

Ana Palafox Méndez

Datos del acto comunicativo

Fecha: 2023.06.05

Hora: 13:10:00 pm

Duración: 01:25:00, 00:04:00 (tentativamente), 00:02:00 (tentativamente)

Lugar: CDMX, Roma Norte

Lugar en el que se llevó a cabo el registro: Sala de estar de la casa de Ana Zarina

Personas presentes: Ana Zarina Palafox Méndez

Documentadores: Mirsa Negrete y Dafne Guzmán

Modo: Dirigido

Tipo: Conversacional

Contexto: Cotidiano

Carácter: Profano

Método de registro: Vídeo y audio

Medio(s) de grabación: Tascam y Black magic pocket cinema 4k, sony

Operador(es) del medio de grabación: Dafne Guzmán

Material transcrito por: Dafne Guzmán

Material revisado por: Dafne Guzmán y Mirsa Negrete

Coordenadas del registro: 19°25'15.9"N 99°09'14.8"W

Palabras clave: Son huasteco, huapango, improvisación, músicas, talleres

Resumen: Ana Zarina es una interprete del son mexicano, gestora cultura, creadora de Enseñando con la rima, etc. Cuenta su experiencia como mujer música del son huasteco: su punto de vista como mujer en esta red musical, la recepción del público, las inspiraciones para sus canciones, etc.

Notas: --

Datos de los hablantes

Nombre: Ana Zarina

Apellidos: Palafox Méndez

Sexo: Femenino

Ocupación / oficio: Gestora cultural y música

Año de nacimiento: 1965

Lugar de nacimiento: Ciudad de México

Lengua(s) materna(s): Español

Otras lenguas: Inglés

Escolaridad: Licenciatura

¿Sabe leer y escribir?: Sí

Estado civil: Casado

Información complementaria:

Notas: El vídeo de la entrevista se encuentra en el disco duro de Dafne y hay un respaldo en el LANMO.

Nombre del archivo de imagen:

Descripción del archivo de imagen:

Presentación

Conversación

[00:01:38]

MIRSA: ¿Nos podrías decir tu nombre completo?, eh, ¿de dónde eres y a qué te dedicas?, bueno, ¿y qué estudiaste?

ANA: Bueno, soy Ana Zarina Palafox Méndez. Nací en la Ciudad de México, de hecho a tres cuadas de donde estamos ahorita, y me dedico de vida a ser música, trovadora¹ desde antes de que me diera cuenta de que se llamaba así [mjm], ¿no? Trovadora me refiero a verso improvisado. Y, este, tardíamente, hice la licenciatura en Gestión cultural, la concluí, y en este momento estoy esperando ya nada más las correcciones de la tesis para la maestría en Gestión de la cultura.

¹ Real academia española: Poeta. Persona que improvisa o canta trovos.

Inicios en la música

Conversación

[00:02:23]

MIRSA: Y, entonces, ¿cómo fue que te acercaste a esto de la música, eh, general, tradicional y en particular al son huasteco?

ANA: Bueno, son huasteco y algunas otras cosas. Este, miren, en 1972 yo tenía siete años, y era, ah, eh,.. Bueno, soy hija única, no sabían mis papás qué hacer conmigo en vacaciones y se encontró mi papá un curso de verano que decía: “Yoga, alta cocina francesa, artes plásticas y folclore latinoamericano”. En este tiempo estaba muy en boga la cuestión del folclore latinoamericano, estaban pus los, problemas, digamos, de dictaduras en Sudamérica. Fueron llegando muchos exiliados, Chile estaba en su momento de ebullición con el gobierno de Allende². Chile y Cuba eran como, como el prototipo a seguir, este, de la izquierda latinoamericana.

Y en ese contexto es que entro: había unos lugares que se llamaban “Peñas folclóricas” donde se tocaba música folclórica y música de protesta, se le decía en ese momento. Y entonces, este, pues en toda esa ebullición se encuentra mi papá ese curso de verano, me mandan y se me torció toda la vida con, con las cuatro cosas que enseñaban, ¿no? Y, bueno, de ahí, ya cuando terminó el curso, todavía me seguí un año con los que dieron el curso, que les pedimos, los únicos dos niños que fuimos, les pedimos que, que siguiéramos. Entonces nos daban clases dos veces a la semana en la tarde.

Y después de eso, me pasaron con otro maestro del grupo de los folcloristas, con ese me seguí de seis años estudiando, ¿no? Y ya él, él tocaba muchos estilos pero le aprendía mucho el jarocho y el huasteco, de hecho yo estuve viéndolo en una de las peñas, El Mesón de la Guitarra³, que tocaba con un trío, con Rolando Hernández⁴ y Godelevo, Amador, el Trío Chicontepec⁵, este, él, él iba, iba a tocar con ellos en la peña después de las funciones

² Salvador Guillermo Allende Gossens fue presidente de Chile del 3 de noviembre de 1970 hasta el día de su muerte el 11 de septiembre de 1973.

³ Bar setentero para escuchar música de trova, latinoamericana y son cubano en vivo en la Ciudad de México.

⁴ Rolando Hernández Reyes “El Quecho”, nacido en Veracruz en 1937.

⁵ El Trío Chicontepec se formó en la Escuela Nacional de Maestros por los hermanos Lázaro, Godelevo y Rolando Hernández Reyes.

que hacía con Amalia Hernández⁶ y ahí vi lo jarocho y lo huasteco, y sí se me abrieron los ojos porque tocaban con un placer que decía yo: “no sé si quiero tocar lo que ellos tocan, no tengo idea si quiero tocar siquiera, pero sí sé que me quiero sentir como ellos”, ¿no? Y entonces, bueno, pus, este, me, me fui clavando en eso.

Y para 82 terminé el CCH, no me dejaron estudiar lo que quería, que eran matemáticas puras, y entonces les dije: “déjenme quedarme un año”, pus pensando en que, en que sí quiero hacer, total, voy dos años adelantada en la escuela. Entonces, este: “denme chance un año y para no quedarme sin hacer nada pus voy a la libre de música, me meto ahí”. No les dije a mis papás que ya todo el año anterior yo iba a la prepa, nada más tomaba mi clase de matemáticas en la mañana y me iba de pinta, porque ya me prestaban el coche, a la libre de música de oyente, ¿no? Y en la libre de música, para principios de 83, decidimos, unos compañeros y yo, hacer un grupito en plan de botear y sacar, pus, para material de, de la escuela, pasajes, lo que fuera. Y a mí se me ocurrió decirles:

—Oigan, pus no hay que hacer un grupo de andino⁷— como todo el mundo hacía en ese tiempo— ¿Por qué no mejor lo hacemos jarocho?

Yo ya estaba empezando a tocar el arpa, tenía como ocho meses de haber empezado. Aceptaron y ahí me aboque a, como yo iba entendiendo, transcribirles letras —entre comillas porque no son letras, son versos, ¿no? —, a transcribirles las letras, a enseñarles los ciclos rítmico-armónicos que el son lleva, ya sentido que iba viendo que se trataba de eso, que no eran canciones, que algo había de diferente. Y se los fui pasando, y con base en eso ya íbamos haciendo el repertorio. Esa fue la entrada.

La improvisación

Conversación

[00:07:08]

MIRSA: ¿Y cómo se acercó a la improvisación?

⁶ Amalia Hernández Navarro fue profesora, bailarina de ballet, coreógrafa y bailarina. Fundadora del Ballet Folklórico de México en 1952.

⁷ La música andina tiene sus orígenes en la música de los quechuas, aimaras y otros pueblos de los Andes.

ANA: [Mmm] A la improvisación me acerqué, no, la improvisación se acercó a mí. Yo no sabía qué era improvisación, ¿no? Ahí viene la otra historia: mi papá desde, pus, yo creo tenía tres años, me enseñó a usar la tornamesa⁸ y a poner, a seleccionar mis discos los que quisiera oír, ¿no?, por la forma de la portada ya me acordaba yo que, que tenían adentro. Y en ese tiempo mi papá, además, oía mucho tango, ¿no?, tango así para especialistas, Edmundo Rivero⁹, y vale la pena mencionarlo porque me empecé a aprender los tangos y las milongas porteñas y resulta que Edmundo Rivero es un cultor de las formas estróficas clásicas de la literatura española, ¿no?, eh, yo nomás me las aprendía y me iba llevando el ritmo del verso, ¿no?:

“Cumplió cuarenta señores

Y el tal kilo todavía,

Aún guarda la lozanía

de sus primeros albores”.¹⁰

¿No?, por ejemplo. Me las aprendí incluso, incluso las cantaba en el jardín de niños, ¿no? Y ahora sé que ese fue un proceso de teorización de las rítmicas, de las formas estróficas usadas para improvisar. Pero, además, siempre me ha gustado usar mi propia voz, ¿no? Siempre he decidido opinar y ahí también. También me lo cultivaron porque yo estaba invitada a los programas de Jorge Saldaña¹¹ todos los sábados, de los siete a los catorce años, y ahí me hacían saber que valía la pena escucharme, o sea, me, me hicieron consciente de que, de que se me debía escuchar, ¿no?, de que me lo merecía. Entonces juntas peras con manzanas.

