



JAROCHO JAM COMO PATRIMONIO ABIERTO

■ PEDRO STRUKELJ

Programador musical y dibujante. Email para contacto: pedrostrukelj@gmail.com

■ SIMAO HERNÁNDEZ

Músico y antropólogo residente en Barcelona. Email para contacto: simatros@hotmail.com

Recebido em: 05/02/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Resumo: O artigo apresenta o filho Jarocho, suas características musicais, seu contexto e sua transmissão como exemplo da viagem de uma tradição musical e seu encontro com outras línguas. breve reflexão sobre a chamada música folclórica que tem sido utilizada como padrão de identidades regionais e nacionais, com foco na particularidade de Son Jarocho como experiência dentro e fora do palco. inclui a crônica de uma experiência em que o grupo de tradição familiar do Sul de Veracruz, México “Los Baxin”, durante uma turnê de concertos e oficinas em Barcelona, compartilhou uma *jam session* com o grupo Fat (Free Arte Três).

Palavras-Chave: Som Jarocho; Música Tradicional; Fandango; Identidade Coletiva.

JAROCHO JAM AS OPEN HERITAGE

ABSTRACT: THIS ARTICLE PRESENTS THE SON JAROCHO, ITS MUSICAL CHARACTERISTICS, PARTICULAR CONTEXT AND TRANSMISSION AS AN EXAMPLE OF THE PATH THAT A MUSICAL TRADITION FOLLOWS TO ENCOUNTER AND SHARE WITH OTHER LANGUAGES. IT'S A BRIEF REFLECTION ON THE SO-CALLED FOLKLORIC MUSIC WHICH HAVE BEEN USED AS STANDARDS OF REGIONAL AND NATIONAL IDENTITIES, FOCUSING ON THE PARTICULARITY OF SON JAROCHO AS A JOURNEY OUTSIDE AND INSIDE THE SCENARIOS. IT INCLUDES THE CHRONICLE OF AN EXPERIENCE IN WHICH A FAMILY OF TRADITIONAL MUSICIANS FROM SOUTHERN VERACRUZ MEXICO “LOS BAXIN”, DURING A TOUR IN BARCELONA, SHARED A JAM SESSION WITH THE FAT GROUP (FREE ART THREE).

KEYWORDS: SON JAROCHO; TRADITIONAL MUSIC; FANDANGO; COLECTIVE IDENTITY.

JAROCHO JAM COMO PATRIMONIO ABIERTO

RESUMEN: EN EL ARTICULO SE PRESENTA EL SON JAROCHO, SUS CARACTERISTICAS MUSICALES, SU CONTEXTO Y SU TRANSMISIÓN COMO EJEMPLO DEL RECORRIDO DE UNA TRADICIÓN MUSICAL Y SU ENCUENTRO CON OTROS LENGUAJES. REFLEXION BREVE SOBRE LAS MUSICAS LLAMADAS FOLCLÓRICAS QUE HAN SIDO UTILIZADAS COMO ESTANDARTES DE IDENTIDADES REGIONALES Y NACIONALES CENTRÁNDOSE EN LA PARTICULARIDAD DEL SON JAROCHO COMO EXPERIENCIA FUERA Y DENTRO DE LOS ESCENARIOS. SE INCLUYE LA CRÓNICA DE UNA EXPERIENCIA EN EL QUE EL GRUPO DE TRADICION FAMILIAR DEL SUR DE VERACRUZ, MÉXICO “LOS BAXIN”, DURANTE UNA GIRA DE CONCIERTOS Y TALLERES EN BARCELONA, COMPARTIERON UNA JAM SESSION CON EL GRUPO FAT (FREE ART THREE).

PALABRAS CLAVE: SON JAROCHO; MUSICA TRADICIONAL; FANDANGO; IDENTIDAD COLECTIVA.

