sin cuyos versos difícilmente se podría pensar en el auge decimista que vive hoy en día el mundo fandanguero jarocho. Tanto don Guillermo como “tío Costilla” tienen una fama bien ganada como decimeros cuenqueños. El primero de corte más culterano mientras que el segundo mucho más ligado a la versada popular.¹⁰ En materia de fandangos ambos dejaron su testimonio. Cuenta Don Guillermo:

«Bueno, yo los fandangos que recuerdo más que los de aquí de Tlacotalpan, en la ciudad, que ya se tenían cuando yo era chamaco, yo tengo 69 años de edad, me fui de aquí de la ciudad a los 11, pues digamos que es el recuerdo de los 7, 8 años, 9, 10, recuerdo los fandangos hasta dónde se hacían, porque algunos se hacían por el mercado, también había algunos barrios donde se celebraban fandangos, sobre todo en determinadas festividades, por ejemplo del Día de la Cruz, en un lugar que se llama La Cruz Verde y en el centro frente a una peluquería que ahora es la cantina «El Compadrito», la de Tobías Carbajal; ahí enfrente se hacía el fandango y desde luego los fandangos siempre han sido como cosa del campo; nacido en el campo y que viene a la ciudad, el fandango era para toda la gente que venía de las orillas y de los llanos a participar en las festividades de la virgen de La Candelaria y entonces las gentes del campo realmente con muchos virtuosos de aquí, de Tlacotalpan, hacían los fandangos.»

“Tío Costilla” por su parte comentaba:

“Y le voy a explicar cómo me vino a mí el amor por las décimas sobre todo. Mi zona, o sea la zona de Tierra Blanca, que son zonas llaneras, ha sido zona de muchos muy buenos versadores, de muy buenos músicos. Ha habido fandangos siempre y me gustaba mucho el verso. Recuerdo que en el 3º año, -entonces los libros eran gratuitos, o no se hasta la fecha-, recuerdo que nos tocó leer un libro que se llamaba Adelante. Traía muchas décimas, que algunas hasta las recuerdo. Y de ahí me empezó a nacer el amor por hacerlas, que ya me gustaba porque mi padre sabía, no hacía, pero sabía muchas décimas y me gustaba como las decía, porque tenía una manera muy especial de decirlas. En esa zona todo mundo trae el verso a flor de labio. En las reuniones, en el camino, donde se encuentra uno a un amigo, después del saludo, decirse un verso es una cosa normal. Pero a mí, ahí me nació el amor por las décimas. Fue hasta el año, por ahí por el 1950, -porque yo salí de la escuela en el 47-, que hice la primera décima. Por desgracia la escribí pero la perdí. Hice luego otra. Y cuando me vine a Alvarado, ahí durante el tiempo que viví no hice ninguna décima sino que hacía yo versos. De joven me gustaba tomar la copa, convivir con los amigos y en el ambiente de la copa versaba mucho, pero puro verso de seis. Fue hasta en el año 70 que hice la primera décima de cuarteta obligada.

Las bailadoras siempre fueron parte fundamental de los fandangos. Sin embargo, poco reconocidas en un principio, lograron a pulso y zapateo imponerse como figuras imprescindibles del son jarocho. Doña Josefina Candal y su hermana, la maestra Elena, sin duda son también dos personajes-leyenda en esta primera etapa de los fandangos regionales.¹¹ Cuenta doña Chepina:

«Primero se hacía una enramada de palma. Entonces se le ponía la tarima. Cuatro banquetas alrededor de la tarima y ya los músicos empezaban a tocar. Y luego empezaban a llegar las señoras, las muchachas y toda la gente y los músicos tocando. Así empezaba el fandango hasta toda la noche. Pero los músicos cambiaban. Entraban otros a tocar, se remudaban y según las mujeres bailando. En el día también y ésas se iban a descansar, venían otras; a toda la gente le gustaba mucho eso. Y ya después aquí se fue perdiendo mucho la tradición. Ya aquí no había. Aquí también los hacían. Ahorita en febrero. Eran tres fandangos: uno lo ponían en la bahía, otro lo ponían en el parque y en el mercado había como dos. Eran como cuatro fandangos los que hacían. Pero se llegó el momento en que ya no había ni uno. Hata que ya ahora cuando se formó la Casa de la Cultura, en el '74, empezamos. Por eso fue que a nosotras, viejas, nos buscaron para empezar a trabajar ahí. Yo, a dar clases ahí en la Casa de la Cultura, empecé cuando se fundó la Casa, en el 74. Me habló el Presidente que fuera yo al Palacio y ya fui. Ma me dijo: «Mire, la molestamos para esto: para decirle que si usted quiere bailar». Yo de momento le dije que sí, pero yo no pensaba que era para eso. Entonces ya después cuando ya la Casa empezó a funcionar y vinieron como a hacer un examen con nosotras, entonces empezaron a decir que bailara. Pero que bailara sin música. Entonces yo a las niñas les doy las clases sin música, yo no les toco ni una cuerda, ni les pongo un disco, ni un caset, ni nada. Yo así las enseño a bailar.»