Cuando cantaba yo canciones a cada rato les cambiaba la letra para decir lo que yo quería decir, no sabía que estaba, pus, implantando los principios de la improvisación, ¿no?, el molde musical que te da la rítmica, que ya tenía interiorizado el orden de las rimas que lo

⁸ La tornamesa es una pieza de reproducción de música utilizando vinilos de acetato.

⁹ Leonel Edmundo Rivero fue un cantor, guitarrista y compositor argentino de tango (1911-1986).

¹⁰ “La Canchera”, canción de Edmundo Rivero.

¹¹ Jorge Isaac Saldaña Hernández fue un periodista, cronista, locutor, productor, conductor de televisión, escritor, comentarista, narrador de radionovelas. (1931-2014).

ajustaba a eso. Y cuando empezamos el grupito Chaneque¹² en 83, este, algunos de mis compañeros hasta se enojaban conmigo:

—¡No les cambies las letras a los sones!— ¿no?

Partíamos todos desde la ignorancia, ¿no? Eh, ya cuando me apersono en Tlacotalpan en 86, me entero que no solamente no está mal visto que les cambies la letra, si no que además, es algo que se aplaude y que sí, efectivamente, se llamaba improvisar, ¿no? Entonces, pus, ahora sí que fue sin querer, fue, fue natural. Defiendo que no es un don divino, ni naces con eso, sí que es estimulación temprana lo que te desarrolla la capacidad, pero además la intención de hacerlo, y bueno a mí me pasó por todos esos lados, ¿no?

Música e identidad

Conversación

[00:10:34]

MIRSA: Entonces, usted diría que, bueno, ¿tú dirías que la, pus la música, la improvisación ha formado como una parte muy, muy importante de tu identidad como, pus, como persona en todo lo que has desarrollado en tu vida?

ANA: Mi identidad como persona. Yo simplemente no me puedo pensar sin la música, ¿sí?, porque si bien todavía no aprendía tocar antes de los siete años, pus ya ponía la música que yo quería en el tocadiscos, ¿no?. Entonces, y ya formaba parte, digo, mi sentimiento de apapacho en la casa, lo que para otros puede ser un guiso de la abuelita o algo así, pues era poderme dormir cuando tenían mis papás tenían reunión en la sala y yo estar oyendo la música a lo lejos, ¿no?, el tango sobre todo, y es parte de un cobijo. La música para mí es como un cobijo, como si fuera una protección contra lo feo del mundo y que si la música está, no hay problema, o puede haber problema pero no me toca. ¿No sé si me explico? Y hasta la fecha, ¿no?

Huasteca Chilanguense y la carta

¹² Grupo Chaneque, comenzó a sonar el 15 de febrero de 1983. Fundado por Ana Zarina Palafox y Marconio Vázquez

Conversación

[00:11:56]

MIRSA: Bueno, y retomando un poquito lo que hablamos ya en la video llamada: nos comentabas sobre, bueno, comentábamos y nos comentabas sobre el, el concepto de *Huasteca Chilanguense*, ¿lo podrías como, nos podrías explicar más sobre eso?

ANA: Bueno, regreso a la historia. Esos maestros, bueno mi maestro y sus dos compañeros que yo veía a los siete-ocho años en una peña, para, para el año de 1992, eh, con una crisis mía porque nos lanzaron del departamento donde vivíamos y nos mandaron a vivir a las afueras de la Ciudad de México a Tlalnepantla. Y en medio de esa crisis el que era bailaror del grupo Chaneque me dijo:

—Oye, que Rolando Hernández puso un lugar, este, con música huasteca— ¿no?

Entonces, en octubre de ese año yo llego al Balcón Huasteco¹³, Rolando Hernández fue alucinante ese día porque, porque estaban, coincidió —ya no estaban en activo como trío—, pero coincidió que también mi maestro fue ese día, y también el otro compañero. Entonces, de repente yo llego al Balcón Huasteco y veo los tres personajes que yo veía de niña, pero además yo ya siendo música, ¿no?, ya tenía, pus, casi diez años de, de ser música profesional, digámosle, porque me pagaban por tocar ya, ¿no? Fue alucinante yo, yo no pude ni comer ese día y decidí que me quedaba ahí metida en el Balcón Huasteco.

Y entonces fue, bueno, primero me ofreció Quecho clases de violín, pero rejega que soy yo, y él que es maestro normalista, nomás no me entendí con su método, aunque sí me corrigió la posición del violín, eso le agradezco, pero yo llevaba una semana de ir cuando me dijo:

— Oye ¿por qué no te vienes a tocar con nosotros?

Porque ya no tenía el trío con sus compañeros antiguos porque no tenía con quién, con quién tocar y quería tocar ahí en el Balcón, pus era el grupo base, ¿no? Y entonces ahí mismo en octubre yo ya estaba en el Balcón tocando, tocando la huapanguera precisamente

¹³ El Balcón Huasteco era un espacio donde se realizaban presentaciones de música huasteca, además de comida tradicional mexicana.

con aquel hombre que me había, pus, mostrado el, el placer inmenso que podía uno tener con tocar, ¿no? Entonces, fue incluso, incluso en un momento de iluminación espiritual interna íntima le escribí una carta a la Zarina de siete años, y le escribí una carta, voy a llorar, advierto, le escribí una carta diciendo:

“A ver, sé que no la estás pasando bien, sé que tienes mil problemas con tus compañeros en la escuela...”

Pus yo era la chiquita porque iba adelantada, ¿no?

“Sé que tienes una relación tortuosísima con tú mamá...”

Además, sintomáticamente, decía “tú mamá” y hablaba de “nuestro papá”, ¿no?, este...

“Sé que vas a pasar esto, y esto y esto...”

Y es un recuento de vida, así.

“Pero ¿sabes qué? Vale la pena. Adivina con quién estamos tocando hoy”.

¿No? Y entonces, bueno, fue así un cierre de ciclo fuertísimo, bellissimo llegar a tocar al Balcón Huasteco. En ese contexto, este, para el primer aniversario del Balcón, no, antes. En el Balcón ya, ya yo traía también inquietudes de eso que luego me enteré que era promoción cultural, y que si lo trabajas más ya es gestión. Y el Quecho en el Balcón Huasteco decía:

— Híjole, habría que traer más gente ¿cómo le hacemos?

Digo, a parte de que yo me puse a hacer volantitos del Balcón, con las herramientas tecnológicas que había ese día, o sea, en mi máquina de escribir mecánica a repetir el textito de los datos muchas veces en una hoja carta, llevarlo a las fotocopias, recortarlas a mano, ponerles hasta con plumones una orillita de color para que no se viera tan feos. Entonces, en eso, a mí se me ocurrió decirle a Quecho, bueno, tomando un poquito el modelo del encuentro de jaraneros de Tlacotalpan, que muchos tomamos de ahí cosas, eh, yo le dije:

— Pos vamos a hacer un encuentro de huapango. Vamos a invitar a los tríos que de repente vienen aquí, este, a beber y a tocar por divertirse. Vamos a invitar a los tríos que ya tienes formados de tus alumnos y hacemos un encuentro un fin de semana los tres días. Les damos reconocimientos, les damos gafetitos, todo, para que sientan así como, como oficialmente chidos.

Y entonces, en ese primer encuentro, pus, fue el asunto de que, de que éramos mayor parte chilangos, ¿no? O sea, sí había tríos de los que miran que andan por Indios Verdes de, sobre todo de Hidalgo, pero sobre todo habíamos, pus, chilangos, este, aquerenciados. Entonces, se me fue gestando la cosa con un verso, una seguidilla compuesta del “Cielito lindo”, la original dice:

“Tierra de los aztecas que Dios nos hizo.

Son esas tres huastecas mi paraíso.

Tierras hermanas:

la huasteca hidalguense, la potosina y veracruzana”.¹⁴

Y yo, pos, en esa manía de estar cambiando letras, eh, empecé a cantar:

“Tierra de los imecas...”

Por la medición de la contaminación que estaba de moda en ese tiempo acá

“Tierra de los imecas que Dios nos hizo.

Se agregan las huastecas mi paraíso.

Tierras hermanas:

huasteca chilanguense, la potosina y veracruzana”.