Introducción

El son Jarocho es una música propia de la zona sur del estado de Veracruz, en México; que comparte lenguaje e influencias con músicas como las de Venezuela, Cuba, Puerto Rico o incluso España, y que ha recorrido un camino muy particular cruzando fronteras y ampliando territorios. Desarrollaremos algunas ideas sobre este amplio y complejo recorrido y sobre la compatibilidad de los códigos de las músicas tradicionales y del jazz contemporáneo a partir de una experiencia concreta sucedida en Barcelona en 2017, en la que el grupo Los Baxin (nombre del apellido familiar) compartió una *jam* de jazz con el FAT (Free Art Three).

Son Jarocho. territorios y fronteras

El son Jarocho, como música tradicional enmarcada en el sotavento veracruzano de México, tiene características propias que, de alguna manera, la definen. La gran parte de los sones se tocan en 6/8 y, según la acentuación del tiempo fuerte, se separan en dos grupos: derechos y atravesados. Hay pocas muestras de sones en 4/4, aunque dentro de esta división está el más conocido de todos: La Bamba. Por otro lado, en relación a la forma en que se bailan, los sones se dividen en “sones de pareja” y “sones de montón, o de 4”, esto puede ser en un grupo de mujeres o una pareja de hombre y mujer. Aunque las variaciones pueden ser muchas más, hoy en día todo escucha de son Jarocho diría que los instrumentos propios del género son:

- **Requinto** o guitarra de son¹: instrumento de 4 o 5 órdenes, en algunas regiones con cuerdas dobles los 2 primeros. La afinación más popular actualmente es por cuartas y la última es una segunda. Instrumento de cuerda percutida con un “plectro” o “púa” fabricado generalmente con cuerno toro. Cumple la función melódica en la interpretación del género. El requinto se encuentra presente en todas las regiones donde se interpreta son jarocho tradicionalmente, en diversos tamaños y afinaciones.
- **Jarana**: instrumento de 5 órdenes. Algunos, y en ocasiones todos, con cuerdas dobles. Es un instrumento de cuerda “rasgueada” y que cumple la función de acompañamiento armónico y rítmico. La Jarana también se encuentra presente en todas las regiones donde se interpreta son jarocho tradicionalmente, en diversos tamaños y afinaciones.
- La **Leona**, guitarra bocona o guitarra bumburina: instrumento de 4 órdenes en la misma relación que el requinto. Su diferencia con la guitarra de son es el tamaño, podemos decir simplemente que es más grande, ya que no hay una medida estándar para ninguno de los 2 instrumentos, simplemente se entiende que es más grave en su registro. Actualmente cualquier grupo de son jarocho incluye una leona en su formación, pero hace 25 años había pocos instrumentos e intérpretes en la región y se ubicaban, principalmente, alrededor de la sierra de Sotepan. Fue el grupo “Chuchumbé” uno de los primeros en incluirlo como parte fundamental de su instrumentación y promovió su uso, estudio y recuperación.
- **Arpa** jarocho: el arpa diatónica, durante el tiempo en que el son jarocho se llevó hasta el cine y sufrió una estandarización similar a la del mariachi en el contexto nacionalista, se mostró como el instrumento que caracterizaba el género. Lo cierto es que se toca casi exclusivamente en la región del Puerto de Veracruz y alrededores, Tlacotalpan quizás como el sitio más icónico. Creemos que esa puesta en escena le ayudó a sobrevivir como instrumento popular. El Arpa, en los sitios concretos donde aún se toca en México (cada vez menos) se ha ido sustituyendo u olvidando.
- La **Tarima**: es una estructura baja de madera donde se zapatea. Es el centro de la fiesta, el sitio del cortejo en un fandango, hay quien la ve como espacio sagrado

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0R4qrewZPbk>

comunitario donde se recrea la ritualidad jarocho. Lo cierto es que a efectos de escenario se han diseñado tarimas individuales para utilizarlas como un instrumento de percusión más. En ocasiones se ha probado la opción del cajón peruano, así como en el flamenco, pero la tarima ganó su espacio percutivo en todos los escenarios.

