



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

54
ZEJ

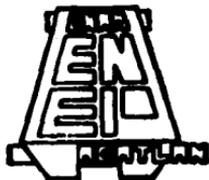
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

FALLA DE ORIGEN

**LOS FOLKLORISTAS: MEMORIA VIVA
(REPORTAJE)**

TESIS PROFESIONAL

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :
BEATRIZ DIANA ZALCE DE GUERRIFF



ESTADO DE MEXICO,

1995



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A 11,

A ustedes.



**Mira,
este
caminito
no
existe.
Crecer
mediante
palabras
y
miradas.**

Victor Roura

Índice

	Pág.
Introducción	3
1973: Concierto en la Arena México	10
Los nacionalismos	18
Los 60: El Chez Negro	23
Cultura a secas vs Cultura popular	32
Conocimiento musical	39
Grabaciones de campo y encuentros	44
La Peña de Los Folkloristas	65
1967-1968: Años de definición	78
1976: Décimo Aniversario	94
Bellas Artes	105
Vamos a andar	115
Composiciones propias	120
1975: Los Músicos de la lengua	131
Los Folkloristas: cantar y parir	145
La misma línea	160

	2
Nuevo Canto	174
Conciertos solidarios	188
Los rollos: de Chile, de dulce y de manteca	208
Letra y música	213
Los Folkloristas cantan a los niños	215
1988: ¿Por qué cantamos?	223
Giras: Glamour o frías	225
Nadar a contra corriente	238
Conclusiones	244
Bibliografía	247
Discografía	250
Entrevistas	252
Hemerografía	254

Introducción

¿Por qué haber hecho un gran reportaje sobre Los Folkloristas? Y de repente se siente uno sentidoado en el banquillo de los acusados, teniendo que justificar un tema que me habitó cerca de dos años y al que le di vida. De repente es como si tuviera que explicar el amor.

Respeto mucho esos trabajos donde el periodismo se ve ante un espejo. Puede resultar fascinante contemplarse a sí mismo, de hecho tanto el periodismo como la comunicación en México necesitan espejos sinceros: que no los deformen, ni agranden. Pero para mí el Periodismo funciona como una enorme ventana abierta a la realidad. Todo, absolutamente todo tiene que ver con él. De ahí que este trabajo no sea un estudio sobre el periodismo cultural sino más bien su ejercicio.

En un principio no había pensado en Los Folkloristas como tema de tesis, quería estudiar a fondo la relación periodismo-literatura en la obra de Elena Poniatowska. De su quehacer periodístico y de las conversaciones con ella una frase se me quedó grabada, una frase que se me ha vuelto lema: Lo más importante es darle voz a quien no la tiene. Poniatowska lo hizo en *La noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* y recientemente en *Nada, nadie, las voces del tambor*. En estos libros no entrevistó al que todo mundo entrevistaba y para quien se tenían oídos, grabadora extendida, una acogedora página en blanco en los diarios; Elenísima buscó la parte no oficial, el lado oscuro pero no por eso menos luminoso.

Se me ocurrió que Los Folkloristas era un tema no trabajado, que yo podía hacer algo similar a lo que me causaba admiración en Poniatowska: si bien Los Folkloristas tienen voz, no siempre se les oye. Era también sumergirme en el periodismo cultural, en el periodismo de investigación.

En clase nos enseñan que el reportaje es el género rey. Eso me deslumbró y aterré. Para definir el reportaje me basé en el *Manual de Periodismo* de Vicente Lefero y Carlos Marín porque hablan de lo que es el periodismo en México, cosa que nunca nos había sucedido, siempre se estudiaba el periodismo estadounidense o el español, pero la realidad de México no se parece a ninguna otra. Lefero y Marín definen así el reportaje: "En él caben los demás [géneros]. Es un género complejo que suele tener semejanza no sólo con la noticia, la entrevista o la crónica sino hasta con el ensayo, la novela corta y el

cuento. Los reportajes se elaboran para ampliar, completar, complementar y profundizar en la noticia; para explicar un problema, plantar y argumentar una tesis o narrar un suceso.

"El Reportaje investiga, describe, informa, entretiene, documenta."

Sigue su explicación: "El Reportaje se sirve de algunos géneros literarios de tal suerte que puede estructurarse como un cuento, una novela corta, una comedia o un drama teatral".

Aquí conviene señalar la diferencia entre periodismo y literatura. Si bien la literatura puede alimentarse de realidad y mezclarla con la ficción y puede ser una combinación muy afortunada, el periodismo no puede alimentarse de ficción porque a partir del momento en que se cambia un nombre, una fecha o se inventa un dato dejaría de ser periodismo para convertirse en ficción aunque el 99% restante de la información sea absolutamente real y comprobable. El reportaje sí puede echar mano del oficio literario, de ciertos estilos que mejoren su forma.

El reportaje profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, caracteres, reproduce ambientes sin distorsionar la información. Esta se presenta en forma amena, atractiva, de manera que capte la atención del lector.

Sin embargo, el reportero no debe perder de vista que su objetivo es responder el qué, quién, cuándo, cómo, dónde, por qué y para qué del acontecimiento reportado.

Por esta misma riqueza elegí hacer un reportaje, porque en él cabe absolutamente todo y casi todo se vale. Es el género que me daba mayores posibilidades para trabajar un tema tan rico como el de Los Folkloristas, un tema que pedía entrevistas, como el género por el cual se obtiene información directa, que haría que los mismos Folkloristas contaran su historia, para que fuera una historia colectiva.

Este reportaje se asemeja a una entrevista de semblanza pues todo el peso recae en un personaje colectivo que está integrado por todos los hombres y mujeres que han pasado por el grupo. Se describe con detalle ese personaje colectivo buscando hacer un retrato preciso.

Más que un reportaje demostrativo, aquí no hay ninguna tesis que demostrar, es descriptivo: se retratan situaciones, personajes, lugares. También tiene una buena dosis de reportaje narrativo pues se relatan sucesos, se hace

la historia de un acontecimiento que en 1965 cumple 29 años de vida. Por supuesto tiene que ver con el reportaje de entretenimiento.

Cada reportaje pide una forma diferente, un recipiente distinto. En este caso sentí que no bastaba con que fuera el género rey, no bastaba que en él cupieran todos los géneros sino que quise apoyarme en el Nuevo Periodismo que la mayoría de los autores como Federico Campbell, como el mismo Carlos Monsiváis ubican en los años sesenta y en Estados Unidos y que sin embargo se fue haciendo desde mucho tiempo atrás. Poco Ignacio Taibo II lo ubica a principios de siglo con John Reed.

Hay quienes confunden el Nuevo Periodismo con una tipografía de revista para quincenesarios y creen que se consigue mayor suspenso si en vez de tres puntos suspensivos se ponen catorce y ponen cinco signos de admiración como si la admiración fuera mayor cuando hay o no hay admiración. Tratemos de teorizar:

El periodismo resuelve de manera periódica, oportuna y verosímil la necesidad que tiene el hombre de saber qué pasa en su ciudad, en su país, en el mundo y que repercute en la vida personal y colectiva.

La información y la interpretación del acontecer social aportan elementos para que el hombre sepa, analice, calcule, descarte, suponga, proponga, reclame, planifique, decida.

En sus orígenes el periodismo era una rama de la literatura y hasta la década de los 30 era muy común que los escritores se dedicaran al periodismo, tal es el caso de Hemingway o de Dos Passos.

Posteriormente viene una especialización y quien escribe novelas deja de hacer reportaje. De esta manera se busca obtener mayor profundidad. Se crea una frontera funcional mas no genérica pues todo buen periodismo es buena literatura.

A principios del siglo XX el estadounidense John Reed se dedica a un periodismo de investigación. Entre sus obras más famosas están: *México Insurgente*, *Los diez días que conmovieron al mundo* y *Guerra en Paterson*. Y lo que en primera instancia es una crónica se convierte en libro.

La anécdota se vuelve significativa. La objetividad de John Reed está en retratar fielmente sus impresiones. Reed llega a Paterson y toma apuntes. No construye el texto sobre la información pura. En general, tendemos a la inmediatez, a contar los hechos en orden cronológico. Este periodista crea un orden narrativo, rearma la cuestión, reconstruye la información para transmitirla.

La información conseguida más la forma de narrarla dan el Nuevo Periodismo.

Victor Roura, periodista y poeta, asegura que: "La denominación de Nuevo Periodismo podría parecer un término extemporáneo en nuestro país, porque como es sabido, el género proviene de Estados Unidos y se cimenta a lo largo de la década de los sesenta." Esto no quiere decir que no se haya escrito antes un modelo narrativo e informativo diferente al común esquema que impera en los diarios ya industriales tradicionales, sino que en los años 60 esta prosa informadora pasó a ocupar un lugar destacado en las redacciones y lo ejercían varios periodistas enemistados con la escritura diaria bofetada e inestancial.

Tom Wolfe, quien junto con Truman Capote y Norman Mailer, es uno de los representantes primarios de esta corriente apunta que Seymour Krim le dijo que la etiqueta de Nuevo Periodismo la oyó por primera vez en 1965.

La mayoría de los analistas de esta corriente coinciden en señalar que hay un equilibrio perfecto entre la narrativa de la novela y el lenguaje de los periódicos. La endable cuerda floja entre la literatura y el periodismo se tensa para poder sostener solidamente a un nuevo género literario que asocia sin dificultad ambas artes.