Ahí, ahí fue así como que la génesis de, de la idea del concepto. Yo no lo había oído en ningún lado antes, ¿no?, estamos hablando de enero de 1993, febrero. Y de ahí hay, digo, no hay testimonio de ese momento porque tampoco era como normal que trajera alguien un celular y anduviera grabando y transmitiendo en vivo. Pero cuando fue el primer

¹⁴ “Las tres huastecas”, canción de Nicandro Castillo.

aniversario, para julio de ese mismo año, 1993, sí hay testimonio de la cantada del “Cielito lindo”, pero sobre todo, un momento padrísimos en el que está Quecho anunciando que ya tiene un semillero de, de gente, de alumnos. Está en el escenario y dice:

— Bueno, hay gente que nace aquí en, en el Distrito Federal y que a tomado el gusto por el huasteco y lo está cultivando, por ejemplo aquí está— y voltea alrededor y ve, dice — pos todos— ¿no?

Entonces, Quecho era el único huasteco. De ahí empezamos a decir *huasteca chilanguense*, le gustó a los que iban al Balcón y le, sobre todos los alumnos de Quecho lo adoptaron, ¿no?, este, por mencionar a Felipe Valle¹⁵, por ejemplo, que empezó a, a decirse de la *huasteca chilanguense* en frente de las, de la gente de las huastecas porque empezó a viajar mucho, ¿no?, en ese tiempo, con Aurora Valderrama¹⁶ en Amatlán Veracruz. Este, en cuanto lugar se a personaba Felipe Valle, decía:

— Nosotros somos de la *huasteca chilanguense*, ya se empezó a multiplicar.

MIRSA: ¿Y por qué crees que se ha dado como este fenómeno de que en la Ciudad de México sí alcanza cierta difusión, bueno, el son en general, y que ya se ha formado pues un son chilanguense?, por decirlo de alguna forma.

ANA: Yo nos defiende a los chilangos diciendo que ninguno somos netamente de aquí, tendríamos que ser ajolotes porque esto era un lago. Entonces, todos los chilangos, eh, a mayor o menor grado somos producto de migraciones, de inmigraciones y de mezclas, eso hace una cosa.

Muchas de las cuestiones, digamos, tradicionales de aquí, podría decir danzas de Concheros¹⁷, podría decir muchas celebraciones de carnaval, etc., que, pus, son digamos que las más antiguas y que han estado enraizadas, eh, eso es lo único que yo podría decir que aquí se amestizó y aquí se generó, Pero absolutamente todo lo demás, lo que está en

¹⁵ Felipe Valle (el huracán huasteco), Violinista tradicional, compositor y poeta. Integrante de Aire Huasteco.

¹⁶ Aurora Valderrama. Licenciada en Etnomusicología por la Facultad de Música UNAM. Ha realizado estudios sobre música tradicional mexicana en diversas áreas de la República Mexicana, jaranera, fotógrafa y gestora cultural. Organiza la primera compilación de mujeres músicas en la Huasteca.

¹⁷ Los concheros son grupos de danza ritual en México. Tiene raíces tanto prehispánicas como cristianas y está vinculado a diversas fiestas religiosas.

testimonios de grabaciones en cilindros de cera de 1906-1905, pos son, son, este, las músicas que se fueron conformando entre tonadillas escénicas¹⁸, teatro de revista migrante, lo que los frailes trajeron, lo que los facinerosos criminales que venían en las carabelas también, ¿no?, y que por los caminos reales se fue, se fue esparciendo. O sea, estuvimos junto con la conformación de lo que ahora reconocemos como son en México, pero también fuimos, digamos el, el cuello del embudo, porque si bien entraban las cosas por el Golfo de México por Veracruz, o también entraron, este, por el Pacífico, todo pasaba por aquí por el Valle de México, entonces hasta la fecha todo pasa por aquí por el Valle de México, ¿no?

Entonces, eh, yo creo que esa mezcla nos hace por un lado, eh, tener no sé si en el ADN mitocondrial se guarde esa cosa, pero de repente yo me imagino así como que las mitocondrias saliendo como culebritas, estimuladas por algo y como diciendo “eso, eso me suena” ¿no?, eso, eso, eso tiene algo de mí. Entonces, por un lado, pus, no somos de ninguna región de las delimitadas por los estudiosos, por los etnógrafos, ¿no?

No somos huastecos, no somos jarochos, no somos... Pero somos todo, porque aquí estamos todos revueltos. Entonces, eh, a lo mejor el son como una práctica, o sea, quiero decir, de que vayamos todos corriendo a los festivales y bailemos, ¿no?, y de que medio mundo lo toque, sí puede ser un poco más reciente.

Pero bueno, en el Balcón pasaba en 1992 ya, que no eran nada más los huastecos, que todo el mundo bailaba; estaba junto a la normal de maestros —y recordemos que además en las normales de maestros se enseñaban lo que les dijeron “bailables regionales”, ¿no?, que era, pus, esta huella vasconcelista pero también de Amalia Hernández de poner los bailes folclóricos, afortunadamente en vez de piezas de, de Bad Bunny similar, ¿no? —.

Entonces, el gen por lo menos, los profesores lo tenían ahí ya, ya trabajado y que aunque fuera tipo ballet sí, sí bailaban. Pero también, en lugares como el Balcón Huasteco a la hora de, de que llegaba los que sí eran huastecos y sí, sí bailaban, se daban cuenta los profesores que no había conteo y que no tenían que, este, usar los pasos tal cual como se los enseñaron en la secuencia y se empezó a difundir esto ¿no?

¹⁸ La tonadilla escénica es un género de teatro musical que triunfó en los teatros madrileños desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX.

Otro antecedente que yo puedo adjudicarme es que el grupo Chaneque, que les dije lo hicimos para botear y bueno, se profesionalizó muy pronto porque, porque hubo circunstancias favorables para que nos llevaran y nos pagaran, pero no dejamos de, de tocar en Coyoacán. En Coyoacán había nada más dos grupos: uno que llegó antes que nosotros de andinos en los arcos de la iglesia, y nosotros en la cruz tocando jarocho, luego jarocho huasteco, luego jarocho huasteco y tixtla, ¿no?

Y para 87 a nosotros se nos ocurrió también, no sé si, si decimos visionarios o, o simplemente era una lógica, era lo que venía en orden lógico y decíamos: “es que la gente no nos contrata para sus fiestas y prefiere contratar un grupo de cumbia o uno versátil porque no sabe bailar lo que tocamos”, ¿no?, “Entonces, bueno, porque no empezamos a, a cultivar este asunto”. Este, teníamos dos bailarines que venían de la escuela de trabajo social de la UNAM y les dijimos:

—Bueno, ¿por qué no en las boteadas de Coyoacán no hagan baile de exhibición?

O, o bailen una ustedes, pero luego bailen con pasos mucho más sencillos y empiecen a jalar a la gente para que se anime.

Pasó eso, ya estaba pasando en 87 en Coyoacán, ¿no?, por 88 más o menos, se apersonó un cuate que, que no le hice ni caso —bueno, sí le contesté lo que me preguntaba, pero no, no le di seguimiento—, a preguntarme que si daba clases de arpa, y le dije que pus yo no tenía tiempo, pero que sí le podía recomendar a mi maestro, y lo mandé con mi maestro. Ese cuate era Aldo Ramírez, Chito, de los del grupo Los Parientes¹⁹, jarocho. Entonces, bueno, este, Los Parientes, él se jaló a su hermano Chicolín a que se vinieran a México y empezaron a hacer un gran trabajo en el Centro Comunitario Culhuacán, junto con Gabino Palomares²⁰ que estaba dirigiendo ese centro, a dar clases de jarana y de, de arpa todavía no, Chito estaba aprendiendo apenas, pero de jarana, de R quinto y de zapateado, y empezaron también a...

¹⁹ Los Parientes de playa Vicente, proveniente del municipio de Playa Vicente, Veracruz. Fundado en 1986.

²⁰ Gabino Palomares Gómez es un cantautor y activista social mexicano, uno de los máximos exponentes del movimiento de la Nueva Canción Internacional. En México, es uno de los fundadores del llamado Canto nuevo.

O sea, nosotros empezamos metiéndoles el gusanito a las personas, ellos empezaron a formar personas y a formar personas como auditorio de la música, este, jarocho ¿no? Entonces, sobre eso ya para la entrada de los 2000 ya con el nuevo milenio, es que, es que el Museo de Culturas Populares puede hacer un festival de huapango, pero ya estaba la gente formada, el público formado, ¿no? Ya, ya, ya había *huasteca chilanguense* formada de nativos e inmigrantes como para público de ello, y ese día fue el primero, que yo tenga noticia, que el museo tuvieron que cerrar la puerta porque ya no cabía más gente, ¿no?, este, entonces, digamos que se consolidó y luego vino Son para Milo²¹.

O sea que fueron muchos pasos, pero, además, todo esto no hubiera pasado: Quecho no hubiera puesto el Balcón, nosotros no hubiéramos entrado a la cuestión de tocar siquiera folclore, ni folclore ni música mexicana si no hubiera habido este movimiento de los 70's de la música folclórica, del canto nuevo, de la Latinoamérica unida, del sueño bolivariano, el fervor cuando ganó Allende y el dolor cuando el golpe de estado en Chile, etc., ¿no?

