

Experiencias de trabajo de campo con énfasis en la Tierra Caliente de Michoacán¹

Raúl Eduardo González
Facultad de Letras, UMSNH
reglez@gmail.com

Les quisiera hablar un poquito sobre la manera como yo he hecho trabajo de campo en la Tierra Caliente, principalmente, y en algunas otras partes, con qué expectativas he salido al campo, qué es lo que yo he encontrado, y cómo se han transformado mi manera de trabajar y otros aspectos de mi vida a través de ese trabajo.

Yo originalmente vine al Colegio de Michoacán en el año de 1997 a estudiar mi maestría. Cuando vine a la entrevista a Zamora, tenía la intención de trabajar el son jarocho, porque yo ya estaba tocando sones jarochos y todo eso, y tenía mucho interés en el género. En realidad no había, y no hay, muchos trabajos sobre la poesía de tradición oral en el son jarocho: la lírica tradicional jarocho. Y como yo ya estaba tocando y todo, dije: “Quisiera trabajar eso” como tesis en el Colegio de Michoacán. Pero

¹ Testimonio realizado a partir de la transcripción de la charla “Experiencias en la recolección de canciones de tradición oral”, presentada en el Seminario Experiencias en Trabajo de Campo del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, el 3 de junio de 2016. El autor agradece a Quetzal Mata Trejo, Georgina Alanis Nuñez y Yotzin Viacobo Huitrón por la impecable transcripción.

uno de los que me entrevistaron fue Álvaro Ochoa, un historiador que ha hecho muchos trabajos sobre música. Me dijo:

—¿Por qué no trabajas sobre la valona? Sí, en Apatzingán, en Tierra Caliente.

Yo decía “¿Tierra Caliente?” Mis recuerdos eran de niño, de joven, porque mi papá es de la Tierra Caliente, de la región del Balsas, y recordaba la experiencia de ir de niño a la Tierra Caliente; yo decía “Qué locura”, porque hace mucho calor y hay alacranes. A mí me picó un alacrán cuando estaba niño, como que tenía miedo de ir y que me picara un alacrán, entre varias cosas. Había también prejuicios familiares. En fin, pues este señor se empeñó, insistió mucho en que trabajara en Michoacán. Y yo dije: “Pues sí, además es práctico”, porque tengo que decir que en 1997 no había tantas carreteras, de hecho apenas estaba por abrirse la autopista México-Guadalajara, la Autopista de Occidente. Ir a Apatzingán, tan sólo, era un rollito: había que irse a Uruapan primero y después a Apatzingán por la carretera libre, eran dos horas de Uruapan a Apatzingán. Pero me quedé convencido de que, si eso era muy complicado, viajar a Veracruz era todavía más complicado.

Y entonces tuve un primer acercamiento ya cuando entré a la maestría: hubo un encuentro en septiembre de 1997 en Lázaro Cárdenas. Un encuentro sobre la región Costa-Sierra de Michoacán, lo organizó Gabriel Rico. Y este mismo profesor, Álvaro Ochoa, me dijo:

—Oye, pues prepara un trabajo.

Y entonces hice un primer artículo con base en unas valonas que yo saqué de un casete de valonas del Chaparrito de Oro. Había en aquel entonces dos casetes de valonas, uno de don Salvador Chávez, con “La renca” y otras valonas, y otro de Isidro Gutiérrez, el Chaparrito de Oro. Ahí conocí ya mucho mejor la valona; yo sólo había escuchado una grabación de alguna valona que hicieron Los Folkloristas, este grupo musical. Y entonces hice un primer artículo sobre la forma poética de las valonas viejas. Y fui, lo presenté y conocí ahí a Alma de Apatzingán, un conjunto muy famoso. Ellos tocaron y me acuerdo que, cuando yo estaba hablando, don Beto Pineda negaba con la cabeza, y eso me impactó. Además vestían de una manera un poquito estrafalaria, creo que hasta para nuestros días: pantalón blanco, camisa roja o azul intenso, verde limón.

Así se vestían los de Alma de Apatzingán, con ese sombrero que se usaba antes en la región, como de charro pero muy arriscado, una cosa impresionante. Yo decía: “En lo que me voy a meter, con esto de la valona”. Para esto, fuimos en avión a Lázaro Cárdenas, porque no estaba la autopista. La hoy famosa Autopista Siglo XXI no existía, entonces, para ir a Lázaro Cárdenas, o ibas en avión o te ibas en carretera por Arteaga, cosa que después hice. Eran muchas horas para llegar a Lázaro Cárdenas desde Zamora. Entonces fuimos en avión, fue una historia, regresamos el mismo día. Álvaro Ochoa es un hombre muy especial, viaja mucho, como que no le gusta pasar mucho tiempo fuera de casa, o qué sé yo. Regresamos ese mismo día. Y me tocó conocer a estos señores de Alma de Apatzingán —más adelante voy a hablar más de ellos, y de otros músicos.

En ese año de 1997 me enteré por el propio Gabriel Rico del concurso que se hace en Apatzingán desde 1956, en el centro de Apatzingán. Y fui ese año con Jorge Amós Martínez, quien era mi compañero de la maestría y era muy inquieto también y como que nos dábamos valor. Él también tenía ciertas reservas para ir a Tierra Caliente, pero nos fuimos juntos a Apatzingán y, como ya dije, no había carretera, no había autopista y es un camino medio severo. No ha desaparecido, se puede ir uno por ahí, pero ya ahora yo creo que se hace menos tiempo; en aquel entonces, como era tan transitado, de pronto te tocaba ir detrás de un camión y pues estás ahí en todas las curvas. Después de Uruapan, pasas la Tzaráracua, pasas un lugar que se llama Charapendo, que es muy conocido, hay una presa ahí, me tocó conocer esa presa (luego leí que hay un mural en la sala de máquinas, de Mapeco, de Manuel Pérez Coronado, un mural muy bonito, entonces me tocó conocerlo ahí en Charapendo). Luego de Charapendo pasas Lombardía, pasas Nueva Italia y sigues a Apatzingán. Y ahora esa carretera de Cuatro Caminos a Apatzingán incluso es de cuatro carriles, y es esta carretera donde se hacen tantos bloqueos; han pasado cosas terribles ahí.

En aquel entonces fuimos al concurso, me acerqué a grabar al escenario y me impactó ver a uno de los regidores o a alguien del ayuntamiento con su pistola y toda la cosa, que era parte de la cultura de Apatzingán. Y eso me impresionó, imagínense ustedes, no había vivido nada. Iba con todo ese temor a la Tierra Caliente, y lo que descubrí fue muy padre. Don Beto Pineda era taquero, tenía un puesto de tacos muy

cerca del centro de Apatzingán; tiempo después, me enteré, fui a buscarlo y le pregunté. Me dijo que sí se acordaba de mí, que había oído lo que yo decía. Le dije:

—Oiga, usted negaba mucho con la cabeza.

—No, pus yo no sé por qué, pero no tenía que ver con lo que tú decías.

Pero gracias a la poesía tradicional se me abrió la puerta con este señor, con don Beto Pineda. Le encantaban las coplas a él. Se la pasaba diciendo coplas, oía una copla y la anotaba, porque tenía una libreta. Él tenía una combi que estacionaba fuera del puesto. Era un señor muy simpático y buen violinista; espero hablar más adelante de él.

Y les quiero decir que tuve la oportunidad de conocer a unos músicos: José Luis Navarro y Xóchitl Herrera, que vivían en Uruapan y yo tomé su casa como una especie de base. Me iba de Zamora a Uruapan y de ahí me iba para Apatzingán a trabajar. Ellos tenían también cierto interés en conocerme porque querían reactivar un grupo de música folclórica que habían tenido. En realidad, José Luis y Xóchitl hicieron historia con el Negro Ortiz, con Gabriel Rico y con Alberto Navarrete, entre otros músicos; tuvieron un grupo que se llamó Cantaclaro, en Morelia, y querían reactivarlo. Lo habían derivado hacia la música de arpa grande, pero se había desintegrado el grupo, y como que dijeron: “Puede ser que este cuate toque algo”. Entonces, al pasar ahí y al empezar a tocar instrumentos y al quedarme en su casa, empezamos medio a tocar y medio a hacernos a la idea. Yo estaba muy metido en el son jarocho, que tiene otro ataque muy distinto en el rasgueo de la jarana. Como se dice hoy, tienes que cambiar el chip para pasar del son jarocho al de Tierra Caliente, o viceversa, a riesgo de tocar viciadamente, si llevas los principios de un género al otro.