Si bien es cierto que en esta época todo parecía indicar que el son jarocho y el fandango en las rancherías y en las pequeñas

ciudades se estaba desvaneciendo, también lo es que gracias a diversos estudiosos y aficionados, a algunas estaciones de radio y a una que otra grabación de campo, estas mismas manifestaciones culturales fueron valoradas concientemente y no faltaron quienes hicieron lo posible por darlas a conocer y atesorarlas. Por cierto que entre estos interesados también aparecieron personajes-leyenda como José Raúl Hellmer, Irene Vázquez, Arturo Warman, Antonio García de León, Beno Lieberman, Jas Reuter, Humberto Aguirre Tinoco y Fernando Bustamante, otra vez tan sólo para enumerar a algunos de una lista sin duda mucho más grande. Todos ellos trabajaron recopilando y difundiendo materiales originales y sin los cuales hoy en día la historia del son jarocho estará por demás trunca y cabizbaja.¹²

Si bien cada uno dejó testimonios importantes de su trabajo no cabe duda que uno figura clave de esta vertiente ha sido Antonio García de León. Participe directo de la revaloración del son jarocho desde su tierna juventud, contaba así su relación con dicha música y con la figura mítica de Arcadio Hidalgo:

“Casi abandoné la escuela, cambié los estudios por la fascinación de la jarana. Aquel andar por charcos; septiembres que nos llovían. Aquel acariciar el cedro de la jarana que con el sereno de la mañana suena mejor. Tres o cuatro días metidos en los manglares del carajo cantando por nada, cambiando las “Naranjas y Limas” por un trago de ron, o a medios chiles conversando. Días perdidos y días ganados.

Cuando volvíamos al regazo de la cabaña, de la milpa y el piñal, allí estaba el pollo o el pescado de doña Juana; con los muchachos de la Bomba, los de Isla y el Burro, los de Tlalixcoyan; en fin toda esa muchachada bravucona que rodábamos por ahí siguiendo al viejo. Nos afinaba el tono por dos, por cuatro; nos regañaba: que así no. Definitivamente con él sonaban mejor los palos. Dos o tres día guardaba yo la jarana: se entristecía, se desafinaba, perdía potencia.

-Es que no le tienes cariño- decía. - Si de noche hasta me hablan.”¹³

No cabe duda que a los esfuerzos de estos estudiosos, combinados, desde luego con el ejercicio consuetudinario del fandango y de los sones en el ámbito regional se debió la conformación de la plataforma sobre la que descansa la revitalización del son jarocho en el ambiente cultural mexicano contemporáneo. Sin embargo todavía sería necesario un impulso mayor, que fue en lo que consistió la siguiente etapa.

II

Inicios del auge del son jarocho y el fandango: Los años 70 y los primeros 80.

Un par de características centrales de este período que saltan a la vista son aquellas que tienen que ver con los vínculos transgeneracionales internos del son y del fandango, así como con la combinación de dicho quehacer con otras disciplinas relacionadas con la promoción, la difusión y el estudio de valores culturales; piénsese no sólo en la antropología, la etnología, o los estudios literarios, sino también en la presencia de programas de radio, organización de encuentros y grabación de materiales sonoros, tanto en estudio como in situ.