Entonces, yo creo que es, este, una cuestión histórica y seguramente me faltan algunos otros puntos de vista, pero en la parte que yo viví, se fue conformando poco a poco esto y entonces ya se puede generar, pus, el público pero también ejecutantes, pero también personas que quieren tomar talleres y todo en la Ciudad de México para el son huasteco.

La mujer en el son

Conversación

[00:29:43]

MIRSA: Y bueno, a lo largo de tu trayectoria musical, eh, ¿cómo has visto la participación de las mujeres? ¿crees que ha sido como una minoría, que ha aumentado, todavía es como muy poquita gente o cómo?

ANA: La trayectoria de las mujeres, la enseñanza de las mujeres... Siempre ha habido mujeres, no nada más como luego dicen de “bailadoras” y “viéndose bonitas”, ¿no?, este,

²¹ Son para Milo es un proyecto incluyente y autogestionado que busca la colaboración no sólo interinstitucional para su construcción y su éxito, si no que se auxilia de la colaboración, solidaridad y el trabajo voluntario de maestros, ciudadanos y público en general que simpatizan con este movimiento para la difusión de la cultura popular mexicana

siempre ha habido mujeres. Pero yo creo que disminuyó la proyección cuando empezó la presión mediática de los, de los grupos de música mexicana. ¿A qué momentos me refiero? Cuando empiezan los medios, estoy hablando desde el fonógrafo que ya es un medio, ¿no?, ya es, ya es algo sonando que no está en vivo en el contexto, ¿no?, y que no le puedes pedir una pieza, este, o no le aplaudes y se, se estimula y toca más chido, ¿no?

Entonces, ahí ya hubo una cuestión, porque a la hora de llevarse músicos a viajar a, pus, a Nueva York —donde son los estudios de grabación primeros, por ejemplo, ¿no? —, o músicos que empezaron a migrar a la Ciudad de México, estoy hablando, por ejemplo, del cuarteto Coculense²², que lo finalmente fue el proto mariachi Vargas, ¿no?, ya no traían a las mujeres. Quién sabe cuántas tocaban, ¿no?, yo creo que más de las que pensamos, más de las que dijeron. Pero a la hora que empiezan a migrar los grupos, por trabajo, las mujeres se quedan con hijos, con casas e, incluso, a cargo de siembra, ¿no?, etc., hasta la fecha, hasta la fecha.

Y, entonces, empezó como que a generar, eh, el estereotipo, así como se formaron los estereotipos del mariachi con su botonadura de plata; este, del jarocho, todo de blanco y con su paliacate de, este, rojo. Así como se generaron esos estereotipos, bueno, resulta que como jamás había hombres, el estereotipo se quedó así como los músicos, ¿no?, con, o, e incluso Amalia Hernández, no sé si ahorita las hijas ya lo permitan, pero yo nunca pude tocar con Amalia, ni como suplente porque Amalia no permitía mujeres músicas. Algunas veces que les faltó un elemento y que me querían llevar, se los prohibió, ¿no? Entonces, este, yo creo que en ese momento perdimos la pista de que las mujeres podían tocar. Ahora, que las mujeres tocaban, sí, pero también se les construyó un ámbito privado, ¿no?

Mi abuela tocaba el violín, y en las tertulias, antes de que el radio se metiera de polizonte en la casa de mi abuelo, me platicaba mi papá que mi, mi abuelo tocaba piano y tocaba marimba, mi abuela el violín y la mandolina, y que se ponían a tocar ahí a cantar entre todos, ¿no? Entonces, no, no es raro que una mujer toque. Mi mamá tocaba el piano también se lo enseñaron como a una mujer de familia más o menos acomodada que tenía que tener una gracia y hacer algo aparte de, de estudiar, y no tanto, o sea, y no estudiar

²² El Cuarteto Coculense es considerado el primer grupo en realizar grabaciones de Mariachi (1907-1909). Compuesto por: Justo Villa Zalapa, Cristobal Figueroa, Chon García y Mario Cuenca.

tanto, ¿no? Entonces, no es que no haya habido mujeres, es que la misma presión social las hizo ponerse solamente en el ámbito doméstico, y a la hora que salían las publicidades, pus, salían todos los sombrerudos paliacatudos ahí retratados sonriendo muy bonitos, y si acaso una bailarina. ¿no?

Entonces, lo que sí veo que ha cambiado, y no tiene que ver con la música, si no con el todo social que la contiene, es que poco a poco hemos ido, y digo hemos —, y además me pongo un poquito por delante cronológicamente, ¿no?, junto con compañeras y ahorita las menciono—, pero las mujeres, eh, ya, ya no nos creímos esta, este constreñimiento social, en mi caso, porque nunca lo tuve. Porque yo fui hija de mi mamá e hijo de mi papá, porque me iba de parranda con mi papá a Garibaldi, porque mi papá me enseñó carpintería, etc. O sea, yo no tuve restricción alguna por, por cuestión de roles de género, porque en mi casa no existían: mi papá cocinaba, mi papá cambiaba focos, mi papá cosía botones, ¿no?

Entonces, las que tuvimos alguna cuestión familiar, algún privilegio especial, empezamos a, a brotar. Entonces, yo me puedo acordar de que de las que yo veía, este, en las peñas folclóricas en los 70's: Marisa Echeverría, parte del grupo On'Ta²³ de Canto nuevo, que fue un parteaguas muy importante en México; Rosa Guadalupe Vázquez, guitarrista, fue premio de, de guitarra clásica a los diecisiete años, premio juvenil; este, otra Rita, que no me acuerdo del apellido, ¿no? A ellas yo las veía en las peñas, o sea, para mí no era raro verlas, no me percaté de que lo raro es que namás fueran tres, y todos los demás —te hablo de un corpus de unos treinta músicos—, todos los demás fueran hombres, yo no me había dado cuenta. Vie, vienen ellas y digamos que en una siguiente generación inmediata, dentro de la grey, de tocar música mexicana, porque los grupos andinos siguieron en su machi posición, ¿no?

En el, en los grupos tocando música mexicana había una, este, Arcadia Noguera que empezó con el grupo Darío Yepéz paralelo a Chaneque, más o menos, pero rápidamente hizo su propio grupo Colibrí²⁴ con su esposo. Ella lo pudo hacer porque con el núcleo familiar, con el esposo, bueno ya nada más se allegaban más músicos, ¿no?, pero

²³ On'ta fue una agrupación musical de origen mexicano que inició en año 1976. Tenía una mezcla de canto nuevo, trova y folklore mexicano como la jarana o el huapango. Conformado por : los hermanos Marisa y Jesús Echeverría, Jorge Jufresa y Alberto Delgado.

²⁴ Grupo Colibrí, formado en 1996.

ella, su privilegio, eh, fue el familiar, no sé, pero con, con un esposo que estaba perfectamente de acuerdo en la equidad. Adriana Cao con sus privilegios de nacimiento, es una familia pudiente porque su papá era ingeniero muy importante en Veracruz. Y éramos como que la tres que estábamos en el ajo de la música mexicana. Curiosamente Adriana Cao²⁵ en, en otros grupos sí era invitada y todo, y Arcadia y yo no éramos invitadas, Arcadia y yo tuvimos que hacer nuestros propios proyectos.

Pero también vienen en los 90's, y en, en principios de los 2000's que proliferan los talleres de música tradicional y el hecho de que ya haya talleres, ya rompe con ese protocolo social en el que un, eh, maestro te acepta como aprendiz, cosa que nos cerraba mucho la puerta a las mujeres ¿no?. Y, entonces, en el momento que hay talleres, pus, ya muchas podemos entrar. Ahora falta ver de todas las que entramos cuántas sí se están profesionalizando y ejerciendo el oficio ya, ya bien, porque alumnas en los 70's éramos mitad mujeres y mezclacitas, pero la única que se profesionalizó fui yo, ¿no?, y era, era la chiquita. Entonces, este, sí, sí estamos presentes ya, todavía en una proporción menor en cuanto a la profesionalización. Esa es la respuesta corta.

Talleres y programas culturales

Conversación

[00:38:37]

MIRSA: Y, bueno ¿por qué cree que [ambulancia], por qué crees que se dio esta, eh, proliferación de talleres en, en la Ciudad de México que permitió, pus, el, el avance de las mujeres?

ANA: A ver, la proliferación de talleres también viene de los 70's y de, del “pueblo unido y venceremos”, ¿no?, eh. Y los talleres, eh, también, siempre ha habido talleres de muchas cosas, pero los talleres de música folclórica los hacían, sobre todo, Los Folkloristas²⁶ que empezaron a, a dar talleres. Tres de ellos Héctor Sánchez, Adrián Nieto, Pepe Ávila a formar alumnos, alumnas, sobre todo alumnos.