Mi primer periodo de trabajo de campo fue en marzo de 1998. Gracias a un amigo de Yurécuaro, Julio Godínez, contacté a la doctora Loreto, que era de Paracho, y trabajaba en el centro de salud de Apatzingán. Ella me prestó una casa para vivir, una casa algo abandonada que tenía en el barrio El Manguito, que es un barrio caliente de ahí de Apatzingán, donde están las muchachas, pero donde también están los conjuntos de arpa. Decían allá que en ese barrio estaban “los cholos” —porque había muchos cholos, era un barrio pesado. No sé cómo estará ahorita— y “los acompañados”, decía la gente. Un buen día, unos de estos cholos me detienen:

—Oye tú ¿qué onda?, ¿eres hermano?

—¿Cómo?

No me ubicaban, decían: “Este cuate ha de andar ahí evangelizando”. Eso fue lo que ellos se imaginaron.

Ya fue algo más serio ese periodo de trabajo de campo que hice en Apatzingán, tenía un miedo tremendo de los alacranes. En una casa abandonada, con una cama ahí, despegué la cama de las paredes. Una mañana despierto y cerca de mi cabeza, pero en el muro, un alacrán, y en Apatzingán hay buenos alacranes. Y entonces lo maté, porque si yo me encuentro un alacrán o una avispa arápara así, grande, pues la mato, con la pena. Y el hijo de la doctora va al día siguiente y le digo:

—En la noche maté un alacrán ahí pegado a la cama

Y me dice:

—¿Cuál? ¿Ese?

Y resulta que había otro alacrán en el otro muro. Yo pensé que lo había dejado estampado. En esa casa maté alacranes a contento.

Como les decía, gracias a las coplas se me abrieron las puertas con don Beto Pineda, y a través de él nos metimos en esto. Yo le dije:

—Yo quiero hacer un trabajo sobre las valonas.

Don Beto:

—No, pues, yo no sé nada, yo las canto nomás.

Y bueno, lo que yo estudié en el Colegio de Michoacán se llamaba Maestría en Estudios Étnicos, entonces tomé clases con historiadores, principalmente. Y el eje, pues el centro se llama Centro de Estudios de las Tradiciones, es la tradición, la tradición oral y la etnografía. Tuve clases con una muy buena maestra, María Madrazo, que nos dio un curso muy valioso sobre elicitación etnográfica; yo iba con mi libreta de campo, con mi grabadora de reportero, con mi cámara réflex: no había cámaras digitales en aquel entonces, tenía una cámara Zenit, sin exposímetro (y tenía algunas nociones de fotografía, incluso llegué a hacer revelado de película blanco y negro, e impresión de fotos). Con esa cámara hice fotos y empecé a conocer a mucha gente. María nos decía: “Aprovechen cuando puedan hacer trabajo de campo, porque en la vida no van a tener

mucho chance después”. Me acordaba de lo que nos decían los profesores en la facultad: “Lean todo cuanto puedan porque después no van a poder”. Y las dos sentencias eran ciertas. Cuando uno va a campo, hay que aprovecharlo al máximo. Y fue muy fructífero, conocí a personas que han sido muy importantes en mi vida, en mi trabajo y en mi acercamiento a la Tierra Caliente.

En el concurso conocí a algunas personas, hice algunos contactos; de los músicos tenía siempre resistencia; me preguntaba el porqué: “¿Por qué no son tan abiertos?” Me costó algo de trabajo, pero conocí en ese periodo a don Rafael Álvarez Sánchez, que era un cronista nato de ahí de Apatzingán, personaje fuera de serie, agrarista, charro, escritor, periodista; publicaba una columna en varios periódicos de Apatzingán —tenía una columna que se llamaba “Un charro de leyenda”, donde publicaba sus memorias— y era compositor de valonas. Incluso había músicos, compositores que le llevaban valonas; él las arreglaba, esa era la versión de él. Luego los músicos me decían: “No, las valonas de Rafael ahí uno las tiene que estar arreglando, porque no calzan”. Total, que es una cosa padre eso de tener ambos testimonios. Fue importantísimo para mí conocer a don Rafael, como lo fue también conocer a la maestra Ester Ventura que era, y no sé si siga siendo, jurado de los concursos de baile, y que me apoyó muchísimo.

También descubrí que no había mucha cercanía entre los bailarines como ella y los conjuntos de arpa, curiosamente, en Apatzingán. Y entre muchos otros, conocí a alguien a quien tal vez ustedes recuerden, don Ricardo Gutiérrez, que lo homenajeamos en el tercer Verso y Redoble, quien es, como lo he dicho, una enciclopedia de la música de la Tierra Caliente. Don Ricardo Gutiérrez es a quien yo le grabé el son “El ratón”, con el que después José Manuel sacó unas coplas para hacer el librito de El ratón que corre y pasa, con el talento y la sensibilidad que él tiene. Y pues bueno, con don Ricardo me costó mucho trabajo en particular. Ya después descubrí que él participó en el disco de Sones de Tierra Caliente, de la serie del INAH, que se titula Michoacán. Sones de Tierra Caliente; es el número siete de la serie, que grabaron Arturo Warman e Irene Vázquez Valle en Apatzingán, Buena Vista, Santa Ana Amatlán y Nueva Italia. Un disco muy padre donde toca don Ricardo, pero hubo ahí un desencuentro fuerte entre ese grupo del INAH y los músicos, el conjunto de Los Caporales, donde él tocaba. Fue una cosa

especial. No voy a entrar en detalles pero él tenía mucho recelo con “los maestros”, como dicen allá: “Es maestro de Bellas Artes”.

Así se decía. ¿De dónde salió esa expresión? Bueno, de que en los concursos invitaban como jurado a gente de Bellas Artes. ¿Quién era esa gente de Bellas Artes? Pues el que no dejaba de ir en los primeros concursos era José Raúl Hellmer, un gran folclorista norteamericano que hizo unas grabaciones increíbles en la Tierra Caliente, e iba también, como su asistente, Thomas Standford, el otro norteamericano que ha hecho estupendas grabaciones. Entonces, ellos eran los maestros de Bellas Artes, y gente como ellos, que iban y hacían grabaciones y todo. Y bueno, son grandes historias en ese sentido. Pero don Ricardo tenía cierto recelo, y me costó mucho trabajo en realidad abrir la puerta con don Ricardo. Y hoy por hoy puedo decir que somos amigos, casi. Y no solo eso, sino que ya mucha gente se ha acercado a don Ricardo y él ha cambiado su actitud hacia la gente que va de fuera.

Bueno, con esto les quiero decir que tanto el alojamiento como la movilidad en la región pues eran difíciles para mí. Nosotros teníamos un apoyo de 800 pesos mensuales para hacer trabajo de campo, por parte de El Colegio de Michoacán, más la beca. La beca no llegaba a tres mil pesos mensuales, eran 2800 pesos, o algo así; entonces, moverse era muy difícil. Me tenía que desplazar en autobuses de línea. Era impensable que a un estudiante que salía a hacer trabajo de campo le dieran un vehículo del Colegio. Sí había vehículos, pero obviamente eran para los profesores, y, además, porque salían todos a hacer trabajo de campo, no habrían alcanzado los vehículos para eso; entonces, pues era difícil la movilidad.

Con don Beto Pineda me moví, porque como que le caí bien por esa cosa de la poesía, y me dijo:

—Pues vamos a tocar en la Feria del Mango, en Lombardía.

Esto ya fue en abril, mayo de 1998; entonces, don Beto me llevó a Lombardía, y conocí al resto del conjunto, que fueron contratados para tocar los sones en el concurso de caballos bailadores. Esa vez que fuimos a la feria terminamos en la casa de don Juan Pérez Morfín, en Nueva Italia, porque él dijo:

—No, no, no, vamos por una cerveza. Yo quiero tocar los sones de gusto, y no sé qué.