Al hablar de vínculos transgeneracionales, quizás habría que tener en mente que, aunque esto se han dado naturalmente a lo largo de paráticamente toda la historia de estas manifestaciones culturales, no fue sino hasta que un grupo como **Mono Blanco** demostró que esto era un hecho tácito. Dicho grupo, formado por veteranos como Arcadio Hidalgo y Andrés Vega, jóvenes madurones como Juan Pasoe y Gilberto Gutiérrez, y muchachitos como Ramón Gutiérrez y Octavio Vega, dejaba en claro que las nuevas generaciones estaban abrevando de la sabiduría sonera de antaño. **Mono Blanco** no sólo incorporaba a personajes-leyenda como Arcadio Hidalgo, sino que de pronto le daba lugar a las propuestas innovadoras de Gilberto y de Ramón Gutiérrez.¹⁴ La trascendencia de dicho grupo en la historia del son jarocho y de la promoción de los fandangos hoy en día es incuestionable. Además de sus múltiples giras y grabaciones apoyadas por instituciones culturales sexenales como la Unidad de Desarrollo de Recreación de la SEP, el FONAPAS o el Instituto Veracruzano de Cultura, el grupo, y principalmente su impulsor Gilberto Gutiérrez, tuvieron la sensibilidad de promover la recuperación de los fandangos en las rancharías y en las comunidades pequeñas del sur de Veracruz. Con el apoyo del IVEC (Instituto Veracruzano de Cultura) en donde se creó una dirección de estudio y promoción de la música popular encabezada por el mismo Gilberto Gutiérrez, los fandangos, los sones, y aún los talleres de laudería vivieron un impulso particular. Así este grupo de jóvenes vinculados con figuras legendarias no sólo se abocó a promover sino también a estudiar y a apoyar a viejos soneros que poco a poco ingresaron al mundo de los personajes-leyenda que hoy en día tanto apuntalan esta tradición revitalizada. Ramón Gutiérrez, el miembro más joven del grupo **MonoBlanco** relata su experiencia así:

«Yo empecé con toda la onda del Mono Blanco que hacía fandangos. Yo estudiaba pero los fines de semana me iba. Era en Santiago, Saltabarranca, Lerdo, Tlacotalpan, Minatitlán. Entonces esos no eran fandangos como en el campo sino fandangos hechos a propósito. Se empezó a hacer lo que es mas o menos ahora. Ya no era que tocaba el grupo, sino que también la gente participaba. Ahí fue donde yo empecé a aprender.

Estaba en Tres Zapotes sin saber qué hacer, y mi mamá encabronada conmigo. Pero llegó Gilberto y nos invitó a Octavio, a Patricio y a mí a participar en el Instituto...

En Tres Zapotes estaba medio olvidado el fandango, pero en diciembre si se hacían. Los que nunca dejaron de hacer fandangos fueron Los Utrera...»

Al mismo tiempo, en ciertos ámbitos cosmopolitas y «postsesentayocheros» de la ciudad de México, una corriente «latinoamericanista» reivindicaba su interés por expresiones musicales mexicanas que, desde luego, incluían al son jarocho en su dimensión «auténtica». Entre yaravís peruanos, cuecas chilenas, zambas argentinas y una que otra «canción de protesta» latinoamericana se resaltaba la necesidad de revalorar algunos géneros folclóricos mexicanos interpretando alguna chilena guerrerense, alguna pieza purépecha o algún son jarocho, con el fin de integrar a México a esa «unidad latinoamericana» que tanto satisfacía a los discursos nacionalistas de la izquierda y desde luego al viraje echeverrista folklórico y populista.¹⁵

En materia de medios de comunicación masiva prácticamente las dos únicas estaciones de radio que se permitieron la difusión de músicas latinoamericanas y ocasionalmente de músicas regionales mexicanas eran entonces Radio Universidad y Radio Educación.¹⁶ La radio universitaria ya tenía una larga tradición de incluir entre su programación alguno que otro espacio dedicado al folklore mexicano. Entre los más destacados se encontraban las emisiones conducidas por José Raúl Hellmer y René Villanueva.

Mientras el primero se especializaba en música folclórica mexicana, el segundo ampliaba su mirada hacia la literatura y los sonidos de buena parte de América Latina. Desde 1975, yo mismo también me ocupé de producir un programa semanal dedicado a las tradiciones musicales populares de Latinoamérica y México.¹⁷

Radio Educación, por su parte, tuvo un auge particular durante aquellos años. Dedicó mucho más tiempo a la difusión de música folklórica mexicana que Radio Universidad. Un espacio radiofónico emblemático de los años setenta y ochenta fue el programa «Panorama Folclórico» que se transmitía todos los días en las primeras horas de la mañana. Incluía invariablemente materiales fonográficos populares y folclóricos mexicanos y latinoamericanos entre los que destacaba la colección de fonogramas editados por el INAH, FONADAN y Discos Pueblo. Con comentarios entre banales y profundos, casi siempre basados en investigaciones in situ, o por lo menos con ciertas referencias literarias, sociológicas e incluso antropológicas, capaces de contextualizar las músicas que se iban programando, dicho programa contribuyó a la generación de una conciencia bastante generalizada sobre la importancia de estos valores culturales contemporáneos.¹⁸