²⁵ Adriana Cao, música jarocho.

²⁶ Los Folkloristas es un grupo musical mexicano dedicado a la investigación, ejecución y difusión de la música tradicional latinoamericana. Se formó en Ciudad de México en 1966, manteniéndose vigente desde entonces.

Y después, bueno, Quecho daba talleres de música en la escuela de Amalia, claro, nada más tiene alumnos hombres, hasta que entró una alumna mujer: Isabel Cano, bailarina de folclore, maestra de danza folclórica, eh. Pero también es importante en los 90's, ahorita no me acuerdo si es 1996, que se, que hace el Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca. Ya había habido talleres del son jarocho por, por, por el sotavento y hasta la frontera norte, de hecho creo que empezaron por la frontera norte, de parte de la Secretaría de Educación de Culturas Populares.

Pero digamos que en lo huasteco es más o menos paralelo que Quecho da los talleres aquí en México. No sé si había talleres de forma personal con los maestros de, de otros lados o si hayan tenido alumnos con el modelo de aprendiz, y ya, pero sí sé que en 96 que empieza el Programa de Desarrollo la Huasteca intencionalmente apoyan, talleres les pagan a los maestros, en la región, no nada más en chilangolandia.

Y hay otra cosa importante, este, intencionalmente empiezan a nombrar —lo que no nombras no existe—: “Talleres para niñas y niños”, ¿no? Ahí también hay una anécdota bonita en Hidalgo, en la Sierra de Yahualica, los hermanos Hugo²⁷ y Alfredo Rodríguez Arenas. En, ya, ya de avanzados los 2000's, a mí me llamó la atención, yo estaba levantando memoria en video de un encuentro, también hago eso, este, y las, me llamó la atención que la mesa redonda que se trataba de formación decían:

—No, es que en nuestros talleres los niños y las niñas...

Yo calladita en la cámara, ¿no? Al rato pasaba la ronda, y al otro hermano:

—Es que las niñas y los niños que llegan a nuestros talleres...

Yo apenas y me podía callar, ¿no? Ya, hay un receso y voy detrás de ellos, y les digo:

²⁷ Hugo Rodríguez Arenas es originario de Yahualica, Hidalgo, donde nació en 1964, y obtuvo el título de profesor de educación primaria. Su deseo de superación personal y profesional lo impulsó a estudiar otra licenciatura y una maestría. En sus venas bulle el amor por el huapango, formó parte del trío Alborada Huasteca; escribe versería, ha grabado discos compactos y casetes; además, investiga sobre tópicos relacionados con el huapango y la música tradicional mexicana.

—Oigan, por qué, o sea, no es normal. ¿Estarán de acuerdo de que la huasteca se nombre a las niñas?

—¿Qué no te acuerdas de nosotros, Zarina? Somos los hermanos de Rodríguez Arena, del trío Alborada huasteca.

—¡Ah, ya!

Eran gente que caía en el Balcón, ¿no?, de Yahualica. Vivían en Pachuca, hicieron su trío, precioso, además, precioso. Sí eran una alborada total, así: con ojos claros ellos y con guayaberas color satín. Así me vino la imagen de inmediato que:

—¡Claro!

—Sí, bueno no te acuerdas que cuando tú hiciste tu trío de mujeres, en el Balcón huasteco, este, fueron al, a un encuentro en Tulancingo, Hidalgo, en el 94. Y nosotros las vimos ahí. Te veíamos ahí con el Quecho en el Balcón, pero a las tres juntas las vimos ahí. Y sí lo comentamos entre nosotros: ¡Caray, pos sí, sí suena bien! O sea, suena a huapango. No tendrían porqué no tocar las mujeres. Y por eso empezamos a enseñar a las niñas también, a convocarlas, especialmente— ¿no?

Entonces, bueno, fuera del, del, de la cosa de ego de esto que sí me lo apapacharon, y mucho, ¿no?, o sea, sí lloré ese día. También creo que hay un fenómeno de no solamente los talleres. ¿Qué me dio permiso a mí de pensar que podía ser música? Que vi tres mujeres músicas cuando yo era niña. ¿Qué les hizo pensar a los Rodríguez Arenas que tenían que nombrar a las niñas? Que vieron una mujer música tocando con el Quecho y la huapanguera, y que luego vieron al trío de mujeres músicas, ¿no?

Entonces, creo que, creo que es una cuestión fractal, ¿no? Por cada mujer que se dedique a esto, que no dediquemos a esto, quién sabe cuántas niñas hay que dicen: “¡Ah, mira! Sí puedo”, ¿no? Si, si sólo fueran sombrerudos, botudos, bigotudos, este, muchas niñas no tienen la intención.

Ahora, también de constreñimiento social tengo anécdotas tristes: una mujer de la costa de Guerrero, que es hija de un músico así legendario de una familia... Si tú hablas de

música de la costa, dices los Gallardo²⁸, y son una familiota ¿no? Y papá Gallardo les enseñó los hijos Gallardo, y una de las hijas Gallardo me contó que le dijo a su papá:

—Papá, yo también quiero aprender.

Se le quedó viendo como si fuera transparente, se volteó, o sea, ni siquiera se dignó contestarle. Entonces, en esa siguiente generación, que son contemporáneos míos, los músicos y a ella le daban chance de ir de bailadora, cuando iba bien cuidada y cuando había mucha lana de por medio, y cuando no seguramente no querían, pus, portarse bien, mal los, los hombres, ¿no?

Entonces, en esa cuestión, pus es fractal de un constreñimiento social, pero nos vamos dando las manos las unas a las otras y ya cada niña que esté creciendo ahorita no le puedes decir que las mujeres no tocan, ya somos muchas.

A mí no me podías decir que no tocaban porque vi tres y ellas, las que yo voy a tocar, tenían cada una un privilegio especial que le permitió, este, no creérsela: Marisa Echeverría era hija de una dramaturga, ¿no?, una familia sin roles de género donde la mamá era un personaje muy importante en la dramaturgia mexicana, y entonces claro que no tuvo ningún impedimento, ¿no? Pero es eso, o sea, es una cadenita de fenómenos, primero, que seguramente, construyeron a partir de que las dejaron en casa y no las trajeron a, a grabar y a hacer películas, ¿no? Y luego la otra proliferación de que, pos sí pero si yo a los nueve años andaba hablando en tele con Saldaña de la liberación femenina, pus fue teniendo un impacto poquito a poquito también en el son, ¿no?

A las niñas

Conversación

[00:46:57]

MIRSA: ¿Y pues qué le aconsejarías a las niñas que se interesen para participar en el son o en la música en general?

²⁸ Desde el siglo XIX, la familia Gallardo ha mantenido viva la tradición del fandango. Don Porfirio Gallardo Valdivia fue un arpero quien, junto con sus hermanos, interpretaba sones de artesa en fiestas patronales, bodas y reuniones particulares. Esta agrupación también toca chilenas, género de música tradicional que cuenta la historia de la región.

ANA: A las niñas que vienen detrás para participar, especialmente en el huapango que es el tema de esto, pero en el son en general y en general en la vida —y en el verso improvisado, también—, les podría decir que estudien mucho, que practiquen, que, porque para ser música, o músico, se es una hora de clase y veinte de práctica, ¿no? Este, entonces, les podría decir que practicasen, les podría decir que defiendan su, su gusto, su don, su ideal.

Pero también hay una cosa muy fuerte, y que todavía ocurre: muchos maestros que ven que, que las niñas avanzan menos que los niños en un taller, su primera lectura es: “¡Ay, no les interesa! No le echan ganas. Como que no tiene tantas aptitudes”. Y no se dan cuenta que en una familia el hijo llega a practicar mucho su instrumento, y a la hija le dicen: “¡Oye, ayúdame a doblar la ropa! ¡Oye, ayúdame, vete por las tortillas! ¡Ayúdame, cuídame la olla horita porque estoy grabando!”.

Entonces, les recomendaría que aparte de echarle ganas y demás, defiendan su tiempo y defiendan, eh, el hecho de que los roles de género han sido contruidos, y no por haber nacido mujeres tienen que ser las que laven, las que planchen, las que cocinen, las que esto, ¿no? Entonces, que si están en una familia con hermanas y hermanos, no les hagan el quehacer a los hermanos, y díganles a sus mamás que tanto hermanas como hermanos tienen que apoyar en las labores domésticas, les hacen un favor a ellos para volverlos, un buen día, adultos funcionales, ¿no? Y eso es lo único que les va a liberar el tiempo para dedicarse a agarrar práctica en la música o en lo que sea.

El público

Conversación

[00:49:26]

MIRSA: Y bueno, un poquito más como en lo general, ¿has visto alguna diferencia del público, bueno, en la recepción del público de grupos masculinos y de grupos femeninos o solistas femeninas?