Y estuvimos ahí en el corral de su casa, en un momento muy padre. Ahora medio me lo explico: estos músicos profesionales que van contratados para acompañar los caballos para bailar y todo, y de pronto a alguien le gusta su música, y va y quiere hacer preguntas, y se interesa y todo, y ellos dicen: “Pus órale, pus vamos a tocar. Pus esto es lo que nos gusta. Es por lo que nos pagan”. Y además Alma de Apatzingán pues cobra muy bien y todo, pero está una parte muy importante de la labor de un músico, que es más afectiva, de que alguien tenga interés por tu trabajo.

Entonces esta fue mi primera etapa de trabajo de campo en la maestría. Seis meses después regresé, ya no con tanta calma porque, todos ustedes lo saben, está la tesis, que hay que terminarla a tiempo. Entonces, ya estaba en otra etapa del trabajo, pero bueno, ya conocía a aquellos que me podían apoyar. A partir de 1997 cada año estuve regresando a los concursos, más o menos hasta el 2007 o 2008 de forma regular, para ir, grabar, y hacer entrevistas y recopilaciones de valonas.

Me costó mucho trabajo también acercarme a don Carlos Cervantes, el Maiceno, que era un músico muy bueno, muy buen jaranero y muy buen valonero, sobre todo. Era un cantor de valonas excepcional, porque tenía mucha sal, como se dice allá, mucha picardía. Y bueno, les chocaba que yo me pusiera a grabar cuando ellos estaban tocando. Pero sí, les chocaba de plano. Él se volteaba y todo eso porque tenía la idea de que yo me iba a hacer rico con esas grabaciones con la grabadora de reportero. Y me costó trabajo acercarme a él en particular, pero una vez que nos acercamos les puedo decir que fue mi amigo, que fuimos amigos. Así, yo me quedaba en su casa en Santa Ana Amatlán, me llevaban de paseo él, su esposa.

Un día, en su casa —era un ser muy especial, podríamos hacer una conferencia sobre él, una charla larga— él ya me había contado esta historia que yo plasmé en este libro que publiqué en 2002, gracias a otro gran individuo y personaje moreliano, entrañable y muy importante, que es José Mendoza, de la editorial Jitanjáfora. Entonces, yo le puse a este librito *El valonal de la Tierra Caliente*, por la historia que me contaron varios músicos, principalmente don Carlos y don Salvador Chávez, que fue también otro

gran informante para mí. No tuve tanta cercanía con él como con don Carlos, pero era un músico fuera de serie, don Salvador; hay videos de él circulando en Youtube, los pueden ver, era un jaranero y un cantante muy bueno. Y entonces los dos me habían contado que Vicente Robledo, el Venado, había sido como discípulo de Teodorito Chávez, que fue un valonero legendario. Yo pienso que debió haber muerto en los años setenta, más o menos. Pero lo tenían como un gran cantante de valonas, un gran valonero. Todo mundo decía que era muy bueno porque cantaba pausadamente las valonas, no cantaba a prisa, como se estilaba ya para los años noventa. Las valonas son largas, los textos son dos cuartetos más cuatro décimas, más un fragmento de son y los puentes instrumentales. Estamos hablando de que una valona se puede llevar cuatro minutos y medio, o cinco. Cuando fueron a grabar a los conjuntos, pues les decían:

—¡Hijo, esto está muy largo!

—Pus ¿cómo le hacemos?

—Pues hay que acelerar.

El otro día escuché hablar a un musicólogo que justamente está trabajando esta cuestión, y dice que, como los discos, aquellos primeros discos de acetato, grababan no me acuerdo si cuatro minutos y feria o cinco por lado, pues entonces muchas piezas se empezaron a acelerar, incluso piezas del repertorio clásico, para hacerlas entrar en un lado de un disco.

Entonces, podemos ver en las primeras décadas del siglo XX obras ejecutadas con mucho virtuosismo en ese sentido, para que pudieran encajar en un lado de un disco. Yo creo que eso le pasó a la valona también: se aceleró mucho el canto de la valona, el canto, porque en realidad más que un canto es una salmodia. La idea de una valona es que el texto se entienda. Esto lo hemos hablado más de una vez, digamos, el ritmo de la música se vuelve maleable, se supedita a la enunciación del texto poético. Dicen que así cantaba Teodoro Chávez, pero no sólo eso, sino que además tenía un libro, tenía un libro con valonas. ¿Dónde está ese libro? Pues esa fue una de las primeras cosas que me pregunté. Pues los músicos decían que Vicente Robledo, el Venado, se lo había robado, que lo emborrachó y se lo robó, y que el Venado lo tenía. El Venado fue también un valonero histórico de El Aguaje. Él debió morir en los años ochenta. Fuimos a la casa

de su familia, les preguntamos por el libro. No. Tengo para mí que más que libro, probablemente era una libreta con manuscritos de los textos de las valonas. Pero lo que hacía este señor, Vicente Robledo, era que las pasaba a máquina y las vendía, vendía las valonas. Iba con don Carlos Cervantes y le vendía las valonas. Y él era mi amigo, el Maiceno. Le pregunté:

—¿Y usted tiene esas valonas?

—Aquí, aquí las tengo, ven.

Un día que fui a su casa, ahí estábamos. Se acordó de algunas valonas viejas; hoy por hoy se cantan ya muy poquitas valonas, pero él se sabía valonas de la época cuando empezó a cantar, y él empezó a cantar valonas en los setenta, porque tenían el conjunto de Los Caporales de Santa Ana, y no había valonero. Otros conjuntos sí tenían valonero, Y don Ricardo Gutiérrez le dijo:

—Ándale, compadre, pus, ¡apréndete unas valonas, vale, para que cantes— y no sé qué.

Y él, yo creo que en el fondo don Carlos conocía sus limitaciones musicales y todo, y dijo:

—Sí, voy a empezar.

Y se hizo un gran valonero; en realidad, el Maiceno es un valonero que se recuerda, en su época. Y entonces, esa noche, en su casa le dictaba yo: ahí estaban las valonas que él recordaba de memoria. Y pasó un señor, estuvo ahí: hay un mango muy grande en esa casa en Santa Ana —como se hace en las casas de la Tierra Caliente, hay que tener grandes árboles, para que den sombra, para aguantar el calor— y ahí estábamos hablando; tenían ellos una mesa afuera para comer, para estar, que daba a la calle, o sea, uno estaba y ahí estaba la calle. Y la gente entraba, era así, como si nada, y este hombre entró, y venía tomando —don Carlos había sido muy bebedor, pero dejó la bebida por su fuerza de voluntad. Y entonces ahí estaba yo, leyendo valonas en voz alta, y tomando dictado de don Carlos, y ahí estaba el señor este ya con sus copas, y después de un rato, dice:

—Amigo, ¿tú cuándo te vas a encontrar un muchacho como este? Mira nada más, así tan atento, aquí copiando las valonas— y no sé qué.

Total, pues hicimos el libro con parte de ese repertorio, con las valonas que yo había grabado, etcétera. Este es una pequeña muestra de lo que es la valona de la Tierra Caliente. Y le puse valonal porque don Salvador Chávez decía:

—Sí, él le robó ese valonal a Teodoro Chávez. Él le robó ese valonal.

Como se dice allá, ¿no?, agual, agualal, así se dice, con ese sufijo, para expresar algo en abundancia, que sea un libro infinito: el valonal.

Entonces esta fue la cosa con don Carlos, con él, como les digo, estuve regresando, ya después de la maestría. Pero la siguiente posibilidad que tuve de hacer trabajo de campo, pues fue mucho más rica, ya en el año 2003, con el Proyecto Tepalcatepec. En el ínterin, terminé mi tesis, y pues me gradué. Me fui a trabajar al Colegio de Jalisco, a Guadalajara, a Zapopan, en realidad, pero bueno.