Entre los principales exponentes del Nuevo Periodismo en Europa tenemos a Oriana Fallaci y Ryszard Kapuscinski cuyo común denominador es ser protagonistas de los acontecimientos narrados. Por su parte el alemán Günter Wallraff también es protagonista pero él no ve las cosas desde afuera, no se presenta libreta o grabadora en mano a reportear. Busca la manera de estar adentro, de integrarse. Para hablar de las condiciones de vida de los turcos en Alemania se vuelve uno de ellos, se mete a trabajar a una fábrica de coches para ser una pieza más del engranaje.

En México, durante mucho tiempo, se consideró que sólo Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero hacían Nuevo Periodismo. Y como decía Carlos Septién: "Una verdad a medias es peor que una mentira". No se menciona el Nuevo Periodismo que hace el semanario Proceso, cuya labor de investigación y honestidad le han ganado el respeto y reconocimiento de propios y extraños. Tampoco se habla del oficio periodístico de reporteros como Ricardo Alemán Alemán, Jaime Avilés o Hermann Bellinghausen y tantos más que por razones de espacio no nombro pero llamo *Compañeros*. Desde hace más de seis años la plana cultural de *El Financiero* es semillero de Nuevos Periodistas. Victor Roura y su equipo, que suma más de un centenar de

colaboradores y reporteros, no sólo se han dedicado a escribir sobre el Nuevo Periodismo sino que lo ejercen día a día. Sus entrevistas, crónicas y reportajes son lecciones para quienes deseamos brindarle al lector el mejor periodismo.

Volviendo a *Los Folkloristas: Memoria Viva*, me dio la oportunidad de recurrir a la investigación hemerográfica y a la historia. Hacer que el periodismo trascienda lo efímero, negar que lo más viejo del mundo sea el periódico de la víspera. Creo que el periodismo necesita ser revalorado y que se le dé su importancia en relación con la historia, que por otra parte es una de las materias más interesantes que imparte la Enep Acatlán.

Lo dice Vicente Lefero: el reportaje aspira a ser la historia de nuestro presente. Según Federico Campbell, Raymundo Riva Palacio asegura que los reportajes son como las ensaladas. Hay que reunir todos los ingredientes o sea la información, revolverlos, se refiere al procesamiento, y prepararlos es decir redactarlos. Cualquiera puede preparar una ensalada con los conocimientos culinarios básicos de la misma forma en que cualquier reportero puede escribir un reportaje. La diferencia en ambos casos son los aderezos. Un gran reportaje es el que logra hacer sentir al receptor, el que le provoca alegría, dolor o ira, el que le deja satisfacción con lo que ha leído más allá de su reacción emocional, el que transporta al lector al lugar mismo del acontecimiento y le transmite el matiz de los colores o la profundidad de los colores.

Se puede decir que ya tenía una vista panorámica de lo que era el trabajo de los Folkloristas, los seguía a través de su discografía y de los conciertos. Este reportaje implicó hacer una serie de acercamientos, de *close up*.

La investigación empezó con una minuciosa lectura del archivo de Los Folkloristas que recoge desde la primera nota aparecida en la revista *Impacto*, en marzo de 1966, todas las fotos que le han tomado al grupo ya sea posando o durante las giras, los conciertos; los programas de mano, los carteles anunciándolos, los reconocimientos, los diplomas, las portadas de los discos, las cartas que han recibido. La riqueza de este archivo privado radica en la parte hemerográfica. Ahí está todo lo que se ha publicado sobre el grupo a lo largo de su vida, ya sea en México, Estados Unidos, Cuba, Alemania Federal y Alemania Democrática, Italia, Francia, Canadá, incluyendo Japón.

Su lectura permitió conocer más de cerca a Los Folkloristas, ver su evolución a través de los años para tener una visión, una preparación para realizar las entrevistas que recogieran palabras, gestos, emociones. Me permitió

haber en que año habían dado tal concierto, que los recibieron de tal modo, con quienes compartirían el escenario. Leí todo, absolutamente todo y tomé notas.

También consulté mis cuadernos de anotar la vida, como los llama Isabel Allende, donde había escrito la crónica de un concierto, las impresiones del grupo después de asistir a un programa de televisión al que los acompañé, los consejos de Pepe para cargar correctamente un tambor, las bromas del Babes y Ernesto Anaya, el nerviosismo de René antes de la función, las prácticas en los camerinos con las *Picochulo*, fragmentos de conversación con Adrián... un sin fin de anécdotas.

Paralelamente se hicieron lecturas para saber qué es cultura, cultura popular, folklor, de dónde surge la palabra, cómo es recibido, acerca de las consideraciones estéticas de Marx. La lectura de Federico Arana, autor de varios libros sobre el tema empezó con cierto morbo pues hablaba peores del grupo y viniera o no al caso despoicaba contra René, pero pronto calificué esa escritura como libelo, además de que las opiniones se volvían juicios de valor totalmente subjetivos porque la argumentación no resulta convincente.

La fase de las entrevistas fue muy gozosa, muy dinámica. Hay folkloristas cuya memoria es asombrosa, vuelven a vivir sus recuerdos; otros que suplen el dato preciso con reflexiones y cuestionamientos; a algunos la perspectiva de entrevista con grabadora les ponía nerviosos y se pregunta uno como una gente que ha dado conciertos ante públicos masivos y grabado discos se intimide ante una grabadorcita. Pude observar a cada Folklorista en su casa, su oficina, su espacio. Hasta que un día uno de ellos me dijo: *Oye platicame tal cosa porque yo no me sé los detalles y tú estás más enterada*. Me di cuenta que la investigación estaba por terminar.

En esta etapa pude comprobar y agradecer que recordar, del latín recordis, volver a pasar por el corazón, puede aliviar la tristeza; tuve que sobreponer el interés periodístico a cualquier tipo de consideración personal para lo cual los consejos de mi amigo Marco Lara Kahr fueron fundamentales;

Pronto empezó a presumir que ya tenía cien cuartillas, más de docientas, que ya había llegado a las trescientas, que ya las había rebesado. Un día tuve que decir: *ya, ya basta, hasta aquí*, porque podría haber seguido preguntando obsesivamente... negando mi miedo a sentarme a ordenar el cúmulo de información. Una frase de Héctor Aguilar Camín sobre *La guerra de Galo* me tranquilizó: "en este libro falta todo menos lo que está".

Supongo que así se construyen mundos, nada más se trata de decir: los árboles van a estar de este lado, el río va a pasar por aquí; la montaña, al fondo, el cielo tiene que estar arriba y pajaritos volando. Así empecé a clasificar, a poner junto todo lo que tenía que ver con giras, trabajo con los niños, conocimiento musical, la biografía de cada uno, el décimo aniversario, las opiniones de las Folkloristas, etc.



[The text in this section is extremely faint and illegible, appearing as a series of light grey smudges and faint lines across the page.]

1973: Concierto en la Arena México

Para José Martí la poesía no sólo se hace para decir que se está contento o triste sino para ser útil. Desde sus inicios Los Folkloristas se dieron cuenta que la música también lo es. Una no sólo en la alegría de las fiestas sino también en el dolor. Funde, solidariza y funda.

En agosto de 1973 un terremoto asoló el estado de Veracruz y parte de Puebla: la destrucción en Orizaba, Ciudad Cerdán y Quecholec causó cientos de muertes.

Quecholec se convirtió en montones de tierra que parecían hacerle valla al camino. No se veía una sola casa pero, entre los montones se distinguían algunas tejas rotas y dispersas. Llovía sin cesar:

"-¿Por aquí se va a Quecholec? -pregunta volviéndolo a vivir René Villanueva en su libro *Cantares de la Memoria*.

"-¡Es aquí!

"-¿La presidencia municipal?

"-¡Al derecho!"

Los Folkloristas que viajaban con el Ingeniero Vázquez Araujo de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes llegaron a una plaza donde había una iglesia y un agrietado edificio de ladrillo. El presidente municipal se sacó el sombrero de palma a modo de saludo.

"Miren, aquí no queda una sola casa en pie -recuerda en *Cantares...* Villanueva. -El temblor acabó con todo. Lo único de tabique era la iglesia y la presidencia, y míreles cómo están. A los muertos ya los enterramos, los heridos más graves se los llevaron a Puebla; los otros por ahí andan. Nos han llegado cobijas, despenas. Hemos levantado dos albergues aquí atrás. ¿Ruinas? ¿Escombros? No, señorita, lo que pasa es que todas las casas eran de adobe y no han parado los aguaceros desde el temblor y por eso ahora nomás ven los puros montones de tierra. El adobe es de pura tierra y con el agua se hace lodo."

Desolados Los Folkloristas se pusieron de acuerdo con las autoridades de Bellas Artes para dar un concierto a beneficio de los damnificados el 7 de septiembre en Bellas Artes.

Una semana después entregaron a la población de Quecholec una máquina para fabricar 5,000 bloques de tabicón en ocho horas.

-Después de la función que dimos en Bellas Artes y que tuvo muy buena respuesta por parte del público -dice René Vitanueva cuya memoria conserva intactos los momentos importantes de estos 28 años de cantar independiente-, muchos grupos y amigos nuestros nos dijeron: *¿Por qué nada más Los Folkloristas se solidarizan?*

"Nosotros lo que hacíamos era simplemente tomar una iniciativa. Pasaba el terremoto y al día siguiente, cuando todavía estábamos conmocionados por lo que había pasado, salió la propuesta: *Qué tal si hacemos una función para ayudar a esta gente...* De inmediato íbamos a Bellas Artes y nos respondían afirmativamente."

