

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

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

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

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

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

país resulta desconocido en el ámbito académico. Además de 90 melodías, el autor incluye un estudio breve, dividido en cuatro capítulos, un cancionero que aparece, repartido, al final de cada una de las seis secciones que constituyen la parte musical, dos anexos, una bibliografía y una página final con los nombres de los compositores de huapangos.

El estudio es la sección inicial del libro y trata cuatro capítulos: “El son huasteco”, “Características musicales”, “El violín” y, por último, “La huapanguera y la jarana”. Los primeros dos capítulos están basados en una investigación documental del autor, mientras que los dos últimos fueron escritos a partir de su experiencia personal.

Los dos primeros apartados, en los que el autor expone conceptos básicos del son en general y del huasteco en particular, merecen algunos comentarios, ya que se observan contradicciones, generalizaciones o datos imprecisos que pueden confundir al lector.

En primer lugar, Guillermo Bernal clasifica los sones de acuerdo con el estado de la república al que –supuestamente– pertenecen, lo cual resulta un tanto artificial, como él mismo reconoce: los sones “fueron clasificados considerando los diferentes estilos de la región, en la medida de lo posible (ya que hay sones que se interpretan en más de un estado)” (17). Sabemos que, salvo contadísimas excepciones, los sones huastecos tradicionales constituyen un acervo colectivo que comparten las zonas correspondientes a los seis estados que conforman la Huasteca. La división ficticia adoptada en esta publicación puede deberse al hecho de que el autor incluye en su compendio un gran número de huapangos de más reciente composición y de autor conocido, de los cuales es más factible conocer su lugar de origen.

La distinción entre el huapango moderno y el huapango tradicional, por otra parte, resulta más determinante aún para abordar el estudio de los sones huastecos, y el autor no alude a esa distinción. Al no mencionarse las diferencias existentes entre uno y otro tipo de huapango, el lector puede llegar a confundirlos sin siquiera darse cuenta, lo cual es todavía más riesgoso.

Muchos elementos estructurales, tanto musicales como poéticos, son distintos en uno y otro tipo de huapango. Por ejemplo, uno de los rasgos lírico-musicales que el autor aborda sin hacer esta diferenciación es el estribillo, del que sabemos carece el son huasteco. La investigadora

Rosa Virginia Sánchez ha realizado estudios detallados, en los que ha encontrado que el estribillo no forma parte de la estructura tradicional del huapango; esta inserción es más tardía y corresponde a la urbanización del género a partir de la década de 1940. Dentro del repertorio tradicional solo se han encontrado tres sones con estribillo, a los que la investigadora llama “marginales”, porque ni siquiera todas las versiones analizadas de estos sones lo tienen.<sup>1</sup> El autor, sin embargo, expone que el estribillo forma parte de la estructura de este género, sin especificar que, en realidad, aparece solo en el huapango moderno o en otros híbridos:

Dentro de la parte literaria de una pieza musical, es decir la letra, el estribillo es un párrafo que se repite alternadamente con las demás coplas y cuyo contenido es representativo del total de la pieza; resume lo dicho por el resto de los versos y puede incluir el nombre del son o la canción. Si bien la copla se puede improvisar, es común que el estribillo, o al menos una parte, sea fijo. En muchas ocasiones se canta con una melodía distinta del resto de la pieza (28).

La ausencia de discriminación entre el huapango tradicional y el moderno nos lleva a otro tipo de generalizaciones a lo largo de estos primeros capítulos, como lo es el afirmar que la estructura del huapango, *per se*, consta de tres partes cantadas (26), cuando sabemos que esta estandarización se da en un contexto muy específico: el de la industria disquera. A partir de criterios de espacio en los discos de acetato, los tríos se vieron obligados a reducir cada son a tres coplas. Sin embargo, en el contexto de la fiesta del huapango y en las topadas, la duración es indeterminada y variable; pueden cantarse cuantas coplas deseen los intérpretes o permitan las circunstancias.

En el tercer capítulo, el autor, además de abordar cuestiones generales de la historia del violín, también propone el uso de la tablatura, lo cual puede ser muy útil para el músico empírico, aunque puede confundir al estudiante, debido a la terminología utilizada: Guillermo Bernal ha-

---

<sup>1</sup> Rosa Virginia Sánchez García, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos”. *Revista de Literaturas Populares* II-1, 2002: 126.

bla de ‘posiciones’, cuando, estrictamente, las posiciones en el violín se realizan a partir del desmangue de la mano izquierda sobre el diapasón. De esta forma, la octava posición, por ejemplo, se realiza pulsando en la cuerda de mi la nota fa índice 7 con el primer dedo, es decir, con el dedo índice, y no el do índice 7 con el meñique, como lo señala el autor (43).

Después de esta primera parte teórica, el autor presenta la parte sustancial de este compendio: las transcripciones, distribuidas en seis partes, de acuerdo con los diferentes estados que conforman la Huasteca. El trabajo comprendido en esta sección representa un esfuerzo enorme, ya que pone en papel 90 transcripciones de diversos sonos huastecos y huapangos modernos; en ellas, no solo transcribe la melodía del violín — tanto en pentagrama como en tablatura —, sino también los acordes de la jarana y la huapanguera y, además, algunas coplas para cada son.