Y yo estaba viviendo en esa ciudad de Guadalajara, pero pensando así en — digamos que ese alacrán que tanto temía, ya me había picado—, así, me la pasaba pensando en Michoacán, en regresarme, hasta que me salí con la mía. Regresé al Colegio de Michoacán, estuve ahí un ratito, y me tocó después, en 2003, colaborar en lo que fue el Proyecto Tepalcatepec, un proyecto interdisciplinario donde conocí a Darío, el papá de Erandi Rivera, porque en ese proyecto había gente de las más diversas disciplinas.

La idea del proyecto era estudiar el patrimonio histórico, el patrimonio cultural y el patrimonio cultural de la cuenca del río Tepalcatepec; una visión mucho más amplia, ya no sólo la región del valle de Apatzingán, sino todo lo que es la cuenca, con esta noción de que en una cuenca se comparten muchos rasgos naturales y culturales. Tuve la posibilidad de hacer recorridos de campo muy padres; me habría encantado hacer muchos más recorridos, porque se la pasaba uno muy bien, aprendía mucho: era padrísimo salir a ver árboles, salir a ver campos de cultivo, entrevistar campesinos, entrevistar músicos, en este caso. Y estaba ahí un gran historiador que tuve la fortuna de conocer y de mantener amistad con él, que es Juan Ortiz, de la Universidad Veracruzana, quien era uno de los coordinadores del proyecto; hicimos con él un recorrido en una camioneta, de manera distinta de como yo había hecho trabajo de campo: estar en un hotel en Apatzingán, desayunar como Dios manda, ¿no? Estar así, bien procurado, ¡imagínense, qué se puede hacer con ochocientos pesos!

Entonces, la posibilidad de hacer trabajo de campo en otras circunstancias, y moverse en vehículo y todo, pues era algo maravilloso; así recorrimos muchos ranchos, pudimos ir a buscar a los músicos campesinos, y no sólo ver a los músicos de los conjuntos de la ciudad de Apatzingán o de Nueva Italia, sino ir a buscar gente como don Francisco Martínez, para entrevistarlos en su casa, escucharlos, etcétera. Hicimos muchas fotografías; bueno, yo hice muy poquitas, porque si bien ya había cámaras digitales —Juan tenía una e hizo miles de fotografías—, por mi parte, hice fotos todavía en película de 35 milímetros, y tengo muchas fotos del Proyecto Tepalcatepec. Hubo una primera etapa muy padre de salir y hacer muchas grabaciones, y hubo una segunda etapa cuando ya me estaban diciendo: “Oye, ¿qué pasó con tu tesis de doctorado? Nosotros te apoyamos para eso”. Chin, “yo creí que sus intenciones eran buenas”, como dijo la señora aquella del camión, así...

Entonces, pues esa ya fue una etapa así un poco tortuosa —como sucede en todas las investigaciones, cuando hay que sistematizar, organizar y analizar los datos que uno ha recogido—, pero fue muy padre, con todo y todo, fue padrísimo. Además de que, bueno, ya para la tesis del doctorado lo que estudié no fueron las valonas, donde lo fundamental es el texto poético, digamos, una glosa en décimas, eso es controlable para un estudiante de Letras; pero estudiar ya esas canciones bailables, pues eso ya era otra historia: tenía que entrarle más a la música y todo. Y les tengo que decir que el conocimiento que fui teniendo de los textos poéticos fue paralelo a mi desarrollo en el conocimiento musical, que no ha terminado.

Lo pensaba yo a propósito de esos videos documentales, que los hicimos hace diez años: fueron parte de lo padre que tuvo el Proyecto Tepalcatepec, que había lana, o sea, había dinero para hacer cosas y todo. Yo no hice más cosas porque no tenía tiempo: ya estaba trabajando en la Universidad Michoacana y tenía la tesis encima, pero pudimos hacer muchas más cosas. Esto fue en el 2006, fuimos a hacer este trabajo. Nos echamos más de una semana para hacer la grabación; tenemos poco más de veinte horas de grabación de video, y además casi todo era grabado in situ: grabamos en Apatzingán y grabamos en Nueva Italia, grabamos en Los Charcos, en El Guayabal, fuimos a La Limonera, el rancho de don Martin Villano, así que “lejos, lejos” como se

dice. Entonces hicimos muchísimo con estos amigos, Zarina Palafox y José Antonio Castro, con los que hicimos el guion; teníamos una camioneta del Colegio de Michoacán, fue una gran posibilidad. Ellos se quejaban, porque yo a las ocho de la mañana les decía: “¡Vámonos!”, pasábamos por cualquier cosa para desayunar y, vámonos, al campo.

Aprovechamos al máximo, y además estuvimos todos los días de la fiesta; yo sólo había ido al concurso, que tiene lugar los días 21 y 22 de octubre, pero esa vez nos tocó ver todo, por así decir, el ciclo de esta fiesta tan singular que se hace no para festejar a una deidad, o sí, pero no es una deidad, es la Constitución de 1814, José María Morelos, o sea, la fiesta cívica, imagínense lo que esto significa. Es algo muy especial la fiesta de Apatzingán: si no mal recuerdo, el 17 de octubre llega una cabalgata, que culmina con caballos bailadores, los caballos de la cabalgata, que sale de Acahuato. Bueno, es una señora cabalgata, llegan los jinetes con su cuera, para recordar la entrada del Generalísimo Morelos a Apatzingán, y ahí está el conjunto, y bailan los caballos. Vimos muchas cosas: el día 19 de octubre se interrumpe la fiesta, o sea, el 19 no hay nada, porque es el aniversario luctuoso del general Cárdenas, entonces ese día: “¡Paz!”. Pero el 20, vámonos, otra vez. Si no han ido, pues... yo les iba a decir: “Vayan”, pero ahorita está medio feo Apatzingán, pero vayan, cuando puedan, vayan a la fiesta. Es algo muy especial, sobre todo por esos días, el 20, 22, la noche del 22 es la locura, así, hay no sé cuántas bandas, ochenta bandas a lo mejor ahí en la plaza de Apatzingán, y un montón de camionetas con la banda en la caja dando la vuelta. Pero hay una banda aquí y una banda acá, y corrillos con la gente bebiendo con su banda y bailando y todo. Y, bueno, pues está la exposición ganadera. Pudimos hacer muchas grabaciones ahí en la exposición ganadera.

Fue una experiencia muy padre esta del DVD. Bueno, la idea era hacer un documental de una hora sobre la música de la Tierra Caliente; al final, hicimos cuatro porque teníamos mucho material, mucho, mucho material y este cuate es un gran realizador, Antonio Castro. Entonces trabajamos: yo esboqué las ideas, yo hice las entrevistas; ellos hicieron las grabaciones y les decía: “Bueno, la idea es esta”, e hicimos como un guion general y a partir de ahí todas las imágenes, el sonido, todo, él lo hizo, el montaje. Y bueno, yo estoy muy contento. Espero que podamos recuperar... Voy a

hablar con él para ver si podemos recuperar toda esa grabación, que se hizo en casetitos chiquitos, no sé cómo se llaman, con muy buena calidad, y fue una gran experiencia.

El procesamiento del material, pues es distinto, porque, como ya les decía, el trabajo de campo que hice originalmente lo hice pensando en mi tesis, muy centrado en los textos poéticos. Y bueno, cuando uno entrevista a los músicos la idea es ver cómo aprendieron, cómo se metieron ellos a la música, cómo han reelaborado los textos, en su caso, qué es lo importante de cómo cantar. Regresamos a lo mismo: yo grabé en casete, entonces, todo estaba en función de lapsos de media hora, de una hora, había que economizar también, ya no digan ustedes las pilas. Me pasó una cosa tremenda. Estuve grabando a don Rafael Álvarez Sánchez, ahí, muy contento que estaba, pero esa grabación tenía una maldición. Resulta que grabé a un nivel bajísimo, y es inaudible, se escucha mucho más el sonido de la estática que su voz. Y para colmo le digo: “¿Le puedo tomar una foto?” Y me dice: “Sí, sí claro, claro —ahí en su casa—, pero espérame”. Va, se pone su sombrero, se pone su pistola para la foto y ya, le tomo la foto, y ese rollo se me vela, o sea, fue una locura, fue una maldición con don Rafael. Después lo pudimos grabar, ahí está en el DVD, y era un personaje, como él lo decía, el charro. Pero bueno, tiene uno el material, y ¿qué hace? Para la tesis no hay chance, aunque teníamos ese precepto, de que había que grabar, tener la libreta, apuntar, regresar adonde uno lo requería, escuchar cada noche lo que uno había grabado; lo que estudiamos en el libro *Fieldwork*, de Bruce Jackson, que era nuestra biblia, o al menos la mía.