- **Quijada²:** La quijada de burro o caballo una vez seca, cumple función de güiro, clave y maraca combinado. Se “raspan” las muelas con algún diente (palo, extensión...), se golpea con el mismo o con la mano para hacer vibrar los dientes.
- **Pandero octagonal o tlacotalpeño:** Pandero con parche de piel y anillado con ocho discos metálicos cencerreantes. Como lo dice su nombre, se toca principalmente en la zona de Tlacotalpan.

El son jarocho, durante el siglo XX, como género, hizo un recorrido similar al del joropo en Venezuela, la plena en Puerto Rico o el son cubano, donde formó parte de la construcción simbólica de una amplia identidad nacional. Se le atribuyeron rasgos específicos como vestimenta, estilo de interpretación o instrumentación característica y en los años 30, dio un gran salto a la radio, al cine y a los teatros de la época. Pero, aun así, no continuó por el camino de aquellos géneros homólogos; en el caso del son, el joropo o la plena, sí se invirtió desde las estructuras estatales para desarrollar su estudio y difusión, en la que conviven lenguajes tradicionales y académicos, y que han creado géneros como la salsa o el *latin jazz*. En cambio, a “ese son jarocho” se le confinó a la postal folclórica de escenarios en los museos y al espacio marginal de las cantinas y restaurantes.

Sin embargo, el son jarocho, como práctica tradicional, se siguió ejerciendo en las zonas rurales de Veracruz, como desde hace al menos 200 años. Y ha vivido un proceso de regeneración y expansión en los últimos 30 años. Desde las comunidades rurales e indígenas, el llamado “movimiento Jaranero” ha ido ampliando su comunidad musical de manera participativa, y llevando la performatividad de esta música hacia nuevas fronteras y contextos a través de talleres, encuentros de debate y fandangos. Al referirnos a la vertiente tradicional nos referimos a un hacer dónde los músicos y la interpretación de la música no están separados del público. En este contexto, tocar no

² https://www.youtube.com/watch?v=kogf1X_f2YM

tiene el sentido formal donde se interpreta un repertorio ante un receptor pasivo que admira y consume arte. La música es la fiesta en sí misma y todos participan.

En Latinoamérica en general y en México en concreto, durante los años 60 y 70 hubo un movimiento de reivindicación de las músicas folclóricas dónde investigadores y musicólogos se lanzaron a las comunidades tradicionales para hacer grabaciones de campo y publicar los hallazgos³ comunitarios.

En esa inflexión el son Jarocho tuvo un gran impulso y el grupo Mono Blanco, conformado por jóvenes jarocho, hijos de familias de músicos reconocidos en la región, un músico norteamericano y dos músicos de origen campesino que a la fecha son entendidos como leyendas de la tradición, provocaron un gran entusiasmo en jóvenes del mismo Veracruz y en la ciudad de México.

Durante los años 80 y 90 se estableció una ruta, de ida y vuelta, de estudiosos e intérpretes interesados en el son Jarocho y su entorno tradicional, incluso algunas familias de músicos se desplazaron del campo a la ciudad de México y a algunas otras urbes del país. En estos desplazamientos se intercambiaban experiencias de todo tipo; se enseñaba a zapatear, a tocar, a construir instrumentos, a preparar bebidas y comidas de la región, y siempre culminaba todo en un fandango: la fiesta tradicional donde todos participábamos. La participación comunitaria era el momento esperado, después de los talleres o al final de los conciertos. Tanto peso tiene el fandango, que al final fue la fiesta lo que se quedó. La fiesta logró reproducirse en espacios que, en principio, no le eran propios, en paisajes urbanos donde se comenzaron a producir estos “encuentros” con otros géneros, otras formas de interpretar el mundo, otras temáticas.