La idea de solidarizarse estaba en la mayoría de los músicos e intérpretes del movimiento de la Nueva Canción y del Folklor por eso hubo una reunión para organizar un evento más grande. En primer lugar se necesitaba un local donde cupiera mucha gente por eso se pensó en la Arena México.

Gerardo Tamez, fundador del grupo y compositor, recuerda la relación con los demás integrantes del movimiento musical: "Ya habíamos tenido presentaciones conjuntas en foros chicos, en actos de solidaridad o en la Peña de Los Folkloristas. Lo de las Peñas fue muy importante, la nuestra fue la primera; en ella se presentaron Amparo Ochoa, Oscar Chávez, Gabino Palomares, Tehua, Chava Flores, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Soes, Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés (a quienes dimos a conocer aquí en México), Víctor Jara, Inti Illimani..."

"La lista es infinita -prosigue Tamez.- Después surgieron otras peñas como El Nahual, el Cóndor Pasa, la Tecuicanime de Anther y Margarita. Pero en ese momento nosotros representábamos la avanzada. Sin pretender una falsa modestia. Y así lo veían en general los otros grupos. A veces eran muchachos más jóvenes que nosotros y nos veían un poco como guías, no como mentores ni como gurús pero sí como guías puesto que ya habíamos andado un buen camino. Habíamos empezado desde antes de 1966."

Gerardo considera: "Afortunadamente entre nosotros no había competencia. Realmente las cosas se daban en condiciones muy especiales. Cada grupo tenía su propio estilo: no nos copiábamos, tampoco andábamos tras la fama. No teníamos nada que ver con la actividad mercantilista que tienen los artistas de Televisa. Nosotros nos dábamos cuenta que éramos una opción a toda esa escalada de aculturación que venía sobretodo de Estados Unidos. En

general tenemos esa conciencia. Estábamos unidos, sin embargo no fue fácil organizar el concierto de la Arena México."

El Festival contó con el apoyo oficial. Los Folkloristas recibieron una llamada de la Presidencia de la República, que hizo las gestiones necesarias para conseguir el local gratuitamente para permitir un mayor acopio de fondos.

Y mientras organizaban con toda anticipación el evento, se encargaban de la promoción, de mandar hacer los boletos, pedían las exenciones de impuestos y planeaban la participación de los grupos; la CIA, la ITT (International Telephon and Telegraph Corporation) y las fuerzas de Augusto Pinochet acaban con el gobierno de la Unidad Popular y en Chile empezaba la pesadilla con su carga de muertes, torturas, desapariciones, encarcelamientos y exilios.

En 1970, "en un acto de imperdonable mala conducta" como escribiera Eduardo Galeano en *El siglo del viento*, el pueblo chileno hizo presidente a Salvador Allende. De inmediato se desplomó el precio internacional del cobre y quedaron suspendidos los préstamos del Banco Mundial y de la banca tanto privada como oficial, salvo para gastos militares...

Se trató a toda costa de impedir que Allende ocupara la silla presidencial y cuando lo logró, de tumbarlo.

Para 1972, Chile empezó a perder la costumbre de sufrir. Recuperó el cobre, el hierro, el salitre, los bancos, el comercio exterior y los monopolios industriales. Aruncia la próxima nacionalización de la ITT: se pagará por ella lo poco que sus declaraciones de impuestos dicen que vale.

Ese mismo año el presidente de México, Luis Echeverría, presenta en la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD), que se celebra en Santiago de Chile, su *Carta de los Derechos y Deberes*. Hace patente su simpatía por el gobierno de la Unidad Popular cuando declara: "Aquí se está gestando un aspecto de la liberación de Latinoamérica" y, efusivamente, invita a Allende a devolverle la visita. Lo que sucede unos meses después.

Dice José Agustín en *La tragicomedia mexicana II* que según Daniel Cosío Villegas: "más que anfitrión Echeverría parecía director de relaciones públicas y agente publicitario de Salvador Allende" pues lo hizo participar en actos oficiales, ceremonias civiles, banquetes, excursiones e infinidad de entrevistas con los medios de difusión además de mostrarle casi todo el país.

Al decir de Leonor Lara, quien se había incorporado a Los Folkloristas en 1972, se vivían años muy intensos, de gran efervescencia tanto en el plano humano como en el social y donde las alegrías y los "fregaderos" iban de la mano.

Los Folkloristas veían con muy buenos ojos a la Unidad Popular. Muchos lazos los unían a Chile empezando por la música. Durante un viaje por Sudamérica, Rubén y María Elena Ortiz, co-fundadores del grupo, habían contactado a los principales intérpretes del folclor y el nuevo canto chileno; hicieron amistad con Víctor Jara lo mismo que con el conjunto Inti Wimarí. Al poco tiempo los trajeron a México donde no sólo les organizaron conciertos y los presentaron en su Peña sino que los agasajaron. Rubén y María Elena se llevaron a Víctor a Teotihuacán; René, quien no había ido a Tlatelolco desde la matanza del 68, hizo un esfuerzo para complacer a Víctor. Todos de un modo u otro se desvivían por atenderlos. Lo mismo sucedió con los "Intis" quienes se hospedaron en casa de Los Folkloristas. Así creció no sólo la afinidad personal sino la musical. Eran interminables las conversaciones con ellos y Los Folkloristas aprendieron mucho de sus métodos de trabajo, de su disciplina, del papel del canto en la sociedad.

Leonor Lara, al hablar de las enseñanzas recibidas de los compañeros chilenos, destaca la tradición de rescate de la música popular que se había llevado a cabo con mucha dedicación y dignidad: "El trabajo que habían hecho otros cristalizó cuando a Violeta Parra le toman en cuenta en Francia como digna de interés etnográfico y etnomusical.

"Por desgracia -juzga Leonor- la clase media es una clase muy poco identificada con las raíces populares; más bien es renuente. Después del nacionalismo de los años 30 40 hay un rechazo... Pero ahí tienes que ellos [los chilenos] con su actitud enseñan mucho al mexicano, a la juventud. Como que ésta reaccionó muy entusiasmada y a todo el mundo lo veías que estudiaba, que quería saber, conocer...

"Para mí la primera reacción positiva de la gente fue reconocer que la expresión popular tiene una fuerza y una riqueza impresionante. Además todo ésto venía aunado a un tipo de conciencia social que te hacía tener una simpatía y una identificación que buscaban ir más allá."

Cita René Villanueva en sus *Cantares*: "El día que Víctor Jara partió quise despedirlo y pasé de prisa a casa de Rubén. Quería darle algo que no hubiera

más su equipaje y que fuera muy nuestro. Tenía unas calaveritas de cristal de roca, talladas con calidad teotihuacana por artesanos de Guerrero. Escogí una linda y al darnos el abrazo la deposité en su mano. Cuando descubrió qué era, su sonrisa se borró y con expresión de desconcierto y un gesto de rechazo que no entendí en ese momento, me preguntó: *¿Por qué me das ésto? Porque es para ti, respondí sin percatarme que sólo para los mexicanos un regalo como el mío no significa dar o desear la muerte, sino vida.*

"Evoco esta imagen suya como la última: sus grandes manos abiertas con la diminuta y cristalina muerte en la palma; antes de la noticia de su asesinato."

-Pocas cosas nos han sacudido más tragicamente -narra Villanueva. -Cada noticia superaba la anterior en dolor, indignación e impotencia. A la muerte digna del presidente Allende seguía la de miles de chilenos, la detención, tortura y muerte de Víctor Jara en el Estadio, la muerte de Pablo Neruda, el allanamiento y saqueo de su casa por la soldadesca, los libros quemados en las calles y la ominosa foto de Pinochet y sus generales en el Tedeum de la Catedral de Santiago.

"No sabíamos nada de nuestros amigos músicos porque la información que filtraban las agencias era sólo la sangre que salía por debajo de la puerta cerrada de ese país, tras la que se oían los gritos de dolor y disparos."

El pueblo y el gobierno mexicano se volcaron a las calles en expresiones de repudio al golpe y solidaridad con las víctimas. El día 13 una enorme marcha reunió a los más diversos sectores. En la descubierta estaban Carlos Monsiváis, Arnaldo Martínez, Leonor Lara y René Villanueva quien, al entrar a Paseo de la Reforma, distinguió entre la multitud al músico griego Mikis Theodorakis y lo llamó para que se uniera a la marcha. A la altura del Ángel de la Independencia vieron a Julio Solórzano con una gigantesca marita que decía: *Folklor y Nueva Canción contra el fascismo*; entre cuatro o cinco la sostuvieron y siguieron avanzando rumbo al Zócalo.

-En el contingente íbamos un montón -René no da nombres, insiste que "estaba toda la gente que anda en el ojo". -Cabe mencionar que del grupo los únicos que íbamos éramos Leonor y yo. Salvo en las manifestaciones del 68 en las que participaban Mila Ojeda, Rubén y María Elena Ortiz; Los Folkloristas nunca han sido de manifestaciones, de marchas, de plantones. Pero ahí

estaban cientos de cantantes, de músicos. Se iba tocando, se iba merchando, haciendo música, aunque la manifestación era muy combativa y doida.

-Se sentía lo que estaba pasando en Chile como algo muy nuestro - considera Gerardo. -Había mucha cohesión, mucha esperanza en la unidad latinoamericana. En muchas gentes había un entusiasmo de fondo, en otras quizá fue un entusiasmo de moda, de: *Bueno, si lo apoya el gobierno está bien.* Se daba eso. Sin embargo, en los grupos de folklor y canto nuevo era genuino, independientemente del echoverriero.