Como parte de estas labores de promoción cultural mexicanista o latinoamericanista surgió la idea de ir a la provincia a impulsar y transmitir encuentros de músicos regionales. Tal vez el más importante fue el Encuentro de Jaraneros que se empezó a organizar en Tlacotalpan, Veracruz, en paralelo a los festejos de la Virgen de la Candelaria los últimos días enero y primeros de febrero de cada año.¹⁹ El primer encuentro fue más bien un «Concurso de Jaraneros» que se llevó a cabo en el año de 1978 y desde entonces ha acompañado a los festejos de la Candelaria con mayor o menor brío. El Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan se ha convertido en una especie de «Meca» a la que acuden cada año los interesados en el son y en el fandango, ya sean ejecutantes, estudiosos o simples entusiastas. Su celebración ha servido para impulsar presentaciones, intercambios, grabaciones, videos, etc.²⁰ de quienes ahí concurren; pero también su éxito ha propiciado que en otras partes del estado y del país se lleven a cabo estos encuentros con mayor regularidad. Ahí están los encuentros de Minatitlán, Santiago y San Andrés Tuxtla, Playa Vicente, de la ciudad de México y de muchas otras localidades que ya cuentan con reuniones anuales de jaraneros y fandangueros.

Pero volviendo a los ejecutantes del son y a la promoción de los fandangos en la comunidades habría que insistir en que a partir de estos encuentros también se impulsó la formación de nuevos grupos que, como el **Mono Blanco**, **El Siquisirí**, **El Chuchumbé**, **Los Parientes** o el grupo **Son de Madera**, rápidamente se iban ganando un espacio tanto en los ambientes locales como la ciudad de México o los Estados Unidos.

Por cierto, otro grupo que mostró su sensibilidad por lo transgeneracional, quizás más aprendido por la actividad fandanguera primigenia como la de Arcadio Hidalgo y sus vínculos con jóvenes como Antonio García de León a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta que por la influencia de los nuevos tiempos, fue el grupo **Tacoteno** de Minatitlán. Formado inicialmente por Don Arcadio, Toño García de León y Benito y Noé González, este grupo tuvo, si se me permite una situación que podría calificarse como un «revival». El testimonio de uno de sus reorganizadores, Juan Meléndez, es quizá más valioso que cualquier glosa. Cuenta Juan Meléndez:

Pero en este tiempo más reciente, digamos lo que sería finales de los 70s, que hay de nuevo un, digamos, volver a mirar a la música mexicana y grupos como el Mono Blanco, que es un grupo que merece todo el crédito, porque es el que puso la piedra inicial para el trabajo en este tiempo actual, volvieron a trabajar con Arcadio y este primer aliento que da el Mono permite que otras personas que estamos en busca de alternativas, consideremos que la música mexicana y particularmente estando en Veracruz y siendo jarocho, la música jarocho nos va a permitir ver otras cosas. Decidimos empezar a trabajar la música jarocho con el respaldo y el cobijo de grandes jaraneros como Arcadio. Para el caso del grupo Tacoteno es Arcadio, porque Arcadio vivió la mayor parte de su vida en Minatitlán. De sus 90 años, vivió 60 en Minatitlán. Entonces nosotros nos acercamos a Arcadio y Arcadio nos enseñó a tocar jarana, nos indica en Minatitlán quiénes son las personas que trabajaron la música jarocho. Y en Minatitlán están los González, originales del grupo Tacoteno, Benito y Noé. De manera natural nos encontramos en un fandango. Nos encontramos en un fandango con los hermanos González, en un cumpleaños de una de las bailadoras viejas de Minatitlán, la Chata Méndez. La Chata ha de tener setenta y tantos y todavía baila. Entonces nos encontramos ahí y empezamos a platicar. Tocamos en esa primera ocasión que nos encontramos y compartimos la música veracruzana.»

Este nuevo impulso al son jarocho permitió también la reaparición de familias fandangueras que si bien eran conocidas en sus localidades desde hacía mucho tiempo, ahora recibían un reconocimiento tácito. Ahí estaban los Gutiérrez de Tres Zapotes, los Vega de la Boca de San Miguel, los Rodríguez de San Basilia Súchil los Utrera y los Cobos de El Hato, los Casarín de Santiago Tuxtla, los Moreno de San Andrés, los González de Minatitlán, y tantos más.²¹ Con la reaparición de dichas familias se produjo también una revaloración de l papel de las mujeres en el fandango. Por ejemplo Marta Vega, de la familia Vega de Boca de San Miguel se convirtió en figura imprescindible de los fandangos. Ella misma cuenta:

- Pues yo pienso que sí se debe de cantar, porque fíjese que realmente ninguna mujer se ha visto en los fandangos, que yo en el tiempo que soy Marta Vega bailando, nunca había visto una mujer cantando, ni tocando... cómo quiero decir, esto de la música jarocho antes era tan típico, vaya, tanta gente bailadora de antes que le gustaba tanto, porque a esto se dedicaba, a la música jarocho. Entonces de mi infancia, nunca vi una mujer tocando ni cantando. Entonces pues ahorita, creo que esto está reviviendo, porque nosotros lo que estamos haciendo es que reviva esto tan bonito. Y exactamente, una muchacha, una compañera conmigo, yo enseñé a bailar a ella. Entonces aprendió baile y aprendió jarana y pues algo de canto también. Entonces es muy bonito, porque es realmente muy bonito que una mujer acompañe el fandango, con su jarana, requinto o lo que sea. Pues también la mujer con el arpa ¿no?. Eso también sería muy bueno, y es muy bonito.