El fandango, como tradición, tiene unas normas comunitarias que no están escritas, pero que la misma fiesta se encarga de hacer respetar. Compartimos aquí dos links que muestran la fiesta en sus contextos tradicionales, el primero es en la ciudad de Santiago Tuxtla⁴ durante los días anteriores a la navidad en que se celebra la tradición de “la Rama” y el fandango acompaña la peregrinación del nacimiento del niño Jesús. Sucede cada año y podríamos decir que es una institución tradicional que la organiza y la mantiene.

El siguiente es un Fandango que sucede en la comunidad de San Juan Chacalapa⁵, organizado para la ordenación sacerdotal de un integrante de la comunidad. Aquí

³ https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/disco%3A33

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=CPELqwpv_4k

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3ih2fH1AMbw>

podemos observar cómo las festividades y la música giran alrededor de las creencias religiosas, que son parte de la cosmovisión tradicional en que se vive la cotidianeidad comunitaria.

El fandango tiene sus códigos y su estructura. Quién baila primero, quién declara (o empieza) los sones cuando hay 150 personas participando, quién se para más cerca de la tarima cuando se toca, quién canta primero, qué repertorio y en qué orden se toca, qué sonido se usa como referencia (contando que la convención del La 440 no estaba a mano en zonas muy apartadas), o incluso cuándo se acaba la fiesta. Todo esto, mezclado con formas de comunicación no verbales y significados en el uso de la vestimenta, crea un mundo propio dentro de la fiesta. Recuerdo claramente cómo se castigaba a quien infringía estas normas. Un ejemplo sería el de un joven virtuoso del requinto proveniente de la ciudad de México que llegó a un fandango y sin más se plantó en la tarima y comenzó con un son para que la fiesta lo siguiera. Nadie se inmutó, nadie dijo nada, simplemente lo dejaron solo hasta que se calló. Así, como si nada hubiese sucedido, la fiesta continuó su curso, su música, su versada y su ritual.

Los fandangos de las comunidades rurales pronto llamaron la atención de nuevos visitantes, ahora jaraneros, provenientes de las grandes ciudades e incluso de otros países, que, a su vez, en sus lugares de origen eran organizadores de fandangos. La ampliación en forma de red, de los espacios del son jarocho a inicios de siglo XXI fue generando importantes comunidades jaraneras o fandangueras en ciudades de Estados Unidos, España, Alemania, Francia o Japón. Estas comunidades no centran su interés necesariamente en el consumo de la música tradicional, sino que lo ponen en la experiencia festiva y comunitaria que vehicula el son Jarocho.

Desde 2014 se viene realizando un encuentro europeo de jaraneros en la ciudad de París. Sé que convoca a la comunidad europea y también atraen a músicos de México y Estados Unidos. En varias ciudades de Estados Unidos, principalmente en California y New York, estos encuentros se realizan desde hace ya muchas décadas. El significado de comunidad sin fronteras, que se ha creado alrededor de la fiesta jarocho, ha abierto espacios simbólicos que generan lazos muy potentes de identidad comunitaria. Un ejemplo que ha llegado incluso a un documental de HBO es el del Fandango fronterizo⁶.

Crónica

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=afdwk2kY13E>

En el verano de 2017, el grupo de son jarocho Los Baxin⁷ realizó su primera gira europea, teniendo como punto de llegada la ciudad de Barcelona. Una serie de personas de la comunidad jarocho en la ciudad de México y en Europa se hicieron cargo de la producción de la gira, motivados por el entusiasmo. De manera voluntaria se sumaron a colaborar con que este grupo, que es considerado de los más tradicionales de Veracruz, pudiera viajar a Europa y mostrar su modo de practicar el son. Gestionaron cartas, solicitaron la ayuda de movilidad de Ibermúsicas, que fue la que cubrió los costos del traslado trasatlántico, y de esta manera llegaron Los Baxin desde el interior de la provincia de Veracruz a Europa.