"Por eso la noticia del golpe fue un terrible balde de agua fría. Lo emotivo es lo primero que llega. Estábamos muy apesadumbrados, deprimidos, muy tristes. Me acuerdo que en los primeros conciertos de solidaridad después del golpe a veces no me aguante y se me empezaban a salir las lágrimas ante el público. Sentía que habían lastimado algo muy mío. Era un sentimiento general. En el aspecto político uno tenía esperanzas en la sociedad, en la democracia, en el Hombre Nuevo y todas estas ideas se borraron de la faz de Latinoamérica de la noche a la mañana. La muerte de Pablo Neruda es sintomática: dejó que el cáncer lo matara porque la pena lo estaba aniquilando. Sin embargo a pesar de todo el dolor o por lo mismo, el movimiento musical cobró fuerza."

En ese contexto se organiza el Gran Festival de la Arena México. Los músicos pusieron su trabajo y el gobierno la infraestructura. La promoción es excelente y la gente asiste masivamente a la Arena México.

Debido a la cantidad de participantes el Programa era inevitablemente un maratón. Era la primera vez se hacía un evento de esa magnitud. Había participantes de todos los niveles, desde los que ya tenían bastante experiencia y cartel hasta grupos y duetos con mucha voluntad de cooperar. De acuerdo a criterios igualitarios todos los artistas disponían del mismo tiempo en escena. La diferencia estuvo en que no todos se apegaron a la disciplina. El público pedía otra pieza y algunos se engolosinaban con el aplauso rebasando el tiempo y el número de piezas fijadas.

El entusiasmo generó tensión cuando el grupo Los Calchakis, que acaba de llegar a México, espontáneamente se presentó en el Festival para solidarizarse con los mexicanos. Los organizadores se daban cuenta que la programación estaba muy saturada y por otra parte, sentían que era una manera oportunista de promover sus próximas funciones. Finalmente también actuaron.

El ambiente de la función que era pro damnificados estaba sumamente temperado. Ya habían empezado a llegar los primeros exiliados chilenos y fueron invitados a asistir al festival en calidad de público como René Largo Fariás, fundador de la Peña Chile ríe y canta, por la que desfiló lo mejor del folklor chileno.

Los fondos se destinaron a los damnificados de Puebla y Veracruz pero el contenido político fue un gran acto de solidaridad con Chile. Se manifestó a través de gritos, porras, canciones alusivas de Víctor Jara y de Violeta Parra, porque estaba en el ánimo de público y artistas la presencia del golpe de estado. René Villanueva leyó una reflexión sobre la doble desgracia: los damnificados de nuestro país y los del golpe fascista y la unidad del movimiento musical. Era un recuerdo muy emotivo de Víctor Jara, de Salvador Allende, de Pablo Neruda. La solidaridad se volcaba al mismo tiempo hacia nuestros muertos por una desgracia natural que hacía las víctimas de una catástrofe política.

Gerardo considera que la presencia de cada uno de los 12,000 asistentes probaba suficientemente que folklor y nueva canción cubrían una necesidad muy de adentro, muy de raíz, que afirmaban valores: "Antes nada más intuíamos, nos guiábamos por intereses personales, por gustos estéticos pero este concierto marca un hito, contribuye a la expansión del movimiento musical."

René Villanueva, quien junto con Julio Solórzano había organizado el Gran Festival y que fungía como maestro de ceremonias lo expresó ahí mismo con mucha claridad: "Al percatarnos de la gran respuesta que hemos tenido de todos los grupos y artistas en la organización de este festival, creemos que ya se puede hablar de un movimiento musical en nuestro país, que se da al margen de la comercialización. Nosotros no somos un fenómeno salido de una casa disquera o de una firma comercial. Ninguno de los que estamos en esto somos producto de la comercialización. Sabemos que lo que logremos será el resultado de un lento proceso, pero más seguro, porque el pueblo encuentra siempre sus valores, aunque se los escamoteen los medios masivos de comunicación."

Al final Guadalupe Trigo, Los Folkloristas, Oscar Chávez, Tupac Amaru, Julio Solórzano, *El Negro* y Mila, el grupo Onté, la Peña del Nahuel, Amparo Ochoa, Anther y Margarita, la Peña Tecuicanime, El cóndor pasa, Jorge

Saldaña, Los Papuras, Inocucati y El Mesón de la guitarra; cantaron *Todas las manos todas...*

Francisco José Paoli B. se curó en salud al escribir en su artículo *Con el folklor florecen nuestros valores auténticos*: "No nos dedicamos a la crónica de espectáculos sino a la observación e interpretación de fenómenos políticos." Refiere que se presentaron muchos conjuntos de gran colorido, fuerza y sensibilidad, con una calidad artística estupenda: "Pero lo más importante es que han conseguido despertar el entusiasmo, la emoción y el gusto de grandes contingentes de jóvenes que abarrotaron la Arena y de otros que no pudieron entrar.

"El éxito de este festival folklórico es un éxito político. Postulan el combate al imperialismo, denuncian la explotación, apoyan en sus luchas a los trabajadores del campo y de la ciudad. Se trata de un arte comprometido con dos cosas: con la expresión de lo que el pueblo es y con la necesidad de estimular, diaria y bellamente, el proceso de liberación de nuestros pueblos latinoamericanos."

Al referirse a los artistas: "Todos ellos manifestaron, a través de sus interpretaciones, o bien haciendo menciones expresas, una posición política progresista. El folklor está resultando un medio para tejer y afirmar la solidaridad de quienes declaran luchar por la transformación de las estructuras opresoras. Si a esto sumamos su excelencia cultural y estética, el éxito parece rotundo."

El Anti Avándero lo llamó refiriéndose al multitudinario concierto de rock donde se consumieron grandes cantidades de drogas y alcohol y donde abundaron los chiflidos y las mentadas; hubo heridos, fracturados, quemados y atropellados.

Según Gerardo Tamez, Avándero dispersó todo, en tanto ellos (Los Folkloristas y el movimiento del folklor y la Nueva Canción), han buecado concentrar todo: el espíritu de democracia, solidaridad y humanidad.



Los nacionalismos

Con la Revolución de 1910 México toma conciencia de sí mismo. Ya no quiere imitar, copiar modelos. El sentimiento nacionalista es un abierto rechazo a la dictadura porfirista que abrió las puertas al capital extranjero, principalmente al estadounidense, inglés y francés, que vio con buenos ojos el crecimiento de los latifundios, que permitió y favoreció que empresas no mexicanas explotaran nuestras riquezas y subeuelo, que entendía como cultura sólo lo que viniera de Francia...

Una de las figuras de la Revolución Mexicana es José Vasconcelos: Vio en el fenómeno popular y sus reivindicaciones que el campesino no sólo luchaba por la propiedad de la tierra que trabajaba sino también por desarrollarse a través de la educación.

El nacionalismo empezó a cuajar en el campo de la pintura, de la música así como en el cine y la literatura.

Surge el Muralismo como una expresión de arte público, opuesto a la obra de arte como objeto de consumo privado. Nada tiene que ver con los retratos de la burguesía, los paisajes y bodegones que decoran las casas. El arte decide volverse útil.

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros nacionalizan los muros. Resucitan las naturalezas muertas y los pobres de la tierra se vuelven sujetos de arte y de historia en vez de objetos de uso, desprecio o compasión: "El pueblo es el héroe de la pintura mural mexicana" asegura Diego quien siempre lleva una pistola "para orientar a la crítica".

(En Eupora el nacionalismo de los años 30 no tenía el fermento popular ni la ideología de clases que tenía en México. Se basa en el supuesto de la superioridad de una raza, en una especie de destino manifiesto. En la Alemania derrotada en la Primera Guerra Mundial, ávida de recuperar los territorios perdidos y sedienta de revancha, el Nacional Socialismo de Hitler es llevado hasta sus últimas consecuencias.)

Eduardo Galeano escribe, en *El siglo del viento*, del presidente mexicano Lázaro Cárdenas: "Como es hombre de palabra, habla muy poco. Hasta Cárdenas, el arte de gobernar en México consistía en mover la lengua; pero él dice sí o no y todo el mundo le cree."

Un buen día de 1938 Cárdenas decide que México es el dueño de su petróleo. La Standard Oil reclama la inmediata invasión de México. El general advierte que incendiará los pozos si asoma un solo soldado en la frontera.

Los combates de la revolución mexicana, la entrada de zapatistas, villistas y carrancistas fueron rescatados no sólo por nuestros cineastas sino también por los extranjeros como Eisenstein, el del *Acorazado Potemkin*. Más tarde se rescató la imagen pintoresca de los hombres con sombreros inmensos y canenas cruzadas, de campesinos descalzos luchando, de las soldaderas bajando de trenes atiborrados.

El público ya no quería ver muertos en el cine pues había visto demasiados en las calles. Entonces surgen los sombreros pero en la hacienda, en el rancho grande y se acompañan de canciones para la muchacha bonita vestida de china poblana, se regodean en escenas de balcones, peleas de gallos, de charros... *María Candelaria*, *Flor Silvestre*, *Enamorada* reflejan un México agrario, campesino. Destacan figuras de primera en la dirección, en la actuación y en la plástica: El *Indio* Fernández, Dolores del Río y Gabriel Figueroa por mencionar algunos.

Todo esto tiene su equivalente en la música:

-El folklor se da desde antes de la guerra de independencia -dice René Villanueva. -Es la apropiación de la música, de los bailes, de los instrumentos españoles pero con nuevas letras y contenidos, con una intención y una actitud diferente. Aparecen instrumentos mestizos como la huapanguera, la jarana, el guitarrón, la vihuela...