Escuchar, tomar nota, regresar con el informante y decirle: “Oiga, usted dijo tal cosa, ¿a qué se refería?”, y no sé qué, y hacer más de una sesión con él; hacer apuntes, como les digo, en la libreta, cosa que yo más o menos hice en la época de la maestría, pero otra cosa que decía Jackson es que había que transcribir íntegra la entrevista. Imposible para mí: o sea, para cumplir los tiempos del Conacyt, me habría tenido que dedicar a eso casi, casi hasta la fecha. No ya, ya tengo las entrevistas transcritas, todas esas entrevistas; claro que me las transcribieron otras personas, y luego he ido corrigiendo, porque yo tengo ese entrevistal, pero, bueno, esa es otra cosa. Pues, cuando hay trabajos así, de pronto, usualmente la gente del Colegio de San Luis te dice: “Ah no, hay que hacer un trabajo sobre tal cosa”, y vuelvo a las transcripciones, y vuelvo a

escuchar para ver testimonios, narraciones o leyendas de músicos, cosas así que, pues, aparecen en las entrevistas.

Había una peluquería en Apatzingán, ya no está el peluquero de ese momento, don José María Lugo, ahí en el centro de Apatzingán y ahí concurrían los músicos. A él le gustaba mucho la música, entonces ahí dejaban los instrumentos y ahí de pronto hacían escoleta, para salir de ahí ya luego a tocar, a buscar el sustento. Y en la fiesta, no se diga. Entonces, me tocó escuchar cosas muy padres ahí: a don Martín Villano contando historias a los músicos, imagínense esto. Porque bueno, cuando de pronto habla con la gente urbana como uno, él sabe que tiene que dosificarse, pero ahí con los músicos contaron unas cosas de brujería; él cree, tiene una creencia firme en la brujería, entonces pues eso sería oro molido para quien le interese ese tipo de saberes.

Bueno, regresando al asunto, yo transcribía nada más fragmentos; para mis tesis, la verdad es que les tengo que confesar que transcribí sólo fragmentos. Lo volvía a escuchar y decía: “Ah”, a partir del fragmento que fuera, yo decía: “Pues esto, esto me interesa”, regresaba y transcribía. Ustedes pueden ver en esos trabajos que hay muchos testimonios, fragmentos de testimonios, pero que fueron transcritos así como fragmentos.

Hablando de las fotografías: esas que yo tengo de los primeros periodos de trabajo de campo, pues están impresas; he escaneado algunas, principalmente porque se necesitaban para la tesis. Como la que usamos para el cartel de esta charla, que es una fotografía escaneada de don Francisco Martínez. Y, por supuesto, existen otros tipos de documentos que se pueden obtener en trabajo de campo, como estos, como el video, sobre todo para las manifestaciones musicales; ya no digamos las valonas, pero sobre todo la músicaailable, es importantísimo saber cómo se baila, cómo funciona esta música. Y parece fácil de decir, pero a mí me llevó muchos años entender cómo son los sones, ya a nivel del baile.

Algo que ahora vemos en el Encuentro Verso y Redoble, muy dosificado, si ustedes quieren, es la liga entre la música, la poesía y el baile, algo que me ha costado o que me costó mucho trabajo —y hay cosas que apenas estoy aprendiendo. El gusto por el baile, por ejemplo, apenas estoy desarrollando vivencialmente el sentido del

zapateado, de manera consciente. La otra vez me decía Gabriel Rico, en Verso y Redoble, porque vimos bailar a alguien, y me dijo: “No, pues es que es muy conmovedor ver bailar a esta persona” y le digo: “Pues es que, la verdad es que, es que es muy conmovedor ver bailar a alguien, a quien sea”, porque es por gusto, pues. Ver bailar a alguien por gusto es algo muy fuerte, porque eso implica poner todo el cuerpo en un instante, en una aquí y ahora, ponerlo en movimiento como una urgencia íntima, hacerlo explícito, hacer explícita esa urgencia, y zapatear. Y eso es algo muy fuerte, la mera verdad.

Regresamos a las fiestas: yo ya sabía por dónde iban las cosas; entonces, en 2007 regresé a la fiesta, pero ya me fui desde antes, no fui nada más a los concursos, sino que nos fuimos antes con una amiga historiadora y entonces me tocó ver lo que yo nunca había visto, lo que plasma Alfredo Zalce en el mural del Palacio de Gobierno, aquí, en Morelia, que es el baile, este baile donde está un caballo con una muchacha. Ya me tocó ver eso, que es algo pues muy bonito realmente. En el segundo Verso y Redoble, Honorio Rivera, nuestro maestro, nuestro querido amigo, llevó unos caballos, así, fuera del programa —como dicen—, y ahí en la Calzada se hizo un baile de caballos con el conjunto de arpa, ahí, con los caballos y todos. Y Esperanza, la esposa de Gerardo Méndez, bailó con un caballo, y esa es una de las cosas más bonitas que yo he visto, porque además ella se quedó quietecita y —era muy bueno el jinete— el caballo le dio la vuelta a ella, así, por todos lados, por todos lados. Entonces, era algo muy muy bonito: el caballo y la bailadora estaban frente a frente, y ella se quedó en su lugar, quietecita, zapateando, muy bonito. Y eso me tocó verlo en la fiesta.

En fin, junto con el procesamiento de material, que es un rollo, y que por eso aplaudo lo que hace el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, esta loable intención, con la exigencia de sistematizar y procesar materiales recogidos en campo, pues eso es parte del chiste, parte de lo complicado del asunto. Les voy a decir que yo tengo ahí casetes; tuve la fortuna de que el gran músico y físico y hombre del Renacimiento, Alberto Navarrete —ya desaparecido, por desgracia—, así, de buena onda, recién se había jubilado de la universidad, y me dijo: “No, no, maestro, pásame tus casetes, yo te los voy a pasar a formato digital”, y por eso tengo todas las grabaciones digitalizadas. Ya, a partir de eso, fue que pudimos hacer las transcripciones, y fue mucho más fácil que

hacerlo desde casete, o sea, el casete es muy impráctico, había unas cosas que se llamaban dictáfonos, ¿alguien ha conocido eso? Y era alucinante, pero era muy padre también porque tú podías programarle cuánto querías que se regresara el casete, diez segundos, quince segundos, qué sé yo. Y tenía pedales; entonces, tenías los audífonos y con el pedal tenías ahí el stop y el rewind ahí, y regresabas o detenías la cinta, y estabas ahí transcribiendo como loco. Imagínense, así trabajé yo para la maestría.

Con las grabaciones digitales, hoy en día, pues es una maravilla: yo apenas descubrí eso de que puedes bajar la velocidad sin que se baje el tono, porque en el casete cuando le bajas la velocidad, suena uaaa, uaaa; entonces, oías la grabación distorsionada —y yo tuve que hacer eso muchísimo—, ya no digamos para transcribir entrevistas, para transcribir melodías, porque esto fue parte de lo loco del procesamiento de los datos. Dije: “No, llevamos muchos años diciendo que las canciones son poesía y música, que son indisolubles y no sé qué, pero a la hora de la edición y el análisis, trabajamos sólo con los textos poéticos. Y bueno, yo hice la lucha como de que alguien transcribiera las melodías, y me costó trabajo encontrar quién lo hiciera. La verdad es que en las escuelas de música tampoco es que les enseñen muy bien eso a los músicos o a los musicólogos, pero como yo ya tuve que desarrollar la lectura musical para el grupo de amigos de Uruapan, gracias a las enseñanzas de Luis Patlán, de Javier Hinojosa, y del mismo Alberto Navarrete, pues me aventé y gracias a la computadora, gracias a los programas para anotación de partituras, pude hacer estas partituras que están en mi libro, el Cancionero tradicional de la Tierra Caliente... Y, bueno, ahí está el procesamiento y yo tenía que escuchar las melodías más lento. De eso hablaremos después.