Auge, proliferación y consolidación: Mediados de los 80 a fines los 90

Una vez estrechado el vínculo entre las nuevas generaciones y las anteriores el fandango pareció afirmarse con una fuerza muy particular. Aparecieron grupos al por mayor identificados por regiones, estilos, descubrimientos y aportes específicos. Se experimentó con materiales antiguos tal como lo hiciera el **Grupo Zacamandú**, y se implementó la búsqueda con nuevos elementos apelando a la tradición como lo logró el grupo **Chuchumbé**. Un particular reconocimiento recibieron los viejos jaraneros antaño un tanto olvidados como Juan Zapata, Esteban Utrera, Julián Cruz, «Güero» Vega, Antonio Mulato, etc. La rigidez inicial de los

que podríamos identificar como los «tradicionalistas» fue cediendo a los nuevos experimentos, aunque no se dejó de lado el aprendizaje de las técnicas y los estilos de los mayores. Ramón Gutiérrez contaba:

Había una chava en Tlacotalpan que me enseñó a una chava que se llamaba Lucinda. Después escuché a BB King y todas esas cosas. Algunos sones en menores se prestan. Hay genete que se saca de onda pero hay cosas que le caben. Hay algunas cosas tropicales de Puerto Rico que le caben bien al Siquisirí, y derrepente he ido descubriendo nuevas cosas como Bach. Entre los sones en menores, por ejemplo un Cascabel siento a veces que tienen mucha similitud. Y aparte también he ido cambiando, primero eres el que tiene mucha energía, yo era de esos que nunca paraba. Pero con Bach me he ido dando cuenta de cosas más sutiles: que no todo es velocidad. Hay cosas que son más como acentuar más la música...Por ejemplo yo veo a Vega y siento que también son esas cosas de la edad, en las que puede hacer cosas lentas, también muy bonitas.... él acentúa muy bien...»

Y un impulso especial recibió el espacio de la versada, sobre todo la décima que poco a poco fue ganando espacio en los encuentros hasta casi desplazar a los soneros. Los decimistas jarocho también se vincularon con otras regiones y empezaron a organizar sus propios encuentros. Tras seguir la experiencia primero del concurso y posteriormente la simple presentación de sus inspiraciones decimistas, estos versadores proliferaron de manera sorprendente a partir de la primera mitad de los años noventa. Don Mariano Martínez Franco, tlacotalpeño vecindado en Tierra Blancadejó el siguiente testimonio:

«Yo me enteré, y lo sé y lo sabe mucha gente, de países caribeños como Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, que tienen una cultura respecto a la décima. La expresión poética, de la décima, es centenaria, o sea de siglos. En Cuba por ejemplo se hacen décimas improvisadas al momento, por repentistas, se hacen controversias en décimas. Y efectivamente, yo el año pasado fui a Cuba, porque quise, cuando menos, conocer algo de la décima. Primordialmente, aparte de que fui a hacer otra cosa, fui a hacer eso. Entonces me tocó en suerte asistir a un festival folklórico, en donde se reúnen los más grandes representantes de la cultura tradicional de Cuba, en honor de un gran poeta cubano, que como el Vale Bejarano hizo historia allá en Cuba: Juan Nápoles Fajardo, el Cucalambé. Precisamente el festival se titula así, La Cucalambéada. Se efectúa en una rancharía, para utilizar una expresión de aquí, -allá le nombran de otra forma-, en una rancharía que se llama El Cornito, en ese lugar se reúnen 500 ó 600 versadores, músicos, poetas y toda clase de gente relacionada, que entre paréntesis el folklore cubano de ese tipo y el de nosotros es muy parecido forma de hablar, de expresar, el paisaje, en fin, muchas cosas son similares. Entonces asistí a ese festival y ahí me dí cuenta de que niños, como le digo, de 7, 8 años ya dicen décimas.»