"La canción vernácula, los sones de Jalisco, los Huastecos y Jarochos - enumera René- son revisitados al grado que los músicos de conservatorio retoman temas populares para integrarlos a su obra, como es el caso de Manuel M. Ponce. Por su parte Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo y Blas Galindo van más allá en la expresión folklórica.

"En el caso de Revueltas no dices: *Esto es una pircua*, como pasa con la música de Blas Galindo donde identificas *El son de la negra* o como con Moncayo y *El gavilancillo* o el *Squisiri*. Reconoces en la música de Revueltas una esencia de lo popular, no sólo en lo musical sino en el espíritu, en el ánimo. Ahí está el modo de ser del Mexicano. Revueltas lo retrata como ningún otro" - pocas cosas le hubieran gustado tanto a René como conocer a Silvestre, de ahí su nostalgia por esa época. En eso coincide con el escritor Eusebio Ruvalcaba que en su libro *Músico de cortesanas*, retrata el México de los años 40 donde

conviven los Revueltas, todos a cual más de talentoo, el violinista Higinio Ruvalcaba y Agustín Lara, el *Flaco de oro*.

Después del gobierno de Cárdenas y al término de la segunda guerra mundial los mexicanos están convencidos que la van a hacer. Los presidentes compiten entre ellos a ver quien inaugura más mercados, hospitales, escuelas, universidades, institutos técnicos, presas, caminos, carreteras, quien hace más kilómetros de vías para el ferrocarril.

En Argentina Atahualpa Yupanqui empieza a andar los caminos, los lugares, las personas. "Canta lo que anduvo" dice Eduardo Galeano. Don Ata que es zurdo para tocar la guitarra y pensar el mundo sabe que la historia del pobre se canta o se pierde.

Violeta de los Andes, Violeta Parra no se queda atrás, cuando salió a recoger su primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barrancas, descubrió que Chile es el mejor libro de folklor que se haya escrito. Cuando empezó a platicar con doña Rosa Lorca sintió haber abierto ese libro y se dejó llenar por él.

-Cuando la Revolución mexicana ya había acabado su ciclo y ya no era peligrosa, ni subversiva, ni movía demasiadas conciencias, cuando ya se había institucionalizado y corrompido, sobre todo corrompido, entonces surge el fenómeno de la Revolución cubana y revitaliza a la gente, a los jóvenes, a los estudiantes y a los artistas -René no sólo es un apasionado testigo de la historia sino que participa en ella, "Prefiero equivocarme a verla pasar ante mis ojos y quedarme inmóvil".

"Los movimientos en América tenían un poco como meta hacer una revolución a la mexicana -prosigue. -Guatemala lo intentó en 1954. Pero las circunstancias y la torpeza de los gringos obligan a Cuba a definirse ya no sólo como una lucha nacionalista...

"México bailaba al son que le tocaban los cubanos. Primero llegó la conga, luego la rumba, después vino el mambo y le siguió el chachachá. Con la revolución cubana el chachachá desaparece de la radio mexicana como resultado del alineamiento impuesto por el bloqueo contra Cuba."

A la generación de Rubén Ortiz, de René Villanueva le tocó una radio viva, participativa. En los 40 no se machacaba la picesita de moda, no se ponían discos. Los artistas iban a la XEW, incluso cantaban frente al público en los radio estudios. Ahí se dieron a conocer Agustín Lara, Tofia la Negra, el trio Tariaturi, Lucha Reyes.

Los Costeños, Nicandro Castillo, Lorenzo Barcelata venían hasta la capital en busca de la fama. Los románticos como Gonzalo Curiel, Sabre Meroquín no sólo tenían cabida sino que contribuyeron en la educación sentimental de muchos jóvenes. Dimas y su danzonera departía con Benny Moré y Miguelito Valdez.

Al terminar la guerra mundial la programación de ciertas estaciones se llena de anuncios comerciales. "La música que llegó para quedarse", "la hora del café", la música extranjera reemplaza los programas en vivo. Las grandes bandas reemplazan a Cricri.

Según *El Negro Ojeda*, el rock se impuso a la rumba pero sólo por la fuerza de sus decibeles. Corrían los años 60. El rock le produce un rechazo a René Villanueva por ser utilizado como vehículo de penetración y neutralización frente al fenómeno de la revolución cubana.

Y René fue muy claro al declararle a Pablo Espinoza de *La Jornada* el 18 de mayo de 1991: "Ciertamente nosotros surgimos en el momento en que el rock viene como una gran corriente, desde Estados Unidos e Inglaterra. Un gran movimiento de la juventud. Nosotros también éramos jóvenes. Sin embargo, encontrábamos que no necesariamente para ser jóvenes teníamos que tomar la música de los jóvenes de otra parte, que nosotros como jóvenes y como latinoamericanos también teníamos formas de expresión."

En la segunda parte de esa entrevista, Villanueva opina: "El rock era una corriente mundial, demasiado atractiva, arrasante, con gran vitalidad, pero en México sólo era adaptado en sus formas, no en sus contenidos. La juventud se identificaba mediante esta música en una actitud social rebelde, pero esta música no aludía a la realidad concreta, a la realidad vivida y padecida por los mexicanos. Tan sólo de una manera muy genérica respecto de la necesidad de libertades en lo sexual y lo moral y en oponerse a ser perseguidos en tal sentido. No estaba contra ningún sistema o algún gobierno o contra alguna situación social de injusticia. En cambio, localmente se venía gestando una forma de canto ligada, por una parte al folklor y por otra a la naciente Nueva Canción latinoamericana que desde entonces hablaba de la situación de los campesinos, de la explotación de los trabajadores, de crímenes, de injusticia. Estaba de por medio el ejemplo de una revolución triunfante en América. Cuba era un tema candente que irritaba a los detractores y entusiasma a los que nos identificamos con ella. Los Folkloristas formamos parte de esa gran corriente que a través de la música presentaba una alternativa conciente y

ubicada aquí en nuestra realidad social, en nuestro país y basada en nuestra cultura, cantada en nuestro idioma."

Para René hay una actitud nacionalista de los mexicanos que no se puede arrancar. Puede manifestarse superficialmente: La virgencita de la Guadalupe, el tequila, el sombrero de charro y la matraca futbolera. Pero también hay una vertiente muy profunda que es la cultural que ha resistido a doce años de neoliberalismo y que ya no se manifiesta como en la época del general Cárdenas.

En el ámbito de los compositores de música contemporánea, Gerardo Tamez nota un regreso a la música "más accesible": "Compositores como Arturo Márquez se dieron cuenta que a lo mejor eran auténticos en otros lugares pero que no correspondían con nuestra cultura. Márquez presentó una obra llamada *Danzón* y que es eso, un danzón. Ricardo Gallardo, uno de los mejores percusionistas de Latinoamérica, dice que lo que necesitamos ahora es hacer música popular. Acaba de formar un cuarteto de percusiones y me encargó una obra con instrumentos étnicos. Lydia Tamayo, arpista clásica, por cierto casada con Arturo Márquez, organizó un encuentro de arpas e invitó a Héctor Sánchez, al paraguayo Celeo Duarte. Arpistas clásicos y folklóricos montaron cosas juntos. Los de formación clásica están descubriendo apenas todo lo que el folklor les puede aportar.... Hay esa tendencia entre los jóvenes.

"Gente como Mario Lavista o Manuel Enríquez siguen en lo suyo e ignoran todo lo demás" -concluye el compositor de *Tierra Mestiza*.

Para René, Chiapas es el estallido que provoca una toma de conciencia en 1994: "Chiapas viene a ser un reencuentro con la conciencia de lo nacional, un reencuentro con la mala conciencia de los mexicanos que habían olvidado la existencia de los indígenas. Era tal la propaganda de auge del liberalismo que en el camino al primer mundo la gente se había olvidado completamente que en este país existen mexicanos que no están en el tercer mundo sino en el infra mundo: los indígenas, los campesinos..."



Los 60. El Chez Negro

A principios de los años sesenta un grupo de jóvenes se reunía en el café cantante de Salvador Ojeda, en la Colonia del Valle, el Chez Negro. Eran ingenieros, arquitectos, estudiantes, amas de casa; cantaban y se pesaban la guitarra.

-El Negro era una gente multifunciones -recuerda Rubén Ortiz-, él quería ser arquitecto y llegó hasta el segundo año, haciéndose un tanto decorativo en la facultad. Entre sus múltiples oficios trabajó en la Secretaría de Gobernación. Creo que a él le tocó ver a los cubanos que conspiraban y que detuvieron en Miguel Schultz. Vivía de las cosas más disímiles. Formó un periódico, *La Gaceta*, donde salía todo el chismorreo de la Colonia del Valle. Ahí se estrenó como escritor Roberto Gómez Bolaños, *Chepinito*, con su *Cuerrilla Loca*.

"Trabajó en la W, en la época nacionalista de la radio, hacía efectos de sonido. Ponía los aplausos en las transmisiones de béisbol del Mago Septién.

"Estaba en contacto con todos los músicos que iban allí. Formó parte del Orfeón Infantil Mexicano, un grupo de niños que cantaban. Era muy dispuesto para la música."

Dice El Negro Ojeda: "Por el lado de mi padre: familia más bien de políticos y poetas, más que de músicos. Mi padre más o menos rasca la guitarra y componía. Mi abuela era poetiza. Cuentan que mi abuelo hablaba muy bien. Por el lado de mi mamá me viene lo musical. Tocaba el piano. Tanto mi madre como mi padre eran veracruzanos.