ANA: Qué pregunta interesante. A ver. Público. De entrada “público” me pega un poco porque en la cuestión del son, la línea entre, eh, artista-público se pone muy difusa. Entonces el, el que era público echa un verso y está formando parte y, o, por lo menos, está

bailando, etc., ¿no? Entonces, digamos que, que los que en el grupo de gente, dicen en tierra caliente “del gusto”, ¿no?

Sí veo que cuando hay un trío femenino y no solamente en vivo —eso lo puedo ver en los comentarios de YouTube, ¿no?, en los comentarios en Facebook, en Instagram no sé, no me meto tanto—, que por este, eh, este estereotipo de la belleza femenina dicen: “¡Ay, que bi, que bueno es el violinista! ¡Ay, que bella es la violinista!”, y también hay una exigencia y, y muchas mujeres lo hemos hecho, yo también, ¿no?

Yo no me subo al escenario sin maquillar, de ninguna forma, el resto de mi vida ando con la cara lavada, ¿no?, porque además me parece horroroso maltratarme. Pero, en el escenario también hemos perpetuado por una cuestión de, de protocolo escénico, ¿no?, de arreglamiento escénico tácito de ponernos bonitas para subirnos, e incluso quienes, quienes están ahorita con, con otro tipo de estéticas también llevan un protocolo, aunque sea diferente, ¿no?

Entonces, en estos protocolos, inconscientemente o conscientemente, cumplimos un poquito la cuestión de, de ser las mujeres maquilladas con vestido, con falda, etc., o con pantalones, pero peinaditas y con moñitos, ¿no? Entonces, en, en todo este ámbito, pus, continúa la cuestión de ver.

Horita no me acuerdo el teórico que acabo de leer y es súper esclarecedor, ¿no?, el asunto de, de que toda una estructura patriarcal de forma inconsciente cada uno de sus miembros, eh, perpetua las, o las cuestiones, ¿no? Y entonces: “Tú eres bonita, tú eres inteligente, tú eres dulce, tú eres fuerte”, ¿no? Pero que además en la misma estructura, no digo que sea una cosa de los individuos, este, mal intencionados, o sea, todos y todas somos hijos sanes del patriarcado, ¿no?, eh. Pero sí a esta la cuestión de, de ni siquiera percatarte, o sea, te pierdes en la textura de la belleza de una mujer, o te pierdes en la textura de criticarla porque estar fea y no tiene derecho de estar fea —si las mujeres son el adorno del mundo, ¿no?—. Y entonces, este, ya no escuchas, vaya, ni lo que dice, ni siquiera en ámbitos académicos, ni en una junta empresarial, tampoco como toca, simplemente el: “¡Ay, qué bonita! Y mira, toca y no se oye mal”, ¿no?, eh.

Con los hombres sí hay una, un análisis de sus dotes, ¿no? Entonces, sí veo eso muy reflejado. Antes me enojaba, ahorita con un marco teórico ya más construido, ya me lo puedo explicar, y de todas formas me enoja ¿no?. Pero es eso, eh, a partir de ese estereotipo yo veo los comentarios de hombres, sobre todo, pero también de mujeres, los comentarios públicos de: “Ay, mira qué bonitas”, sí hay una diferenciación. Pero también veo en eso que, que pueden ser subtextos públicos, o son cosas que mujeres me han comentado desde que me veían a mí tocar a mí desde el principio, o que veo así infiltrada en las multitudes y oigo: “¡Ay! Yo hubiera querido tocar, pero no me dejaron”, “¡Ay! Qué bonito que ellas puedan” ¿no?. O el extremo: “¡No! Esas viejas tocan porque seguramente quieren andar entre los hombres y quitárnoslos”, ¿no? Entonces, y cualquier tono de gris o cualquier arcoíris que esté en medio ahí revuelto. Pero sí, sí hay una diferenciación todavía, no de todo el mundo, pero sí sigue permeando mucho.

MIRSA: Entonces, ¿se podría decir que a las mujeres se les exige más para conocerlas como músico a parte de su talento tocando?

ANA: Las exigencias son diferenciadas, pero, eh, otra vez, del contexto social completo me voy: o sea, un hombre se supone que esté en el ámbito público, se supone que las cosas que un hombre hace son importantes, relevantes: ser empresario, ser peón, ser, este, presidente, ser, este, auxiliar administrativo B, todo es importante. Y todas las labores atribuidas a las mujeres no, ¿no?

Entonces, primera, primera restricción siendo mujer: se supone que tenemos que tener la casa bien, la ropa bien, la comida bien, a los hijos bien y hasta el lonche para el esposo que trabaja, porque él sí trabaja, no como nosotras que nos quedamos en la casa, ironía, ¿sí? El romper esa asignación de roles, y aunque te tomes unos pocos minutos para hacer otra cosa que no pertenece, ya se te puede castigar —depende del entorno inmediato que, que tengas, ¿no? —. Entonces, primer obstáculo.

Segundo obstáculo: que aunque te tomes esos minutos [umm], no es, no es normal en las casas, todavía, ¿no?, que la mujer elija a qué le dedica su tiempo, así como lo hace el hombre, y de, te estoy hablando de salir a clases, a tocar o chelear a la banqueta, ¿no? O, ¿qué hace en su casa? Porque está bien ver telenovelas, puedes planchar mientras; está, está

bien oír el radio, puedes cocinar mientras, ¿no? [faltan treinta minutos o más]; este, sí, o sea, está, está bien lo que puedes hacer mientras no descuides tus, tus roles asignados, asignados mucho antes de que tú nacieras, ¿no?

Esa es el primer obstáculo, el segundo obstáculo es el trato diferenciado que puede dar un maestro —y, y aquí lo digo en masculino a propósito—, un maestro del son huasteco, eh. No sé si ahorita haya ya mujeres dando talleres aquí en chilangolandia, sé que sí en huastecolandia, ¿no?, pero no sé aquí qué maestras lo estén haciendo, si ya logramos permear eso, ¿no? Entonces, sí hay un trato diferenciado, inconsciente, ¿no?, eh. Y puedo ver que, hasta la fecha en talleres que he ido, al alumno:

—No, mira, mira, güey. Hazle así, así no, aquí para afinarlo un poquito. Y fíjate, este dedo no está pisando bien.

Y, y muchas mujeres o se les dice:

—Mira, vas bien, bien, bien, bien— así, palmeándote la cabecita, o se les corrige pero de forma punitiva, así como para demostrarles que no pueden estar ahí, ¿no?

Hablo específicamente de talleres del son huasteco aquí en México. Puedo hacer una excepción en cuanto trato, que me conste, o sea, hay talleres que no conozco y para que no me vayan a decir: “Es que fulano”, no lo conozco. Puedo hablar de la excepción de Lalo Bustos en el taller que ha dado muchos años en la Normal de maestros, que no hace esa diferenciación, pus, porque Lalo es Lalo, este, porque es buena persona, porque tiene formación magisterial y está auto entrenado para ello.

Pero mayormente es un trato diferenciado. Entonces, segundo obstáculo: la formación. Tercer obstáculo: ya el ejercicio de ello. Otra vez, regresemos a las oportunidades de andar callejeando a la hora que se te dé la gana, sobre todo cuando eres adolescente adulta, joven, ¿no?, cuando las familias te están guardando para que salgas de blanco, ¿no?

Y, y también porque está el estereotipo, y es una cosa que no sólo yo he sufrido, muchas hasta la fecha lo siguen sufriendo: a la hora de una gira, por ejemplo: “¡Uy! Vamos a tenerla que esperar hasta que se maquille”, “vamos a tenerle que cargar las cosas, porque

sí quieren mucha igualdad pero a la hora de cargar una maleta te piden ayuda, ¿verdad?”, “no cargan garrafones” aunque los carguen, ¿no? Entonces está, ese estereotipo que hace que los músicos hombres no te inviten a los proyectos, hasta la fecha, eh. Ahorita pienso en, en los grupos de aquí de mujeres, hay, hay tríos de mujeres...

Hay un trío mixto que es 3 en línea²⁹, pero la líder es ella, es el mismo caso mío y de Arcadia Noguera en los 80's. Tú tienes que hacer tu grupo porque no te van a jalar a tocar, ¿no? O está la cuestión, por ejemplo los Brujos de Huejutla³⁰, que viven aquí, si acaso hay una mujer en el grupo es Isabel, la esposa de German, ¿no?, o sea, son dos hermanos y la esposa. La esposa ya era música, a ella la conocieron tocando, ¿no?, pero no la invitan a tocar a menos que les falle tener un compañero hombre, entonces, ahí está una restricción fuerte, este, ese prejuicio.