Sin embargo y resumiendo algunas de los cambios que han caracterizado el desarrollo del son y el fandango jarocho en estos últimos años pueden ser los siguientes: una mayor tolerancia hacia las innovaciones y la experimentación, la reaparición de sonos raros y bailes antiguos, la participación directa en la hechura de instrumentos, lo que ha traído consigo una ampliación del conocimiento de maderas, de técnicas, de matices musicales. Esto también ha llevado a la recuperación de instrumentos un tanto olvidados como la Bocona popoluca o el marimbol y a la incorporación de otros que mal que bien pertenecen a las tradiciones caribeñas y latinoamericanas como la quijada, la guacharaca, la armónica, las tumbadoras, etc.

Por otra parte se ha vivido una apertura relativamente extensa al mercado de la música y se ha generado un mayor acceso a los medios como la radio, los discos, los cassettes, el video y el cine. La explosión de estos medios ha hecho que hoy en día exista una serie enorme de referencias fonográficas relacionadas con el son jarocho.²² Esto ha generado una competencia interesante que no siempre ha dado buenos resultados.

Tanta ha sido la importancia y el vigor del ahora llamado « movimiento jaranero » que en casi todos los encuentros se llevan a cabo, además de las presentaciones musicales y los fandagos, mesas redondas o foros de intercambio intelectual entre estudiosos, ejecutantes y aficionados.²³

Y si bien esta revitalización del son y los fandangos ha tenido un serie importante de logros también es cierto que no se ha podido deshacer de algunos de sus defectos centrales que ha mi juicio provocan una constante desunión y cierto deterioro en los vínculos transgeneracionales y horizontales entre fandangueros y soneros. Las tendencias al control caciquil tanto de influencias políticas como de la mismísima tradición musical regional, acompañadas de chismeríos y maledicencias, no parece querer dejar el ámbito festivo y han influido de manera efectiva en la organización y desorganización de encuentros y fandangos.

Aún así no habría que abandonar el optimismo ya que esta revitalización del son jarocho ha también llevado al ejercicio de prácticas democráticas concretas que han trascendido al fandango y se han llevado hasta las comunidades. Tal ha sido el caso de los fandangueros de Jáltipan y de Cosoleacaque que han participado y hasta ahora lo hacen en funciones de gobierno y promoción cultural regional.²⁴

En fin tal vez el logro más relevante de esta revitalización de son y del fandango consiste en que se trata de uno de los mejores ejemplos en los que la reivindicación de una tradición se constituye en un rasgo de identidad popular multifacético, que a su vez sirve como elemento de defensa frente a las visiones hegemónicas de la cultura promovida por los medios comerciales de comunicación masiva y el proyecto contemporáneo del estado neoliberal.

1.- Para estas fechas ya existe una larga lista de artículos, revistas y uno que otro libro sobre el son jarocho y los fandangos a lo largo de los siglos XVII, XVIII; XIX y XX que soy incapaz de presentar completa. Pecando de vanidad y de compañerismo me atrevo a sugerir las siguientes referencias: García de León, Antonio « Contrapunto barroco en el Veracruz Colonial » en Bolívar Echeverría (comp) Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco, UNAM/El Equilibrista, 1994 García de León, Antonio, «El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular» en La Jornada Semanal No. 135, 12 enero 1992, Pérez Montfort, Ricardo, «El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante» en Anales del Caribe No. 12 Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, 1992 Pérez Montfort, Ricardo, «La fruta madura. El fandango sotaventino del siglo XIX a la revolución» en Secuencia, No. 19 Revista de historia y ciencias sociales, enero-abril 1991, Instituto Mora, y Pérez Montfort, Ricardo, «Fandango: Fiesta y Rito» en Universidad de México No. 478 Revista de la UNAM, noviembre de 1990,

².- Estoy conciente de que invariablemente se parte de la región, y poco se contempla la influencia que la invención de la misma bien puede ser fruto del imaginario de un sector social o de determinado interés político. Sin embargo para los fines de este ensayo, creo que vale el planteamiento esquemático.

³.- Para una aproximación a dicho momento del son jarocho véase Pérez Montfort, Ricardo, «De la costa a la capital» en El Acordeón No.1 Revista de Cultura, Verano 1990 UPN

⁴.- Véase por ejemplo Velasco Toro, José y Félix Báez Jorge, (compiladores) Ensayos sobre la cultura en Veracruz, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2000. Sin embargo llama la atención que en esta obra rara vez se haga mención a la obra de Leonardo Pasquel, cuyos trabajos, como la colección Summa Veracruzana de los años 50, 60 y 70 y la Revista Jarocho de los años 60, a la larga, sin duda, merecerían mucha más atención.