"Soy de la cuenca del Papaloapan, por Tlaxiaco. Para decepción tuya yo nazco aquí en la Ciudad de México. Mi primer contacto con la música es con la veracruzana. Era muy chevo y no sabía tocar guitarra, ni jarana pero me encantaba zapatear.

"Aprendo de vista. Se me pegaba mucho y mi primer trabajo profesional lo hice en 1947: iba a tocar al Hotel Montejó, en Reforma. Con unos rumberos me empecé a meter de pianista."

-Formó muchos grupos -acota Pepe Avila al referirse al Negro Ojeda- por lo general de música afroantillana. Por su amor, cercanía y sangre jarocho también estuvo muy apegado a lo que es la música mexicana: lo jarocho, lo huasteco...

"Aparte de que es un artista muy versátil, siempre ha tenido muchos amigos, muchas relaciones. Es de las gentes que te pregunta: *Tú, ¿qué tocas?*

Pégale, dele ahí. ¿Sabes tocar guitarra? Toca. ¿Sabes tocar quena? Toca. ¿Sabes tocar charango? Andale. Y tenía la iniciativa de juntar a la gente. De ahí que muchos que ya lo conocíamos desde antes nos conocimos. En el Chez Negro conocí a Rubén Ortiz y a María Elena, su esposa, a René, a muchos que posteriormente fueron miembros de Los Folkloristas. Fue el elemento aglutinador."

Casualmente el Negro conoció a los Avila. Juan Antonio era su compadre y se relacionaron por el fútbol. Tocaba la guitarra y junto con Carlos Alamito formaron un trío. El primer trío del Negro. Cantaban *La torre mágica*, una canción vernácula. Sería por 1954. Juan Antonio tiene una familia musicalista y numerosísima; Ojeda cae en biandito y se adoptan mutuamente. Empezan a hacer tríos, duetos, cuartetos y cuanto hay.

Conocen a Milla Domínguez. Ella estaba ligada al *bol canto*. En ese contexto nace un coro para interpretar villancicos de Navidad. Llega a sus manos, no recuerdan cómo, una partitura del Mesías. Era para coro mixto. La solución fue el "¡Tráiganse a sus hermanas!". Entre ellas llegó María Emilia, *Mila*, que habría de ser la mujer del Negro.

Al decir de Rubén Ortiz, el Chez Negro fue la primera "Peña", como la nombrarían los sudamericanos. No se bebía una gota de alcohol pero entre refrescos y café era tal la algarabía que el vecindario protestó.

Fue inaugurado en septiembre de 1962. En los cafés cantantes que había se tocaba principalmente rock. La novedad del Chez es que ahí hay música de todo tipo, excepto rock: los coros de Milla, la rumba, hasta jazz.

-El público lo hacía todo y no creas que yo les pagaba, ni siquiera el consumo -y Salvador Ojeda se enorgullecó al decirlo-, siempre estaba lleno y siempre había modo de tocar. Todos estaban encantados. Además el rock había desplazado a la rumba a base de decibeles, nada más.

"El Chez era muy chico. Mi hermana Mireya pintó un mural muy bonito donde había músicos tocando. Al escenario le cabían cinco, seis gentes. En el restaurant las mesas eran casi diminutas: se trataba de que cupieran más. Metíamos máximo 60 clientes y hacíamos un bonito reloj.

"Trabajaba todos los días salvo los lunes en que descansábamos. De tres de la tarde a diez, once, doce de la noche, a veces a la una. Después de cerrar nos íbamos a mi casa a seguirlo. Eramos puros cuetes todos."

-Era padrísimo pero el Negro era demasiado buena gente. Nadie consumía, eso no era negocio -cuanta Milla Domínguez.

En el Chez nacieron artísticamente Bertha Caval, cantante de ranchero, Margarita Bauche, el compositor Nacho Méndez. Iban los cantantes hechos y derechos como Lola Beltrán, Paco Michel y se echaban su palomazo. Otros seiduos eran Ricardo Geribay, Plácido Domingo y el director de orquesta Enrique Bátiz que también le hacía a la rumba.

Ahí fueron llegando poco a poco ese primer núcleo de amigos -Las Milles: Milla y Rosa Elena Domínguez, Gerardo Tamez, los Alamillo, los Avila: Papé, Alejo, Emiliano, Carlos, Juan Antonio; Efraín Trillo, Rubén Ortiz, María Elena Torres, René Villanueva-. Se reunían informalmente porque aun no había la idea de formar un grupo dedicado a la música.

Rubén Ortiz se acercó a la música clásica por su padre: *¿Qué estás oyendo, papá? Shi, un cuarteto. Está practicando el cello con el violín, el violín con la viola. En una ocasión le dijo: Están derrotando a Napoleón los rusos. ¿En dónde, papá? En la obertura 1812.*

Incluso compraron de los primeros tocadiscos, tal era el entusiasmo de Rubén. Luego entró a un coro en la secundaria y acabó yendo a la Sinfónica. Allí supo que su vocación era la música y estudió la carrera de arquitecto porque su abuelo que había sido músico le decía: *¡Ay! Se sufre mucho, no se gana bien, sé ingeniero, sé arquitecto, cualquier cosa, menos músico.*

Siempre le gustó la imagen del primer mariachi. Su padre era de Jalisco pero este hecho genético obviamente no le daba las credenciales. De chico tenía su trajecito: la camisa y el pantalón con el bordado de cachirulo y la corbata tricolor. Rubén veía los mariachis en la Villa de Guadalupe, en Garibaldi, quizás hasta en el cine y algo lo jaló, hizo que le gustara.

-Afortunadamente en el último año de la carrera me regalan una guitarra - Rubén dice que afortunadamente porque nunca hubiera terminado la carrera de arquitecto si se la regalan antes. -Aprendí a tocar por tonos, como cualquier músico popular. El amor por la música clásica le da un criterio muy selectivo. No cantaba cualquier cosa: cantaba lo más bonito de las canciones rancheras. Me interesé por los sones de mariachi que a muchos se les hace música de borrachos.

Y se fue a *Bajo el Cielo de Jalisco* a aprender con los hermanos Santana, Porfirio y Domingo. Compró discos de 78 revoluciones para oír al mariachi Marmolejo, a Vargas. Para probarse se fue al *Tenampa*; en la calle había unos mariachis viejitos, les dijo: *Quiero tocar con ustedes. ¿A poco sabes? Si me*

permiten... Les voy a pagar igual. Ah... nos vas a pagar, okay, pásale la guitarra. Y se reían: Ah que güento tan chistoso.

Después aprendió vihuela. En casa de los Santana le decían: *Se le paga así a la vihuela, se le da de este modo.*

Le dieron una beca para estudiar en París y naturalmente se llevó la guitarra y un traje de charro. Al llegar allá resultó que la beca no alcanzaba para nada. De la primera fiesta que hubo en la Casa de México y en donde cantó, lo invitaron a L'Escale, un bar que estaba en el Barrio Latino y donde Rubén tuvo su primer contacto con el folklor latinoamericano. La dueña del lugar, Madame Louise, lo contrató de inmediato, primero como solista y luego en dúo con Pablo Domínguez Domene.

-Mi guitarrita fue algo que me ayudó y me puso en contacto con mucha gente. Vi las quenas, oí los bombos, me fascinó el arpa, las guaranías... Pero hago la aclaración que nada más toqué la guitarra.

Participó en festivales folklóricos de la Sorbona, de la Unesco: *Les peuples qui chantent*, donde conoció a María Elena Torres quien le había entrado al folklor por el baile.

De regreso a México, Rubén va a una reunión de ex becados en casa de los Avila, Ahí Alejo lo invita al Chez Negro. Por su parte, María Elena que estudiaba psicología se metió al coro de Filosofía y Letras que dirigía Milla Domínguez, asidua del Chez.

Rubén y María Elena además de volverse marido y mujer se hicieron parroquianos del café cantante y si en Europa nunca cantaron a dúo, aquí se dieron vuelo. Salvador Ojeda valoró mucho los sones de Rubén: *¿De veras le gustan los sones de Jalisco? ¡Sí, cómo no!*

Hay una anécdota que retrata a María Elena y que impresionó a Rubén. En septiembre de 1967 fueron de gira a Cuba con Los Folkloristas. A su regreso, unos amigos suyos los invitaron porque querían que les hablaran de su experiencia.

El auditorio no era muy receptivo. Ellos platicaron lo que vieron, los logros obtenidos a pesar del desabastecimiento.

-Total que una señora muy rica había leído en la revista *Life* en español que en Cuba nada más había heladerías -cuenta Rubén-, que Fidel Castro había puesto *Coppelia* nada más para enduizarles la dictadura; que la gente pedía chicle y no había. Para esta persona un pueblo que no puede tener siquiera un chicle está en la desgracia. *No sé si tú me puedas dar una*

explicación... le dijo a María Elena. ¡Ah, cómo no! -le contestó mi mujer-. Con mucho gusto: Primero me imagino a un indígena sufrido, desnutrido, sudando agarrado a la corteza de un árbol, cortándolo para que ocurra el latex. Después me imagino a un niño desnutrido y hambriento, en las esquinas de las calles, con una cajita, vendiendo chicles; luego a unos babosos y estúpidos que van en automóvil y compran el chicle para masticarlo y, por último, a un financiero en Wall Street que lo disfruta. Para mí eso es el chicle. Así era María Elena.