Y, y también puede haber otra: algunos músicos sí me la han comentado, ya así en, en un grado de confianza construida, grande: “No, es que no te queremos invitar, o no te llevamos a tal lado porque la esposa de fulano dijo que seguramente te llevábamos con motivos recreativos”, —por decirlo bonito—, ¿no? Entonces, también es esta cuestión que es patriarcal: los celos contruidos, este, a, a partir de dividir a las mujeres y de hacernos competir por tener un macho alfa que pueda cuidar de nosotras y de los cachorritos, ¿no? Eso está muy, muy, muy metido todavía en el inconsciente colectivo y toma las formas justificatorias que se te ocurran, ¿no?, entonces, bueno: “No, no, no podemos tocar con mujeres porque nuestras viejas se ponen celosas. Y como me la van a hacer de tos en mi casa, mejor no toco con viejas, siempre puedo conseguir otro güey que toque lo mismo”, ¿no?

Tópicos de las canciones

²⁹ 3 en línea, agrupación musical dedicada a la interpretación de son huasteco y otros géneros, actualmente se han hecho llamar “El trío de la ciudad” por los escenarios en los que se desarrollan los integrantes del trío, como el metro de la Ciudad de México y calle 16 de septiembre en el centro histórico. Se formó hace nueve años y sus integrantes son Iván Cazares, Horacio Puga y Elba Acosta

³⁰ Los Brujos de Huejutla, está integrado actualmente por Germán R. Hernández Azuara en el Violín, Rodolfo González-Martínez en la Jarana y César Hernández Azuara en la Huapanguera. Son originarios de la Huasteca. El grupo se formó en 1991 por César y Germán quienes han realizado estudios profesionales en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México, Rodolfo es profesor de matemáticas y es el trovador del grupo.

Conversación

[01:03:30]

MIRSA: Y respecto a los tópicos de las canciones, de los temas... Por ejemplo, nosotras investigando nos dimos cuenta mientras más tradicionales o más como, con más tiempo de origen se podían, se volvían como, respecto a las mujeres eran temas como un tanto violentos porque eran de cortejo, pero, pues, estaban como, muy, un cortejo muy obligado, Entonces, ¿crees que esa, esos tópicos también hayan como alejado a las mujeres del son o hayan influido en su acercamiento?

ANA: A ver los versos, las coplas que vienen del siglo de oro español, que vinieron de las carabelas, etc. Hay, hay de todo tipo, digo, está el Cancionero Folklórico México³¹ compendio Margit Frenk, y es excelente la variedad, ¿no?; a la hora de hacerlo tuvo que clasificar las coplas por grandes temáticas porque hay de todo.

Pero sí creo que haya habido filtros desde ahí. Ahorita se me está ocurriendo —ahí que respondan las literatas historiadoras, ¿no? —, pero, puedo imaginarme esta escena: mujeres y hombres cantaban en la edad media, mujeres y hombres cantaban en el renacimiento, mujeres y hombres cantaban en la época barroca, pero ¿quiénes venían en las carabelas a América? Frailos, eh, tripulantes, ¿no?, y expresidarios, ahí vinieron muchas de las coplas de ese intercambio. Entonces, yo creo que pudo, pudo haber, se me ocurre un pre-filtro de que las coplas de mujer se quedaron con las mujeres en su casa allá, antes de llegar acá.

Hay otro filtro, tal vez, pero, pus, no tenemos grabaciones. Tanto las cantadoras de oficio en el son jarocho, que se me han mencionado varias en los ranchos que todavía se acuerdan qué había antes de los discos, insisto. O sea, es imposible pensar que las mujeres no hayamos tenido las mismas inquietudes desde antes, ¿no?, este. Seguramente las mariachas, ¿no?, las mariacheras que había antes, no sé si reproducían este tipo coplas, o es producto de esta cancionización del son cuando lo empezaron a congelar en grabaciones y la gente empezó a aprender de las grabaciones y no del músico de “mi propio rancho, voy y

³¹ El Cancionero folklórico de México es una recopilación de la lírica popular mexicana del siglo XX, dirigida por la filóloga Margit Frenk y publicada entre 1975 y 1985 por El Colegio de México.

lo sigo”, ¿no? Entonces, tal vez, ese fue otro filtro más y que fue propiciando, a más que un ambiente espeso de varones, como dice un tango, ¿no?, se, se vayan los mismos productores —además ¿cuántas productoras conoces de los 50’s o 60’s?—, dijeran: “¡Ah, mira! Unas coplas picantitas”, “ah, trío Chicontepec qué bonito tocan, pero graben una picardía jarocho y tamaulipeca”. Este, y allá se hayan empezado a fijar en la memoria, eh, versos de los gachos, ¿no?, de los de hombre para mujer en esta línea delgadísima que hay entre acoso y consentimiento, ¿no?, o acoso, coerción y consentimiento. Entonces, sí tenemos versos pedófilos, tenemos versos, este, de:

“Si la vida es un jardín,
las mujeres son las flores,
el hombre es el jardinero
que corta de las mejores”.³²

Estamos ahí para servirles, patroncitos. “No, no, no, si le digo que no quiere decir que sí, pero quiero que insista más”. Y de más falacias que han permeado, ¿no? Entonces, en ese contexto social seguramente se quedaron esos versos, ¿no? En mi caso personal, sí me empecé a sublevar en, en la cuestión de los sones, pero, pus, por esa formación feminista y rejega que tengo desde niña, y de decir: A ver, no voy a decir “Si tú me quieres negrita, conmigo cantas victoria”. ¿Por qué? Si yo fuera lesbiana, no tendría ninguna bronca en cantarle yo, mujer, a una negrita que me gusta. Pero en mi caso soy una aburrida boga, ¿no?, soy hetero y si voy a hacer un cortejo, se lo voy a cantar a un hombre.

Últimamente ya les canto más a las mujeres, este, pus, en un fandango jarocho tocando huapango, sí les echo los versos a las bailadoras, mis amigas, las chuleo, entre amigas, etc. Ya también, eh, el feminismo me ha permeado a mí en ese sentido, ¿no? Pero, este, empezaba a cambiarles yo el género a los sones, a los versos, pero de repente decía: “Es que ya, ya no me rima, porque si, si decía *güerita* y después decía *solicito*, antes si decía *güerita* y luego *solicita*, pus, digo *güerito* y tengo que cambiar la *solicito* porque si no ya no me checa. De repente, eh, fue muy fácil hacer mis versos, ¿no? Y, y yo creo que es un proceso que nos ha tocado a, a las que vamos cantando en esto.

³² “El mil amores”, canción de Pedro Infante.

Hay mujeres que cantan en los huapangos, sobre todo los huapangos de autor tal cual son, ¿no?, pero no falta a alguna mujer que les diga: “Oigan, ¿se dan cuenta de los autogoles que se están metiendo?”, ¿no?. “Si no pueden cambiarle la letra porque es un huapango de autor, tiren ese huapango a la basura, hagan el suyo o escojan otros más neutros”, ¿no? Entonces, yo creo que también se ha ido construyendo esta cuestión de la versada, les digo, antes de, antes de los 50’s, de los 40’s que tenemos de grabaciones, no tengo idea, tampoco tengo idea antes de la conquista qué pasaba en España y qué proporción había de versos, de temáticas más, más desde nosotras, ¿no? Pero lo que sí, ahorita estamos construyendo colectivamente, además porque necesitamos la fuerza de las otras para decir: “No soy la única loca”, yo lo fui, ¿no? Pero es chidísimo no preguntarte si tú estás loca y saber que otras compañeras están haciendo lo mismo. Entonces sí, sí hay un cambio porque sí había unas temáticas muy gachas, que se siguen recreando por los huapangueros, ¿no?

A las impartidoras

Conversación

[01:11:13]

MIRSA: Y bueno, ¿qué les aconsejarías a aquellas mujeres que quieran comenzar a enseñar sobre el son o la música?

ANA: A las mujeres que quieren enseñar, no nada más, no a las que quieren pescar el oficio de músicas. Miren, la, la, la primera, las primeras que tenemos que tener perspectiva de género, y aterrizo, perspectiva feminista, somos nosotras, ¿no? Entonces, yo lo que les sugiero... Hay, hay dos vías que yo veo, operativas. La más operativa, para mí, es hacer talleres exclusivos para mujeres, ¿por qué? Porque, por todo este contexto social permeado, sí es normal que en un taller de verso de, de música o de mecánica automotriz los hombres sean más participativos, pregunten más, acaparen la atención, ¿no? Entonces, muy eficiente hacer talleres para mujeres nada más, porque entonces fluimos más a gusto y nos vamos fortaleciendo. Y como una segunda parte, entonces ya abrirlos a lo mixto. Pero acordémonos de que primero hay que fortalecer a la parte que se le ha debilitado socialmente y luego, este... O sea, eso es equidad, ya luego podremos llegar a la igualdad.

A las músicas

Conversación

[01:12:53]

DAFNE: Y a las que ya son músicas, a las que ya ejercen música ¿qué les dirías?