⁵.- Remito al interesado a las dos referencias mencionadas en segunda instancia en la nota anterior: la colección Summa Veracruzana y la Revista Jarocho

⁶.-Algunas polémicas sobre el son jarocho, los fandangos, sus orígenes, su desarrollo contemporáneo y sus proyecciones, se han presentado en los Foros Académicos que han acompañado los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan, en Jáltipan, en Minatitlán o en la mismísima Ciudad de México, en los últimos años del siglo XX. Esto ha sucedido también en los Festivales de Cultura Afrocaribeña en el Puerto de Veracruz y en Cancún, y más recientemente en el Foro Cultural del Sotavento. En todos ellos han participado figuras relevantes del quehacer sonero y fandanguero local así como instituciones como el Instituto Veracruzano de Cultura, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y desde luego los gobiernos de los estados de Veracruz, de Quintana Roo y de la Ciudad de México, y Municipios de Veracruz, Tlacotalpan, Jáltipan, Cosoleacaque, Minatitlán, San Andrés Tuxtla, Cosamaloapan Playa Vicente y muchos más que se escapan a mi memoria. Tal vez la referencia que ha seguido con mayor interés estas discusiones es la revista Son del Sur que ha publicado cerca de una decena de números desde que apareció en agosto de 1995.

⁷.- Un intento de explicación de este fenómeno se puede consultar en el ensayo “Acercamientos al Son Mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco” que aparece en el libro, Pérez Montfort, Ricardo, Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos. CIDEHM-CIESAS, México, 2000

⁸.- Los testimonios que aquí se presentan provienen de una serie de entrevistas auspiciadas por Radio Educación, durante la celebración de los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan Veracruz entre los años de 1985 y 1995. Fueron realizadas en su mayoría a finales del mes de enero y principios de febrero de cada año como parte complementaria a la producción y transmisión radiofónica de estos Encuentros. Estas entrevistas forman parte de un libro en preparación que llevará el probable título de El fandango y sus cultivadores, cuyo destino todavía es incierto. Con el fin de ahorrarle al lector el constante acudir a notas al pie de página, tan sólo haré referencia a los textos publicados que den más elementos sobre estos personajes.

⁹.- Para mayores datos sobre don Odilón revítese el libro Pérez Montfort, Ricardo, Tlacotalpan, la virgen de la Candelaria y los sones FCE. México, 1992

¹⁰.- Cházaro Lagos, Guillermo, Cantos del Papaloapan, Edo de México, 1974, y Cházaro Lagos, Guillermo, Como la Palma del Llano, CRIBA, Soc. Mexicana de Promoción Cultural, 1991 y Blanco Ruiz, Constantino, Refranes de mi trova llanera, Cuadernos de Cultura Popular, IVEC, 1996

¹¹.- Doña Josefina murió a principios de los años noventa y por lo tanto su entrevista ya puede tener un valor tanto personal como histórico. Hay sin embargo una entrevista valiosa con la maestra Elena que se puede consultar en las Memorias del XX Congreso Nacional de Danza I.I.D.M. A.C. Tantoyuca, Ver. Julio de 1991

¹².- Un balance interesante de estos trabajos se puede consultar en Gutiérrez, Gilberto, «Una década de son jarocho» en Horizonte. Revista del Instituto Veracruzano de Cultura, Año 1, No. 1, marzo abril 1991. Aún cuando este trabajo intenta hacer un balance, hasta donde sé todavía no ha aparecido un trabajo que revise los trabajos de estos estudiosos e intente siquiera un análisis, no se diga aunque sea una recapitulación.

¹³.- La versada de Arcadio Hidalgo, con un epílogo de Antonio García de León, Taller Martín Pescador, México, 1981

¹⁴.- Aunque un tanto complacientes, los textos que acompañan las grabaciones, tanto las primeras como las últimas, del grupo **Mono Blanco** resumen la historia y las vicisitudes del son jarocho en los últimos 25 años. Quien estudie este fenómeno en sus vertientes contemporáneas sin duda tendrá que recurrir a estos textos, y más aún a quienes los produjeron: Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez.

¹⁵.- Llama la atención que muy pocos analistas o historiadores de la cultura mexicana de estos últimos años se haya abocado a estos temas. De entre eso pocos habría que destacar a José Agustín, José Joaquín Blanco y a Carlos Monsiváis. Véase por ejemplo José Agustín, La contracultura en México Ed. Grijalbo, México, 1996, José Joaquín Blanco, Función de media noche. Ed. ERA, México 1981 y Carlos Monsiváis, Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina Anagrama, Barcelona, 2000

¹⁶.- Para quien busque pruebas impresas lo remito a los folletos que tanto Radio Educación como Radio Universidad editaban con semblanzas, programaciones y una que otra reflexión sobre sí mismas en aquellos años. Desde fines de los años 70 hasta ya avanzada la siguiente década Radio Universidad publicó mensualmente su cartelera titulada RU y Radio Educación hizo lo mismo con un folleto llamado 1060 Boletín de programación mensual.