Cuenta el Negro que en esa época Pepe Avila era un chiquillo con una gran facilidad para tocar cualquier instrumento. Le empezó a enseñar sus huspangos, sus sones, todo. Necesitaba un bajista en un grupo de rumba que había formado. Nadie quiere tocar el contrabajo porque pesa mucho. Cualquiera lo toca pero no cualquiera lo carga. Pepe estaba ávido de aprender y el Negro se lo lleva a todas sus pachangas.

-Gerardo Tamez tendría unos quince años. Le daba a la guitarra, iba a la escuela de música y empezó a darnos una manita -comenta Milla Domínguez, su tía.

Por su parte René Villanueva entró primero a la música clásica de una manera muy sencilla y también muy directa: su hermana Olga tenía un novio que la invitaba a la Sinfónica y entonces él tuvo que acompañarla de chaperón. Renegó, echó pestes pero quedó impactado por el Teatro de Bellas Artes, el despliegue de la orquesta, la sonoridad. Para no dar su brazo a torcer fingió resistencia; la verdad es que esperaba con ilusión los domingos para ir a los conciertos.

Su interés por la música llegó al punto en que pensó dejar la carrera de ingeniero químico para meterse a estudiar en el Conservatorio.

El descubrimiento de la música folklórica se da en sus años de mayor fervor por la música clásica: en la Universidad forma junto con otros compañeros una asociación cultural que invitó a Alfonso Caso a hablar de la importancia de la Séptima Tumba de Monte Albán; a Diego Rivera quien valoró los aportes de la química a la pintura; a Nabor Hurtado para dirigir un coro. Pronto hizo amistad con este viejo maestro quien se había dedicado a recorrer el país y grabar nuestra música.

Para 1963 estaba muy involucrado en la pintura y conocía prácticamente todas las zonas arqueológicas de México y Guatemala. Llevado por estas dos pasiones decide ir a Perú. En el mercado de Cuzco con el pretexto de pintar a

un indígena de facciones muy interesantes lo contrata para que interprete unas piezas con su quena. Se pone a dibujar y la música le entra hasta el fondo del alma.

-Todo el día silbaba mentalmente los huaynos, yaravís y carnavalitos que escuchaba en los discos que traje de Perú, Chile y Argentina -René se entusiasma al evocarlos. -También intentaba con poca fortuna sacarle sonido a mis rudimentarias quenás compradas en Cuzco.

"Una noche, al finalizar la clase de dibujo del maestro Raúl Anguiano, mientras se vestía la modelo y él corregía, me dijo: *Lo voy a invitar a un café donde una alumna mía pintó un mural. Ahí tocan esa música que le gusta y que toda la clase silba mientras dibuja.*

"Fue así como llegamos al Chez Negro. El ambiente, la personalidad del Negro y los asistentes que se lanzaban de espontáneos a tocar y a cantar me atrajeron, sobre todo porque la gente iba a oír y hacer música. Me volví asiduo.

"Una tarde me decidí a preguntarle al Negro si conocía la música andina, pues él, además de rumbas y sones jarochos, cantaba cosas de Chebuca Granda y de Los Chalchaleros. Le platiqué de mi viaje a Sudamérica y que me había traído música y flautas indígenas. Dio por sentado que yo las tocaba: Estaba habituado a que todo el que iba al Chez cantaba o tocaba algún instrumento. Le presté un disco y le sugerí una pieza para que la pusiera. Aceptó y corrió a mi estudio a tratar de sonar esa ingrata café de la que sólo silbatos de camotero lograba sacar.

"La pieza que había sugerido al Negro era la más sencillita del disco y la que suponía tener menos dificultades, aunque para mi iniciación me pareciera una sonata de Bach -la expresión de René es travesa.

"Al cabo de una semana y con la boca medio ampollada de tanto embocar mi rudimentaria quena, creí haber sacado la piececita de marras y me presenté en el Chez. Llegué temprano, cuando había menos parroquianos pues, de las siete de la noche a las diez, -hora en que cerraban-, se llenaba hasta la puerta. Con ansias le indiqué que llevaba mi flauta. Asintió con amabilidad pero se pusieron a cantar y a ceder la guitarra y el turno a los demás asistentes. Francamente no quería que llegaran las horas estelares ya que mi timidez prefería unas menos concurridas, pero aquello no se daba. Cuando ya me había olvidado de la flauta y disfrutaba el estupendo dueto de las hermanas Milla y Rosa Elena Domínguez y el calor de la velada llevaba la guitarra de una mesa a

otra, me dice el Negro: *Sécate tu...* e hizo con las manos el gesto inconfundible del tocador de flauta.

"Pudieron más mis ansias y mi desvergüenza que mi elemental sentido de pudor de principiante. Al tratar de afinar la guitarra con la flauta me percaté que la pieza que ensayaba el Negro no era la que le había sugerido y aprendido. Con discreción le dije: *Esa es otra. ¿No es ésta? Esta es más bonita* -contestó-. *¡A ver, arráncate! No, Negro, ésa no me la sé.*

"Otras semanas sin poner los pies en el Chez y rompiéndote los tímpanos - y seguramente los nervios- a mis vecinos. Horas que se pasaron sin saber cómo para aprender una frase y tratar de que sonara a indio, a cordillera. Al fin me aprendí dos piezas, por si se ofrecía."

Aquella vez René hasta se atrevió a invitar a la bailarina Rosa Bracho quien pronto sería su esposa.

-Tal vez por mi acompañante o porque había poca gente, el caso es que el Negro al poco rato de habernos instalado en una mesa, me hace la consabida seña de si había llevado la flauta. Nervioso y excitado asentí. De pie y engolando la voz como locutor, anunció: *Chez Negro, sin empucho alguno, presenta directamente del Perú a...* *¿Cómo me dijiste que te llamas?* La broma prendió con alegría y hasta mi compañera le festejó, no sé si para ocultar algo de pena ajena ya que ignoraba mis empeños de querista. Me sentí comprometido a hacerlo lo menos mal posible. Los asistentes, aunque escaseos, fueron indulgentes con mi participación. *El condor pasa* es lo suficientemente bella como para resistir la interpretación de un principiante, impresiona y queda grabada en la memoria.

"Al finalizar se me acercó una guapa y entusiasmada joven: *¡Tú tienes que conocer a mi marido. El tocaba en París esta música con unos sudamericanos!* Era María Elena Torres y su compañero, el arquitecto Rubén Ortiz.

"A partir de esa fecha Rubén, María Elena y yo fuimos Los Andinos."

Más tarde se integró a ellos Jas Reuter. No había Folkloristas; en ese momento eran más bien muchos entusiastas. Por el tipo de música que ejecutaban se les llamó a unos los andinos, a otros los peruanos, había los numberos y por ahí se apareció Jorge Saldaña, abogado, periodista, locutor, conductor de programas de tele, compositor y guitarrero.

-La parte triste -dice Salvador Ojeda- es que a mediados de 1964, un vecino influyente mandó cerrar el Chez. Decía que se le estacionaban coches

enfrente. En ese entonces estaba Uruchurtu, el Regente de Hierro, y con él no se podía nada.

"Pensamos cambiarnos a un lugar más amplio pero por trámites burocráticos no nos dejaban sacar las cosas, el mobiliario. Pasaron seis meses y lo fuimos dejando, lo fuimos dejando.

"No sentimos desamparo cuando cerraron el Chez porque nos seguimos reuniendo en mi casa, en la de los Avila, en la de Juan Antonio, en la de Emiliano. Ese era todo el chiste para nosotros, no pensábamos realmente formar un grupo" -el Negro lo dice así, tranquilo, sin hacer aspavientos.

Jorge Saldaña conducía un programa en la televisión, *Laboratorio del arte*. Iba llevando poco a poco a los cuates: a Rubén Ortiz, quien le habló de arquitectura gótica, de sonas de mariachi y de música clásica; a René Villanueva, para que opinara de pintura y de las culturas sudamericanas...

Según Rubén: "Nos iba invite e invite porque no tenía a quien llevar. Nosotros íbamos por los honorarios de la gratitud, el aplauso y la sobedita de espaldas. Un día nos dice: *Los voy a llevar a todos, a los andinos, a los éetos, a los otros porque me dan hora y media. ¿Quién va a cantar una pieza andina? Y nos anotó. ¿Y de Argentina? ¿Y de Bolivia? Y los rumberos, Y tres piezas de México. Entonces dice: ¡Señores, hemos cubierto casi América Latina, qué bárbaros!*"

Ese programa hizo historia. El público los recibió tan bien que los volvieron a invitar. La serie cambió su nombre por el de *Anatomías* y la prensa se ocupó de ellos; Sergio Verraza escribió en la revista *Impacto* del 2 de marzo de 1966, *Espectáculo en Folk*:

"El domingo pasado en forma no usual por cierto en la televisión mexicana, Jorge Saldaña presentó un programa relacionado con el folklore americano, las interpretaciones estuvieron a cargo de un selecto grupo de universitarios que con paciencia y amor se han dedicado al estudio e investigación de la música original de nuestro continente"...

-Allí aparecimos todos -recuerda Rubén Ortiz- y vino un fenómeno muy especial. A Paco Ignacio Taibo, que regentaba el Instituto Hispánico Mexicano, le gustó mucho ese programa. Le habló a Saldaña: que le encantó, que quería que nos presentáramos, que teníamos que ensayar y nos ofreció 3,000 pesos que a la fecha no nos ha pagado.