ANA: A las mujeres que ya están en el ajo como músicas, sobre todo músicas profesionales, las que ya lograron librar el asunto de, de género, de roles de género, o que tal vez habían tenido algunos privilegios, como yo los tengo, los tuve, ¿no? A las que lograron ya abrirse brecha en este patriarcado espeso, este, y terrible. En primera les digo felicidades, ¿no? Y en segunda les digo que, que como si estuviéramos las mujeres encerradas en una jaula, que lo estamos, si una ya logró colarse por una rendija de la puerta, la obligación social que tiene con todas las demás es agarrar la puerta, abrirla del todo, o, si puede, arrancarla de las bisagras, para que todas las demás que faltan, salgan.

Inspiración

Conversación

[01:14:06]

MIRSA: Y bueno, y cuando escribes canciones, versos, ¿en qué te inspiras?

ANA: La inspiración para escribir versos, canciones, pos... Es una pregunta que no tiene que ver con ser mujer u hombre, con lo mismo que cualquier ser humano: convivencias, con dolores, con amarguras, con felicidades, con bellezas, con lo que sea, ¿no? Eh, en mi caso, yo tengo como dos tipos de creatividad: uno, la creatividad cuando, digamos, racionalmente decido que quiero escribir sobre un tema.

Y la segunda, es la creatividad de, este, explosiva, cuando hay una emoción demasiado fuerte como para quedármela puesta. Y entonces me quedaría en dos vías; entrarle a las drogas o escribir, ¿no? Mejor escribo.

MIRSA: Y de las canciones que has escrito, ¿cuál ha sido tu favorita?

ANA: No me puedo nombrar compositora, todavía, porque tengo como cinco canciones, ¿no? Hubo alguna ruptura que ya localicé - que tuvo que ver con agresión sexual, por cierto- en mi creatividad como cancionista. Porque a los once, doce años hacía una canción por día, ¿no? Luego me violaron. Entonces, lo localicé hace como un año apenas.

Pero de las pocas canciones de esta nueva época, hay una que ni siquiera es de corte mexicano, es una... Lleva el modelo de chacarera argentina, de mis raíces folclóricas, ¿no?, este, el estilo se llamaría chacarera doble, hice un juego de palabras porque le puse “La doble de identidad”. Y esa me gusta porque es estilo chacarera doble argentina, estilo chacarera doble argentina, y esa le puse con un juego de palabras “La doble identidad” porque empiezo a mencionar desde las mujeres presentes en canciones de nueva canción de los 70’s, Ana Clara y María del Carmen, ¿no?, pero me voy hasta Juana de Arco y Leonarda de Aquitania, La Güera Rodríguez y demás. Entonces, estoy nombrando un montón de mujeres históricas, les digo dos ficticias, y acabo aterrizando en: “Bueno, con todas estas, pus, yo sólo soy Ana Zarina”, ¿no? Esa me gusta mucho y me gusta además que en la fiesta que se me ha ocurrido cantarla, porque ese tipo de repertorios yo no lo uso en el escenario, ¿no?, o sea, no hay como espacios para ello. Entonces, en las pachangas que las canto, sí veo como las mujeres se prenden, ¿no? Entonces, me gusta porque, porque me gusta como quedó, me gusta porque me gusta cantarla, me gusta porque es alegre, pero sobre todo, me gusta porque es la única que yo siento que cumple con la función social que yo aprendí en los 70’s, que tenía que, que hacer una canción de autor consciente, ¿no? Decía Alberto Lozano— compositor de música para niños— : “Comunicación de valores humanos a través de la canción”.

Son huasteco y Huapango

Conversación

[01:18:11]

MIRSA: Bueno, volviendo un poquito más a lo técnico, ¿tú haces alguna diferencia entre *son huasteco* y *huapango*, o es lo mismo?

ANA: A ver, para clasificar la música de la zona de la huasteca yo puedo usar dos criterios: uno, el que he visto hacía Veracruz, por ejemplo, eh, Veracruz y San Luis Potosí. Decirle

huapango a los ciclos rítmicos, rítmicos-armónicos que se usan para la cuestión profana, que se zapatean y donde puedes intercambiar versitos, ¿no? Y decirle *son* a lo que es más ritual y que tiene que ver con los ciclos de año, ¿no?: Xantolo, carnaval, etc.

O la otra clasificación, de decirle *huapango* a lo que es canción de autor, ¿no? Con, con ritmo de son huasteco y, decirle *son huasteco* a lo que es un ciclo rítmico armónico con versos intercambiables. Uso las dos dependiendo de con quién esté hablando y con quién me entienda mejor, ¿no?

Pero digamos que yo puedo diferenciar tres grupos de músicas de cuerda, porque también están las bandas y están, pero con el trío huasteco puedo hablar de: sones rituales, puedo hablar de son huasteco y puedo hablar de huapangos de autor.

Son comercial

Conversación

[01:19:56]

MIRSA: Y bueno, un poquito más como retomando también lo que ya nos habías contado, eh, ¿has escuchado sobre el término *son comercial*?

ANA: El término *son comercial* yo lo he escuchado pero en diferentes contextos, y no sabría a cuál se refiere quien, ¿no? Pero para mí, pensar en *son comercial* es como música comercial en general, una música que desde que nace se planea para hacerlo un producto y no un acto creativo para compartir simplemente, ¿no?

Entonces, eh, o pienso que a lo mejor, se hacen huapangos de autor. Ahorita me vienen a la mente dos, y no los quiero mencionar, ¿no?, para, para no adjudicar mal ejemplo, personalizarlo, pues. Pero, pero son a lo mejor huapangos de autor que fueron un acto creativo, pero que fue muy fácil volverlos comerciales, este, como pudo haber pasado con muchas canciones del ámbito comercial. Como pudo, como pasó con canciones que fueron netamente de un movimiento de nueva canción, de canción de protesta y que ahorita da una pena verlos de fondo musical en una plaza comercial. ¿no? O ver que artistas comerciales se las apropian y las cantan sin el contexto de lucha en el que nacieron, ¿no?

Instrumentos

Conversación

[01:21:48]

MIRSA: Y bueno, eh, unas preguntitas más. Eh ¿cuántos instrumentos tocas?

ANA: Yo no sé cua, yo no sé cuántos instrumentos toco porque me ha cambiado el conteo. Depende de, sí, porque yo llegué a contar veinticinco cuando hicimos el grupo, ¿no? Pero luego me di cuenta que había unos que no tocaba bien, ¿no? Que puedo, pus, huesear una canción, ahí, ¿no?, como los bongos, por ejemplo, yo decía: toco bongos, toco cajón peruano. Pero, pues, no, o sea, realmente ahorita sé que no los toco, sé que puedo acompañar algo en una fiesta o que, tal vez, si hay que hacer un montaje escénico, pus, me pongo a talachar para montar esa pieza en especial, ¿no?

Entonces decir toco instrumentos: toco la guitarra, toco la quinta huapanguera, toco la vihuela. Toco la jarana terracalenteña o quinta de golpe, o como le diga cada quien. Toco jarana jarocho. Este, pus, la jarana huasteca casi la toco, me faltan posiciones. Este, charango, puedo acompañar para un grupo andino mexicano, ¿no?, sin hacer punteos excelentes. El cuatro venezolano también para esos fines, porque, además, entre el, entre el momento que yo aprendí y el de ahora, han desarrollado el instrumento de una forma endemoniada en Venezuela y a ver quién los alcanza, ¿no?

¿Qué más? Toco algo de tiple colombiano, el violín ahorita no diría que lo toco, pero sí lo estuve tocando bien para acompañar vals folclórico, etc. Me sabía algunos sonos huastecos, también, de los fuertes, pero el violín es súper celoso y hay una falta de práctica impresionante, ¿no? Entonces esos son los que ahorita podría decir que toco. La guitarra conchera, la guitarra de concha, aunque esa no es algo que deba uno andar tocando fuera del ritual, ¿no? El bongó de agüero argentino, ese sí no sólo me identifico como buena tocadora, sino que lo disfruto mucho cuando puedo tocarlo ¿no?, cuando alguien más está tocando chacareras, sambas, cuecas bien, ¿no?

¿Qué más? Pues estoy revisando aquí porque... Bueno, la pajarocho, se me olvida la que más me dio de comer, ¿no?, y en la que más desarrollé virtuosismo. Ahorita estoy fuera

de práctica, pero era un, fue un instrumento que me apasionó tanto que le metía ocho horas al día. O sea, yo iba al CCH me regresaba a la casa corriendo a darle, ¿no?

MIRSA: ¿Y cuál te gusta más tocar? Ya sea por su sonido, por su...

ANA: ¿Qué instrumento me gusta más tocar? Depende de a qué hora, con quién y de qué humor, y en qué situación, ¿no? O sea, todos.

MIRSA: Pues creo que eso sería todo. Muchas gracias. Pero...