Al segundo día en Barcelona, la noche del 9 de junio de 2017, el conjunto realizó su primer concierto, en la programación musical de la Casa Amèrica Catalunya. Se trató de un espectáculo en un teatro municipal al modo más o menos formal, donde fueron tocando y cantando entre comentarios y breves intervenciones para poner en contexto su música, y terminaron con la pieza másailable y reconocible del repertorio, que es La Bamba. Al terminar el recital, de manera imprevista, el grupo fue conducido por algunos músicos cercanos, a la *jam* de *jazz* de la sala Sinestesia, que ese día coordinaba Nicolás Cristancho 'Yurgaki'. La incorporación de un grupo de música tradicional en una *jam* de *jazz* fue un riesgo que 'Yurgaki', pianista y compositor colombiano afincado en Barcelona, aceptó correr. 'Yurgaki' conocía algunos patrones del son jarocho y sus semejanzas con la música de la costa del pacífico de Colombia por uno de los proyectos de los que forma parte en Barcelona: Sones de Marimba. Sabía también que ese día abriría la *jam* el trío de trompetas FAT (Free Art Three⁸) de Iván González, Pol Padrós y Julián Sánchez, una formación que estaría dentro de la nueva escena del *free jazz* y la improvisación libre en España.

Cuando el grupo jarocho entró a la pequeña sala de *Jazz*, la *jam* estaba terminando y por normativa acústica, en 30 minutos el sonido tendría que bajar. El trío de trompetas terminaba una pieza muy violenta y ahí subieron los músicos de Veracruz. Se saludaron y la gente de la sala les explicó que en realidad no hay tiempo para pactar ningún tipo de fórmula en la que encajen todos los músicos. Lo que sea que pueda suceder, tenía que ajustarse en el camino. El acuerdo fue tocar dos sones, el grupo

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=fXNyzmqgyQY>

⁸ <https://discordianrecords.bandcamp.com/album/free-art-three>

jarochos comenzaba y Yurgaki al piano se sumaría, seguido del contrabajo y batería. Después, según sintieran la situación, el trío de interpretación libre de trompetas definirían su intervención. De hecho, el escenario era tan reducido que los trompetistas estaban esquinados entre las primeras sillas del público.

Figura 1. Dibujo de Pedro Strukelj de la *jam* entre Los Baxin y el trío FAT en la Sala Sinestesia de Barcelona.

La grabación espontánea que nos ha cedido el melómano y músico de jazz Miquel Tuset, del son ‘El Cascabel’⁹ da cuenta del inicio en el que el piano de ‘Yurgaki’ está ya calentando el son con su golpe percusivo, las trompetas entran en coro, escuchando, entre silencios, comienzan a lanzar escalones y ciertos fraseos. Clara Baxin mantiene con el güiro un frente rítmico y también visual, aunque esperará al siguiente son¹⁰ para demostrar la presencia percusiva del zapateado. Después, Carlos Pérez ajusta el micrófono del requinto, que había quedado lejos y se escucha un ¡Upa! que anima a Isauro Ixtapan para frasear con unos de los instrumentos solistas del Son jarocho. El final del fraseo da pie al primer verso: “Yo tenía mi cascabel, bonito cascabelito...” La respuesta obligada queda cubierta por una ráfaga de trompetas, prueba de que los códigos no son compartidos de entrada; unos pisan a otros. Pero es un pisar en diálogo abierto, un tanteo. Necesitan su tiempo. Más tarde las trompetas respetan el segundo fraseo con el verso y también su respuesta. Al terminar la respuesta entran las trompetas en chorros intermitentes de luz y una subida de intensidad de la batería. La tensión se acompaña desde el piano también y el son levanta un vuelo inesperado. No hay gestión política de la cultura que entienda musicalmente lo que aquí está pasando. Simao Hernández, jaranero y antropólogo mexicano, que escribió la primera parte de este artículo, y que también acompañó con su jarana a Los Baxin en esta experiencia, dijo que, a pesar de ciertas faltas de entendimiento entre los músicos, El Cascabel tuvo “momentos gloriosos”. El piano de ‘Yurgaki’ hace de puente sonoro entre la rítmica afroamericana y los lances “trifásicos” de las trompetas. Hacia el final del son, Don Arcadio Baxin dispara el verso de despedida e intenta anunciar las señas de cierre del son. Las trompetas no lo reconocen y entran en una pulsión de ascenso que llega a una especie de altiplano desde el que van prolongando sábanas tonales y el final se anuncia, pero no llega. Los músicos jarocho no reconocen este modo de ir cerrando un tema, por fases. Hay cierta tensión,