Hay que procesar los materiales y hay que tener productos, ya no digamos que para descanso del alma de cada quién, sino porque las instituciones y todos te lo exigen cada vez más. Esto sí hay que decirlo, es muy penoso. Apenas escuché a Luis Fernando Lara, ahora que le dieron la distinción de profesor emérito del Colegio de México, decía: “Es que lo maravilloso del Colegio de México es que apoya proyectos de largo plazo”, o sea, hacer un diccionario no es así de: “Ay sí, tengo un proyecto, lo renuevo al año y al tercer año ya está”, un diccionario como el del Español de México. Entonces, siempre te

están pidiendo resultados: la tesis, la institución, Conacyt, y si no entregas ese producto, pues no puedes pasar a lo siguiente.

Y en mi caso, les tengo que decir también que algo que me dio en buena medida el Proyecto Tepalcatepec fue el descubrimiento de que, sí, es cierto que los productos académicos tienen su importancia y su relevancia, y uno tiene que cumplir y todo eso, pero también están a veces muy acotados, o sea, generas conocimiento que en ocasiones sirve sólo para la estadística de las instituciones, y las tesis llegan muchas veces a ser eso. Y la verdad es que, gracias al proyecto en buena medida, descubrí que no, que eso no es lo único, que hay necesidades que están en el campo, y que nosotros podemos incidir un poquito en resolver esas necesidades, y creo que ya lo hemos platicado.

Con las grabaciones que yo hice en los concursos, hicimos un casete, hice un casete, digo hicimos porque lo hicimos con Lourdes Elías, en el Estudio Kurhaa!, en Paracho, y fue algo muy padre, porque entregarle a los músicos sus casetes ha sido una de las experiencias más bonitas que he tenido, porque la mayoría no tenía registro de cosas y de los concursos casi no hay grabaciones que se conozcan.

A propósito, yo escribí un poemario que se titula “Trabajo de campo”, que está en este librito (Caprichosa marea de la memoria, en editorial Jitanjáfora, porque la experiencia fue muy fuerte; lo platicamos con una amiga antropóloga del Colegio de Michoacán, que esa cosa de ir al campo, estar en el campo, en la comunidad, y luego regresar a tu vida cotidiana en la ciudad, a la universidad, te mueve el tapete, y para mí que apenas empezaba en eso, pues fue de pronto medio desconcertante; además, imagínense, yo tenía 26 años, estaba más o menos joven. Siempre había vivido en casa de mis papás: salir al campo, salir de la casa, salir de la ciudad de México, estuvo todo junto, y me movió mucho el piso; pues, bueno, hice pues poemas; son parte de los productos.

Bueno, fíjense, me pasó una cosa padrísima, esto yo lo tomo como un producto también. Había un músico de un conjunto legendario, que fue el conjunto de Los Gavilanes, donde tocó el Palapo, un arpero de quien todos hablan, es considerado un personaje entre los músicos de Apatzingán; tenía que haber sido un tipazo, como es don Martín Villano, yo así me lo imagino, estos personajes. En fin, había un señor

simpatiquísimo, que había pertenecido a Los Gavilanes, y se llamaba don Antonio Alemán, y le pregunté:

—¿Y sus grabaciones, don Antonio?

—¿Cuáles?

Pues sí yo ya había oído muchas grabaciones de Los Gavilanes, vaya, que si hay grabaciones son de ese conjunto. Él, en cambio, no tenía conciencia de que hubiera grabaciones; sí tenía conciencia de que se había grabado, pero él pensaba: “No ps, así como ahora esa grabación, con esa grabación, ¿qué va a pasar con esa grabación?” A lo mejor en un evento había visto una grabadora por ahí, pero párale de contar. Entonces, de los discos, del disco del conjunto que yo tenía, le hice un casete donde incluí las grabaciones que hizo René Villanueva, Cantos y música de Michoacán, las del disco de la serie del INAH; en fin, recopilé en un casete todas las grabaciones suyas que tenía y se lo mandé a la peluquería de don José María, y le mandé unas fotos que yo le había tomado. Una vez que regresé a Apatzingán, me dice don Chema: “Áhi a Antonio Alemán le mandaron un casete, y no lo presta —dice—, se lo mandaron de Bellas Artes —decía—, se lo mandaron de Bellas Artes”. Ya era así como medio legendario ese casete, la noticia circulaba así.

Y me pasó otra cosa: tuve la oportunidad de conocer a don José García, y no hablé con él por idiota, por no acercarme a él y oírlo tocar la guitarra; todos los músicos decían: “Es que José Guitarras es el mero guitarrero”, y sí, tocaba muy bien el señor, pero yo andaba buscando valonas, entonces lo vi una vez en la fiesta, y pensé: “Bueno, después lo veré”. Se enfermó el señor, se lo llevaron a vivir sus hijos a Uruapan, y ya no iba a Tierra Caliente, pero conseguí el teléfono, y hablé con una hija de él:

—Oiga, quisiera ver la posibilidad de que me permita ir a grabar a su papá.

—¿Pero usted quién es?

—No pues, mire, yo soy fulano de tal.

Pero que:

—Y a ver, ¿y cómo sabe de mi papá?

Le digo:

—Pues es que todos saben de su papá.

—Ah, ya lo caché en la mentira —me dijo su hija—, mi papá nunca grabó.

La verdad es que en ese entonces ya estaban descomponiéndose las cosas, ya había extorsiones y todo eso, creo que fue como en el año 2001, 2002. Efectivamente, casi no hay grabaciones de él, pero en el disco este, *El ratón*, ahí están dos grabaciones de él, y se las mandé en un casete a la hija, y cambió su actitud pero pues ya no pude grabar a don José, pero, bueno, valga la experiencia, que como esa se pueden dar muchas durante el trabajo.

Es que uno adquiere compromisos, la verdad, al ir al campo y al ir a las casas de la gente y al grabarlos. Y como que dar la vuelta a esa página no es fácil, pues son compromisos que se llevan por muchos años. Uno de esos compromisos padres para mí fue el de don Manuel Pérez Morfín; él fue becario del programa *Músicos Tradicionales Mexicanos* en 2004. Un día en la fiesta, hacia el año 2000, se acercó a mí después del concurso y me dijo:

—Maestro, es que yo hago composiciones, y me gustaría... Yo sé que —el señor me hablaba de usted—, yo sé que usted está trabajando.

Dije:

—¡Ah! Sí, sí, sí don Manuel, vamos a ver.

Y un par de años después, cuando supe de la convocatoria, me fui a su casa, me fui a buscarlo a Apatzingán —él vive en Apatzingán aunque es de Tumbiscatío—, y armamos el proyecto ahí en su casa; me dio los documentos, hicimos fotocopias y todo, y él así como:

—Este, don Manuel, mire...

—Újule, yo no tengo para las fotocopias.

Y él así como..., porque no tenía, por un lado, y también como:

—Bueno, ¿y de qué se trata? ¿Y qué, tú trabajas ahí o...?

—No, no, es una institución, del Fonca, es de Conaculta.

—Bueno.

Y ya, ¡vámonos!, que le dan la beca. Y bueno, la verdad es que a don Manuel se le abrió un mundo, así, me atrevo a decirlo de esta manera. Fue a la casa, armamos el primer informe, no me acuerdo si tuve que ir yo a Apatzingán o si él ya vino a Morelia.

Bueno, con la beca, imagínense eso, para desarrollar un proyecto y todo, y él incluso grabó un disco. Le dije:

—Don Manuel, por favor deme chance de apoyarlo con lo del disco para...

Porque lo hizo en Alborada Records, allá en Uruapan. Igual y ustedes conocen los discos de Alborada Records, el perfil que tienen esos discos. Y él dijo:

—Sí, sí, sí.