¹⁷.- En junio de 1987 se publicó el Primer catálogo de la Fonoteca Alejandro Gómez Arias de Radio Universidad. Una somera revisión a dicho catálogo, por cierto agotado, puede dar una idea de la diversidad de programas y propuestas de difusión de la música mexicana y latinoamericana.

¹⁸.- Aventuro aquí una hipótesis sobre este renacimiento del interés en la música folclórica y las tradiciones «típicas» del México de los años 70: el folclorismo nacionalista para exportación estilo «Ballet Folclórico de Amalia Hernández» había llegado a un callejón sin salida a fines de los años sesenta. El régimen posrevolucionario ya no se podía sustentar en un imaginario teatralizado y esquemático. Diego Rivera, Carlos Chávez y Amalia Hernández entre otros muchos habían agotado el modelo. Era necesario recuperar otros elementos. La justificación nacionalista seguía más o menos vigente, sin embargo, ante los embates de lo que entonces se identificaba como «imperialis-

mo cultural» y que no era otra cosa que la paulatina imposición de patrones norteamericanos. Pero ante la modernidad de dicho imperia- lismo los viejos modelos nacionalistas aparecían gastados. Durante el régimen de Luis Echeverría fue necesario recuperar el discurso nacionalista pero buscándole nuevos contenidos. No en vano lo que daba legitimidad al régimen era su recurrente apelación a «lo folclórico» y «lo popular». La revaloración de las artesanías, de los trajes típicos y del folklor pretendió apuntalar esos «nuevos contenidos» del nacionalismo echeverrista. Ahí es donde entra la recuperación de las expresiones populares un tanto olvidadas, o mejor dicho: comerciali- zadas y desnaturalizadas, como lo fueron el son jarocho , el son huasteco o ñps spnes de mariachi. Algo de esto se comenta en el libro Pérez Montfort, Ricardo, Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos. CIDEHM-CIESAS, México, 2000

¹⁹ .- Existen varias versiones sobre el origen de estos encuentros. Salvador «El Negro» Ojeda se atribuye la idea original de hacerlos en Tlacotalpan, lo mismo que el cronista de esa ciudad Humberto Aguirre Tinoco y el productor inicial de las transmisiones radiofónicas de tales encuentros, Teodoro Villegas. Tengo para mí que lo importante no es a quién se le ocurrió hacerlo por primera vez, sino que se mantuvo la organización de dichos encuentros a lo largo de más de quince años consecutivos. Y ello se debió a ninguno de los tres arriba citados sino al tezón y la constancia de Graciela Ramírez y Felipe Oropeza, ambos miembros del equipo de producción de Radio Educación. Una crónica de estos trabajos puede consultarse en Pérez Montfort, Ricardo, Tlacotalpan, la virgen de la Candelaria y los sones FCE. México, 1992

²⁰.- Tan sólo en materia fonográfica dichos encuentros han generado cinco volúmenes editados por Discos Pentagrama que contienen materiales que abarcan los años de 1981 a 91. En video se han producido por lo menos dos trabajos importantes: «No te muevas Tlacotalpan, que te quiero retratar...» de José Manuel Pintado y «La Fiesta de Tlacotalpan» de Michael Ehremberg producido para la Televisión Alemana

²¹ .- Un breve acercamiento a este fenómeno de las familias fandangueras puede experimentarse al escuchar el fonograma Sones Campe- sinos de la Región de los Tuxtlas FONCA-PACMYC, México, 1994

²² .- Juan Meléndez publicó una serie de artículos a mediados de los años ochenta y principios de los noventa en el “El Ismo en la Cultura” suplemento cultural del Diario del Istmo de Minatitlán en el que hacía un recuento larguísimo de lo producido en materia del son jarocho hasta entonces. Veanse los números del 16 de febrero de 1986 y del 22 de febrero de 1987 de dicho diario, y desde luego los recuentos que aparecen en la revista Son del Sur que apareció en Jáltipan, por primera vez en agosto de 1995 y que al parecer se sigue publicando.

²³ . El último foro cultural del Sur de Veracruz, por ejemplo, celebrado en noviembre del 2001 en Tlacotalpan mostró la importancia de seguir apoyando estas manifestaciones culturales tanto de manera institucional como a través de la sociedad civil. Véase la Memoria del Primer Foro Cultural del Sur de Veracruz CONACULTA 2001 (papeles hasta el momento en vías publicación)

²⁴ .- Véase por ejemplo el editorial de Son del Sur No 7 abril-diciembre 1998