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=jz_z9SzbW2s

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=70ie4CxbYKA>

miradas de duda y después de varias ondulaciones, el son cierra con el recurso más natural de cualquier fandango: levantando las jaranas y al grito de ¡Una! El público agita un bravo con aplausos y gritos, y mira alrededor como para comprobar que esto tan extraño realmente sucedió.

Preguntas

En esta experiencia, vimos como el escenario se transformó en un espacio simbólico de escenificación en el que se sumaron los códigos de una fiesta tradicional con otros elementos inesperados. La musical se realizó sin ensayos, sin encuentros previos, sin pactos ni conversaciones. Sin convocatorias a proyectos de innovación musical o participación ciudadana. Simplemente invitando a unos músicos que estaban de visita en la ciudad a un contexto donde una figura clave hizo de bisagra musical entre las dos partes.

Dentro de las sendas de la industria musical no sería fácil encasillar esta sesión dentro del jazz, ni del folk, ni de la música latina, de hecho, difícilmente se podría promocionar y programar con antelación algo así, pues el resultado es incierto. ¿Cuáles son los caminos de la música, las músicas, y las tradiciones hasta llegar a un encuentro así?, ¿cuáles los caminos imaginables y cuáles los insólitos?

Hablamos de géneros musicales ubicando sus características y aquello que los define por su historia, su geografía y su contexto cultural. Definimos sus atributos y también sus límites, y acordamos no sólo lo que es, sino también, lo que no es. Estas definiciones generan una identidad estática que se refiere a un lugar y a un tiempo fijos; y a una visión entera del mundo que es contraria al indomable devenir de todo lo que está vivo y en constante transformación. Estos cambios, a veces de manera más natural o con más intervención, redefinen, reinventan las prácticas musicales rebasando muchas veces los marcos con los que se les entiende y se les promociona.

Esta experiencia de Los Baxin con el trío FAT en Barcelona fue una especie de accidente musical que puede ayudarnos a sacar algunas ideas y abrir una serie de preguntas sobre las fronteras en el desarrollo de las músicas.

¿Qué espacios comparten las músicas tradicionales y las que conocemos como jazz? En ambas hay algunos códigos fijos y al mismo tiempo espacios para la improvisación. Para el diálogo entre los distintos músicos, cantadores, tocadores y bailadores. Lo común es la propia escucha, la apertura a la posibilidad de un diálogo

absolutamente nuevo. Mientras más carga de accidente tenga esta experiencia, será mayor el riesgo, pero quizá así sea más aguda la apertura a la escucha del otro.

Sabemos que el mercado musical controla unas cadenas de producción en las que se genera una música. Se invierten recursos en espacios y proyectos que crean unos públicos específicos, y a su vez genera un movimiento que excluye o limita otras expresiones musicales.

¿Sería posible pensar en esta forma abierta como un valor musical en las políticas de gestión y promoción musical?, ¿Hasta dónde los festivales son oportunidades de encuentro y experimentación e intercambio musical?, ¿Qué tan abiertas son las músicas tradicionales?, ¿Qué tan cerrada es nuestra mirada sobre las músicas tradicionales?