El compadre de don Manuel es Fernando Montes de Oca, el dueño de la compañía. Y ya, me dijo:

—Sí, sí, cómo no. Yo le aviso para...

Le digo:

—Para ver lo de los textos.

No, sacaron el disco con un texto que dice ahí que por la trayectoria de don Manuel “los investigadores de la música tradicional mexicana, como el Fonca, le brindaron el apoyo para grabar un programa de diez nuevos sonos”, y no sé qué. Puras cosas ahí, y luego por eso se hacen los chismes. Pero grabó su disco, sus sonos, sus composiciones. Y después él volvió a entrar a la convocatoria, como en 2008 o 2009. Ya él entró por su cuenta; me dijo:

—Oye, quiero entrarle otra vez, y quiero... a ver si me ayudas.

Fue un proyecto ya de valonas, y pues fue algo padrísimo que él ya supiera el camino y que tomara la iniciativa para hacer su nuevo proyecto. Otra experiencia padre fue lo del premio Eréndira de don Juan Pérez Morfin. Armamos el expediente con Ilia Alvarado, y lo metimos. Y don Juan estaba peor, o sea, don Juan estaba completamente reacio, así. Fue heroico lo de Ilia. Y, bueno, tristemente ahora todos los músicos quisieran ganarse el premio Eréndira, por lógica, pero por desgracia no está fácil.

Hizo don Juan una fiesta cuando le dieron el premio, y nos me invitó ahí a Nueva Italia. Ilia no pudo ir pero fueron sus papás, que apoyaron la postulación e hicieron mucho trabajo de gestión en el municipio, y esa vez estuve ahí tocando con el conjunto Alma de Apatzingán. Estuvo muy bonita la fiesta. Y ahí ya finalmente conocí a Nacho Montes de Oca. Me daban ganas de decirle: “Ay por qué no...”. No le dije nada; en cambio, hicimos buenas migas, y espero algún día ir a buscarlo a Uruapan para platicar.

Con las instituciones también se adquieren compromisos, quizá los menos fuertes a cierto nivel, pero más demandantes también, en otro sentido. Es muy fuerte. Y con las comunidades. Se puede decir que yo ya he tenido experiencias de que gente de Apatzingán me busque. Se hizo, por ejemplo, una asociación, y Uriel Ramírez, un escritor muy entusiasta, me buscó para hacer un taller de valonas, porque le quieren enseñar a hacer valonas a los niños, etcétera. Ya habíamos tenido nosotros una experiencia con el Colectivo Artístico Morelia en el año 2003, 2004: hicimos unos talleres de enseñanza de música en Apatzingán, y fue una experiencia muy padre. Hicimos un manual —ese producto no lo había considerado— y tuvimos un proyecto apoyado por Sedesol, e impartimos cursos de música y lírica tradicionales en una secundaria en Lomas de Morelia y en Apatzingán. Íbamos cada fin de semana a dar clases a los niños en la Casa de la Cultura de Apatzingán —la antigua estación del ferrocarril, que hoy es el centro cultural del Fondo de Cultura Económica—, de nueve de la mañana a una de la tarde. Y yo creo que fue una experiencia que dejó alguna huella ahí, y sobre todo pudimos incorporar a don Ricardo para enseñar la música.

Entonces con la comunidad también se adquieren compromisos: de pronto aparece gente que no tiene mucho que ver con la música y que lo busca a uno para hacer cosas, y bueno, también por esto los libros. Cuando se presentó *El valonal de la Tierra Caliente* en Apatzingán, ustedes no se lo imaginan, pero fue un... así, una fiesta, ¡una cosa padrísima! Fue un acontecimiento esto, fue en el 2003, y fue un pachangón. Tuve el apoyo de Paco Galicia, quien es un gran amigo hasta la fecha, y participaron en la presentación: el presidente municipal, don Rafael Álvarez Sánchez, don Martín Villano, Juan Ortiz..., bueno, fue una cosa muy padre. Y a raíz de eso, mucha gente conoce el libro y entonces me ha pasado que me contactan así pues para cosas que tienen que ver con la valona y todo eso. Y, como lo dije, son compromisos que se adquieren con la comunidad también, y padres. Para mí fue muy grato poder ir a Apatzingán a hablar de las valonas, a hablar de la música con la gente, y eso me ha pasado, por supuesto, a raíz del trabajo de campo y de los famosos productos. Y hablando de compromisos adquiridos, ahora tengo el archivo de don Aureliano Zavala, un compositor no solo de

valonas, sobre todo de canciones, que me lo pasaron. Su sobrino, Armando Buenrostro, es profesor, lo conozco desde hace muchos años, y me dijo:

—Lalo —porque él me dice Lalo—, quiero que hagamos una edición de las composiciones de mi tío.

Pues sí. Entonces ahorita estoy con eso. Tengo que ir a Apatzingán a entrevistarlo a este señor; ya transcribimos las canciones, y tengo que trabajar ese corpus, para que se den una idea. Y como esto, pues crecen los compromisos. Luego, en España también hice compromisos. Tenemos en curso la elaboración de un CD interactivo que, bueno, el diseñador me ha fallado, pero son las grabaciones que hicimos en la residencia de doña Fausta Elorz, en Madrid, con un grupo de señoras, en 2008. Yo tengo para mí que la mayoría ya murieron, y no crean, me siento muy mal, pero ya llevo más de dos años tratando de hacer... primero fue un rollito pasar las grabaciones, pero son grabaciones muy bonitas de música.

Grabé, por ejemplo a la señora Tieta, Maria Teresa Bouissy. Increíble, ella vio el DVD con el documental que hicimos en Apatzingán, y le escribió un poema a don Juan Pérez Morfin. No, no, ¡pura vida! Hicimos tres sesiones de grabación, una recogida de campo, como se dice en España, con las señoras. Primero fui en 2007, les pasé el documental y quedaron fascinadas. Al año siguiente fui, cuando hice una estancia en la Complutense, las grabamos, y esa grabación fue en mini disc. Pero el mini disc, aunque hace grabaciones muy padres, es en un formato electrónico muy incompatible. Entonces, pasarlas ha sido un rollo. Lo hice yo, al final lo tuve que hacer yo personalmente con un programita de audio. Y bueno, ahí está calando la conciencia de tratar de sacar las cosas.

La idea era poder ver el interactivo hoy, cómo está, y todo, pero nos ha quedado un poco mal el programador. Pero, bueno —ya con esto voy a terminar, perdonen por lo disperso de la charla—, algo que escuché en El Colegio de Jalisco, del que era presidente, un gran historiador, a quien yo admiro, José María Muriá, decía, porque El Colegio de Jalisco tenía una serie de libros con testimonios de personajes jaliscienses de muy distintos ámbitos, maestros, que los historiadores iban, recogían el testimonio y al poco tiempo moría el entrevistado, es como si diera su resto ahí al grabar. Y yo lo

que veo con esto de la música, de la poesía tradicional y el baile, es que a veces intimar con la gente de pronto cuesta mucho trabajo: cuando se relaciona uno con la gente a través de la poesía, de la música, de pronto se abren las puertas. Ayer, nada menos, tuvimos una experiencia padrísima, se las cuento brevemente, por cuestión de tiempo; bueno, a grandes rasgos: este es supermúsico, es don Salvador Próspero; le conté que tenemos un taller donde queremos improvisar coplas. Nos estamos reuniendo con los chavos del trío Balcón Huasteco, y otros que van, para improvisar coplas, y entonces dijo:

—Invítame. Voy.

Y fue y se conmovió, y entonces agarró el violín, un violincito, y estuvo tocando música de Paganini. Dice:

—Discúlpeme, pero con este violín no puedo tocarles lo que yo quisiera, pero, bueno, esta es la idea.

En fin, se dan unas relaciones muy profundas con la gente —lo mismo me pasó con Pinito, de quien ya varios de ustedes escucharon hablar: este señor de Guadalajara que fuera payaso de verso—; esto es algo padre también, porque la gente comparte cosas. Desde aquellos años ya, si uno le escarbaba, la situación estaba muy complicada en la Tierra Caliente: cuadros familiares, con los mismos músicos, difíciles, muy difíciles. Entonces, la verdad es que la música y el trabajo que uno hace también pueden ser a veces como un remanso para los músicos y para sus familias, para mucha gente.