A pesar de que toda transcripción es una aproximación, sobre todo cuando de música de tradición oral se trata, este compendio es muy útil para todo aquel músico académico que busque un acercamiento al son huasteco, aun cuando se encuentre geográficamente distante de la Huasteca, o incluso de las grabaciones que no llegan a todos los rincones de México y del extranjero. El alcance que estas transcripciones puede tener en el contexto del fenómeno migratorio de mexicanos a Estados Unidos y de sus descendientes es de suma importancia.<sup>2</sup> En estas y otras regiones apartadas de México, este compendio ofrece una idea básica de cómo interpretar el son huasteco, y puede representar un primer acercamiento para cualquier persona, no solo en nuestro país, sino en el extranjero.

Si bien la bibliografía es un tanto sucinta, la discografía es amplia, con un listado de casi doscientos discos. Ahí encontramos, por un lado, grabaciones históricas en LP del Trío Chicontepec, del Conjunto Tamaulipeco, de Los Cantores del Pánuco y de Los Hidalguenses y, por otro lado,

---

<sup>2</sup> Cito aquí, a pesar de su carácter anecdótico, el caso de una persona de Houston, Texas, identificada como “transpais”, quien comenta en un video de Youtube sobre un curso de música huasteca: “Qué lástima, donde yo vivo no hay talleres como esos; yo vivo en Houston, Texas. Amo la música Huasteca, tengo un violín, pero no he podido encontrarle la forma de aprender a tocarlo”. (<http://www.youtube.com/watch?v=MsDiCR6gvcQ>).

grabaciones más modernas, realizadas por tríos como Los Camperos de Valles, Los Brujos de Huejutla, el Trío Tamazunchale y muchos más.

Entre las transcripciones podemos encontrar sonos tradicionales como *La petenera*, *El gustito*, *La guasanga*, *La malagueña*, *La pasión*, *La rosa* y *El sentimiento*, al lado de numerosos huapangos modernos como *El mil amores*, *El cuervo*, *El tamaulipeco*, *Pahuatlán*, *Así es mi Jalpan*, *Las tres Huastecas*, *El hidalguense*, *La vara de mi violín*, *Serenata huasteca* y muchos más. Sabemos que detrás de estas canciones huapango, por ser de más reciente creación, está la mano de autores reconocidos, como Nicandro Castillo, Pedro Rosas, José Alfredo Jiménez y Cuco Sánchez. El nombre de estos compositores aparece en un pequeño anexo, al final del libro, donde erróneamente se adjudican algunos sonos tradicionales, como *El tepetzintleco*, *El triunfo* y *Las conchitas*, a ciertos autores, siendo anónimos y del dominio público.

Esto está relacionado con otro aspecto de gran importancia: hubiera sido conveniente que el autor enfatizara el hecho de que la transcripción es tan solo una aproximación, así como que la partitura es únicamente *una* versión, la cual capta ciertos elementos musicales — como las alturas —, pero no el ritmo en su totalidad, ni los elementos improvisatorios, que son imposibles de escribir.

En cuanto a las fuentes musicales tomadas para las transcripciones, Guillermo Bernal señala que

las partituras se transcribieron de las grabaciones más apropiadas para su estudio. En algunos casos se consideraron varias versiones de un mismo son, extrayendo los pasajes más característicos de este. Para el cancionero, se recopilaron varios versos de diferentes versiones, para una libre elección (17).

Por esta razón el lector no encontrará la referencia de las grabaciones en las partituras.

Sin duda, el potencial de este compendio es enorme. Un libro de tal naturaleza representa una importante herramienta para los músicos que no estamos inmersos en la cultura musical de la región. Es — como dice el propio autor — un registro escrito, cuyo fin es “acercar al músico académico a un género ajeno a su repertorio de costumbre, promoviendo su

ejecución y acercándolo a su estudio, rompiendo la barrera que siempre ha existido entre la música ‘culta’ y la música ‘folklórica’” (16).

Sin embargo, en mi opinión, este trabajo no puede ser un sustituto o complemento de la tradición oral. Ya lo da a entender el autor cuando comenta que así como los músicos de las bandas de Oaxaca pueden leer música, los músicos huastecos pueden aprender a tocar su música y, a su vez, aprender a leerla a través de este compendio (16). Tales afirmaciones nos llevarían a largas discusiones sobre la oralidad, pero, además, si esta afirmación se convirtiera en realidad, el son huasteco perdería sus características rítmicas e improvisatorias más notables. La tradición oral ha regido por más de un siglo el aprendizaje y la difusión de esta música, en boca de aquellos músicos que viven en la región y son intérpretes del huapango, sin necesidad de la notación musical.

Es un hecho que algunos conceptos contenidos en esta publicación – sobre todo en la parte teórica – merecen algunas aclaraciones, ya que la información que ahí se lee puede proporcionar una idea equivocada al lector, como ya se mencionó, acerca de los huapangos de la Huasteca.

Pero, a pesar de los anteriores comentarios, hay que reconocer que este compendio representa una labor significativa, que tiene todas las virtudes y desventajas de ser pionero; una de sus virtudes es servir de medio para todos los que pretendemos un primer acercamiento musical a este complejo género, lo cual es ya una gran aportación.

LILIANA TOLEDO GUZMÁN  
Colegio Marymount, A. C.

Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente-CONACULTA, 2009; 434 pp.

Este libro de reciente publicación es el resultado de varios años de investigación de campo, de un trabajo profundo de análisis y de la difícil tarea de estructurar y redactar las conclusiones finales de este proceso. Su autor, Raúl Eduardo González, desempeñó estas labores, según puede