Ahora, por ejemplo, el Encuentro Verso y Redoble ha sido muy constructivo, porque en él compartimos algo de lo mejor que tenemos, y la mayoría lo hacemos voluntariamente. A mí esto me remite a un cuento de Ángel de Campo, que a lo mejor ustedes conocen. Se titula “Historia de unos versos”, de su libro *Ocios y apuntes*. A lo largo del relato, son los mismos versos los que hablan; se quejan de que la muchacha que tanto los cuidaba, porque fueron escritos para ella, al final ya los olvidó. Entonces dicen: “somos hijos a quienes sus padres exponen en un escenario [...] pero después nos arrojan a ese olvido [...] ¡No engendréis versos!”; nos dan a entender que, dado que la gente luego se olvida de los versos, la poesía no sirve para nada. Pero entra después en una especie de epílogo la voz del narrador, que dice: “Escribid versos, eso indica que se

siente, y aunque la existencia sea una buhardilla, los recuerdos, cuando menos, son ese pedazo de cielo que se ve tras los cristales rotos”. Esto es, a través del arte, de la poesía, de la música, del trabajo que uno hace, la gente puede incluso vivir un poquito.

No sé si haya algún comentario, para estos minutos que quedan.

AGUSTÍN RODRÍGUEZ: Yo te quería preguntar, bueno, de varias cosas que has dicho ahora que me llaman mucho la atención. Primero, la cuestión del baile. Bueno, te quería preguntar: ¿tú sí has visto bailar la valona en Tierra Caliente?, y también, ¿si hay la costumbre, como la hay en la Sierra, de que los bailadores brinquen? Porque ahora precisamente hablabas de esto, de poner toda el alma, el corazón, el cuerpo en unos movimientos; a mí no me... esta emoción que tú transmitías yo la he sentido cuando he visto a estos viejos, aparte de los que... es un baile que, como muchas manifestaciones tradicionales, se van perdiendo. Son viejos los bailadores que cuando están en la fiesta o en algunas presentaciones de los grupos, pues se hincan para bailar con la pareja; incluso hay alguna anécdota de algún bailaror que le quiso enamorar a una muchacha y la muchacha le dice: “Bueno, pues si realmente me quieres, intenta bailar”.

Entonces, te quería preguntar eso, y quería preguntar también, porque me llamó mucho la atención, esto que decías de que había quien sobre su propio texto lo pasaba a máquina en limpio para venderlo. ¿Esto era común en la tradición?

REG: Bueno, el hecho es que en la Tierra Caliente la valona no se baila, a diferencia la del huapango arribeño de la Sierra Gorda, que sí se baila; bueno, hay partes bailadas, digamos las partes instrumentadas del violín, hablando propiamente de la valona. Sabemos que en la poesía se baila, incluso la planta. Pero ya hablando de la valona de la Sierra, todas estas melodías impresionantes de los violinistas, todo esto se baila, se zapatea. Si no lo han visto, esto es muy fuerte, o sea, ver a la gente bailar. Pero es que además es toda la gente bailando, no una sola pareja. La verdad, es muy conmovedor ver eso. Y después se escuchan los versos que también son, ellos han moldeado en un sentido mucho más rítmico, en la valona de allá. En la Tierra Caliente no se baila la valona, se baila sólo el son y el jarabe. Y yo nunca he visto bailar de rodillas.

PÚBLICO: En el huapango arribeño, don Benito Lara, de Los Leones de la Sierra de Xichú.

REG: En el huapango, sí he visto, en el huapango de la Huasteca, también he visto bailar de rodillas, pero en la Tierra Caliente no he visto bailar. Lo más que he visto es bailar descalzo, o sea hay quien se quita los huaraches, si hay tabla, y baila descalzo, pero de rodillas no.

Y bueno, respecto a la otra pregunta, quien hacía lo de pasar las valonas en limpio a máquina era don Vicente Robledo, y el que lo hacía también era don Rafael Álvarez, este de quien les hablé. Él escribía sus valonas también a máquina y se las pasaba a los músicos. Algo muy especial es que no escriben los versos como nosotros. O sea esta noción de verso, como lo dice John Miles Foley, no es la misma que nosotros tenemos, obviamente. El verso más bien es la estrofa, y lo que para nosotros es un verso, como lo señala Foley, para ellos es una palabra, siempre dicen palabra; un verso es en realidad una palabra para ellos. Y la valona se escribe como se canta, o sea, dos versos largos de dieciséis sílabas, uno de ocho y después dos de dieciséis y otro de ocho. Así lo escriben, con los ay. Se tiene que escribir el ay, porque ya saben que antes de los versos primero, tercero, sexto y octavo se enuncia un ay, y para ellos eso esos añadidos forman parte de la valona, y así escribían los textos. Es lo que hay. No es una práctica común esta de escribir las valonas.

Yo hice otra colección que se llama Pequeño valonal... Resulta que ya cuando llevamos El valonal... a los músicos, pues sí, vi que era para gente joven, el formato y la letra son muy pequeños. Entonces, hice uno más grande nada más con las puras valonas tradicionales para repartirle a los músicos, con letra grande. Ojalá que alguien ahí lo conserve. Como yo lo digo en mi tesis, la escritura y la lectura no son prácticas corrientes en la región. Es una de las cosas maravillosas que descubrí; cuando fuimos a visitar a don José López, compositor de canciones y corridos, le pregunté: “¿Cómo compone usted, don José?” Esto Foley no lo describe del todo; en su libro *Oral Tradition*, describe un tipo de poema que se llama oral performance, es decir que el poema se hace en el momento que se compone, el poema se ejecuta en el momento que se compone, como la valona del huapango arribeño; digamos:

Aquí voy a improvisar,
ahora que en la conferencia
voy pensando con conciencia
lo que les quiero explicar,
y así es que voy a trovar
para hablar de inspiración,
y sí, con el corazón
decir de forma segura
que no siempre la escritura
entra en la composición.

Porque esto es también asunto de la oralidad. Lo que piensa Foley es eso, que el oral performance es como esto que estoy haciendo, como lo que dije, como el slam poetry. Pero con don José vi que los analfabetos componen en su mente, en su cabeza, sin escribir, para luego cantar. Entonces, cuando entrevisté a don José López, le pregunté:

—Bueno, pero ¿usted escribe, don José?

En el Cancionero folklórico de México, en todos lados, Foley mismo, dice: sí, el poeta compone, escribe y luego oraliza. Es la segunda categoría que él usa, la de *voiced texts*. Pero este señor, don José, dice:

—Cuando ya estoy en la tarde tranquilo en mi casa, me voy abajo de esos árboles y ahí estoy, y repaso en mi cabeza el corrido. Y ya una vez que lo tengo, me lo grabo y ya no se me olvida.

Digo:

—No, no, no, usted se lo dicta a un hijo o lo graba en una grabadora o lo escribe.

—No, yo no lo escribo, no sé escribir.

—Se lo dicta a su hijo.

—Tengo ocho hijos, ninguno sabe leer ni escribir.

Ahí vi eso, la cosa del analfabetismo en la región.

PÚBLICO: Pero, ¿componía sólo corridos?

REG: Corridos y canciones, valonas no. Entonces, se los grababa. No componía la música, entonces las canciones las canta y canta también los corridos con música de otros. Y canta muy bonito, muy, muy bonito. También tenemos testimonio de él en los documentales. Les voy a dejar este para el Laboratorio, para que lo puedan ver.

SANTIAGO CORTÉS: Sí, Raúl, muchísimas gracias. Es justo para eso el seminario, para hablar de las experiencias. Y has contado unas que están así, impresionantes. Yo creo que sobre todo a todos los que hacemos campo nos sirve un montón. Por lo menos, saber que no estamos locos por estar sintiendo y viviendo las mismas cosas. Y, bueno, a los más jóvenes, por supuesto que eso está superbien.