"Hubo unas discusiones tremendas para saber cómo nos íbamos a llamar, que Uno más quince, que este nombre... Hasta que Rosa Elena Domínguez, la

madre de Gerardo, viéndonos muy cansados propuso: *Oigan en Italia hay un grupo que se llama I Musici, y ¿por qué se llama I Musici? Porque son Los Músicos, hacen música. Nosotros, qué hacemos: Folklor, entonces Los Folkloristas. Como nos agarró cansados vino el consenso de 'ya me quiero ir y okay: salen Los Folkloristas'. Era a principios de 1986 -no todos lo recuerdan tan exactamente como Rubén, palabras más, palabras menos, el resultado fue el mismo-*

"Eramos 18, 20 gentes y tuvimos tal éxito que de inmediato nos ofrecieron la Casa de la Paz."

Fue Milla Domínguez quien consiguió ese foro para dar una temporada en el mes de julio. El Lic. Alvarez Acosta -quien estaba al frente de Casa de la Paz- era un gran amigo de su papá.

"El grupo, lo dice el programa y lo repiten ellos, -escribe en Siempre! Alberto Domingo, no es de profesionales de la música y del canto. Sino de aficionados. O más justamente de amateurs; es decir de amadores de su arte. Lo que precisamente les da rango y sensibilidad magníficas. Porque hay amor en buscar aquí y allá, en todo el mapa americano la inspiración y el fruto de la música del pueblo, porque lo hay en recoger una y otra con cuidado y respeto, porque hay una interpretación fiel y emocionada. Son todos gente que tiene el oído fino, la garganta florida y el corazón abierto".

Jas Reuter se encargó de escribir las notas de presentación del programa. Explica que ninguno de ellos pretende pertenecer al ámbito en que surge y vive el folklore pero que sí tienen conciencia de sus valores musicales y humanos y reconocen el peligro en que se encuentra debido a la intromisión, cada vez mayor, de la música prefabricada que a través de los medios mecánicos de reproducción invade a los centros de folklore, siempre rurales, desde las grandes urbes, nacionales y extranjeras. Este peligro es el que los hizo salir de sus reuniones amistosas para enfrentarse al público.



Cultura a Secas contra Cultura Popular

"Cultura es..." y sociólogos, antropólogos, filósofos dicen lo que es, ofrecen docenas de definiciones, muchas de ellas excluyentes entre sí.

En un artículo recopilado en el libro *La cultura popular* el folklorista e investigador Jes Reuter se pregunta quién es culto: "¿El mazahua que conoce su mitología y su historia, su lengua y su medio natural, que practica las costumbres mazahuas en las relaciones sociales, en su vestido y alimento? ¡Ah, pero desconoce la gramática castellana y no sabe usar el tractor! ¿El campesino mestizo que ha cursado tres o cuatro años de primaria y que sabe leer tiras pseudocómicas, usa pantalón de mezclilla y posee un radio de transistores? ¡Ah, pero no sabe resolver ecuaciones ni ha leído la última obra de Carlos Fuentes ni baila el ritmo de moda! ¿El mexicano urbano que además del español masculla el inglés, se viste -según la ocasión- de traje claro u oscuro, hace chistes sobre sus gobernantes y va los domingos a misa o al fútbol? ¡Ah, pero no sabe cuándo se debe sembrar o cosechar el maíz, ni sabe distinguir una chacona de una gavota! ¿Es culto el católico que conoce los Evangelios y que se casa 'por la iglesia'? ¿Es culto el investigador académico -el historiador, el químico, el filósofo-? O si ser 'culto' es saber de artes, ¿es culto el pintor, el compositor o el poeta?"

Dice Guillermo Bonfil Batalla en *México Profundo*: "A lo largo de la historia -milenaria en muchos casos- cada generación transmite a las siguientes un legado que es su cultura. La cultura abarca elementos muy diversos: incluye objetos y bienes materiales que ese sistema social organizado que aquí denominamos pueblo, considera suyos: un territorio y los recursos naturales que contiene, las habitaciones, los espacios y edificios públicos, las instalaciones productivas y ceremoniales, los sitios sagrados, el lugar donde están enterrados nuestros muertos, los instrumentos de trabajo y los objetos que enmarcan y hacen posible la vida cotidiana; en fin, todo el repertorio material que ha sido inventado o adoptado al paso del tiempo y que consideramos nuestro -de nosotros- los mayas, los tarahumaras, los mixes.

"Se transmiten también -prosigue Batalla-, como parte de la cultura que se hereda, las formas de organización social: qué deberes y derechos se tienen que observar entre los miembros de la familia, en la comunidad, en el pueblo en su conjunto; cómo solicitar la colaboración de los demás y cómo retribuirla; a

quién acudir en busca de orientación, decisión o remedio. Todo lo anterior lleva ya a otro campo: los conocimientos que se heredan.

"Aprendemos a hacer las cosas, a trabajar en lo que aquí se trabaja, a interpretar la naturaleza y sus signos, a encontrar los caminos para enfrentar los problemas, a nombrar las cosas. Y junto con esto recibimos también valores: lo que es bueno y lo que es malo, lo que es deseable y lo que no lo es, lo permitido y lo prohibido, lo que debe ser, el valor relativo de los actos y las cosas." Hasta aquí la cita de Bonfil Batalla.

Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavshagan es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase, aunque no deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto. Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y la ejercen.

Pero Néstor García Canclini explica que lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios.

La cultura hegemónica (burguesa) niega el carácter de cultura a lo popular: Sus creencias son supersticiones, sus ceremonias fetichismo, su arte artesanía. Sus tradiciones orales, aunque se escriban y publiquen, no pueden invadir el ámbito sagrado de la literatura. Su ciencia, cuando no es magia, es una opinión no especializada, deleznable, que vive en los campos y las calles pero no en los "templos del conocimiento", señala Eduardo Galeano.

El indio no se define por una serie de rasgos culturales externos que lo hacen diferente ante los ojos de los extraños (la indumentaria, la lengua, las maneras, etc.); se define por pertenecer a una colectividad organizada que posee una herencia cultural propia que ha sido forjada y transformada históricamente, por generaciones sucesivas

"En el caso específico de los pueblos indios de México -escribe Bonfil en *México Profundo*-, hay otra condición histórica que es indispensable tomar en cuenta para entender sus características y su situación actual: el hecho de que

durante quinientos años han sido los colonizados. La dominación colonial ha tenido efectos profundos en todos los ámbitos de la vida indígena: ha constraído su cultura propia, ha impuesto rasgos ajenos, ha despojado a los pueblos de recursos y elementos culturales que forman parte de su patrimonio histórico, ha provocado formas muy variadas de resistencia, ha intentado por todos los caminos asegurar la sujeción del colonizado, más efectiva cuanto más se convenga éste de su propia inferioridad frente al colonizador."

Si para la vieja aristocracia los modelos de conducta y pensamiento eran importados de Europa, la clase media mexicana de hoy en día dirige su mirada hacia Estados Unidos. Se caracteriza por un profundo desarraigo cultural.

Muestra un orgullo circunstancial por un pasado que de alguna manera considera glorioso, pero que vive como cosa muerta, asunto de especialistas o imán irresistible para atraer turismo. Sobre todo, lo presume como algo ajeno, que ocurrió antes aquí, en el mismo sitio donde hoy estamos nosotros, los mexicanos. El único nexo está en el hecho de ocupar el mismo territorio en distintas épocas, ellos y nosotros. No se reconoce una vinculación histórica, una continuidad. ¿Qué queda de aquélo? Sólo los indígenas. Fósiles vivientes rumbo a su desaparición.

El origen de la palabra "folklore" se remonta al arqueólogo inglés William John Thoms, quien empezó a usarla en 1846 y explicó así la etimología Folk: Pueblo o raza, lore: saber.

Los Folkloristas declararon al periódico *El Día* el martes 22 de junio de 1971: "Constituimos un grupo cuya finalidad primordial es dar a conocer la música folclórica de América Latina y cuando decimos auténtica es porque en los medios comerciales se aplica el nombre de cantantes folclóricos a cualquiera que viste un traje regional y paga de gritos e interpreta piezas alejadas del folclor como el bolero ranchero y demás."

Serge Rotterdam escribió para el semanario francés *Superheβδο* el 25 de febrero de 1971: "Los conquistadores destruyeron metódicamente una música de la que sabemos por muchos testimonios era de gran importancia en la vida social y religiosa de los pueblos indígenas americanos. Como se trataba de acabar con la barbarie y de exorcizar al demonio, la música, directamente relacionada a los antiguos cultos debía desaparecer..."

Para Los Folkloristas el folclor es la manifestación de las tradiciones de un pueblo, el conjunto de poemas, música y leyendas de una población a la que se puede llamar poco culta. Abarca el vestido, la habitación, el lenguaje, la música,

los bailes, etc. de grupos reducidos de cualquier región que por su desarrollo histórico y con sus propios medios reflejan su realidad.

El que el productor de folklor no haya pasado por el conservatorio y no sepa de música clásica, no quiere decir que por eso deja de ser músico, un creador. En muchos casos es de admirarse la producción musical folklórica porque refleja las condiciones adversas para la creatividad.

El peor enemigo de la música folklórica es la falsa imagen que han creado radiodifusoras y televisoras que transmiten una música sin espontaneidad, que sólo obedece a cánones comerciales y no representa la expresión legítima de lo popular, consideraron Los Folkloristas al ser entrevistados por el periódico *El Día* el 6 de julio de 1973:

"...Considero necesario, dice Rubén, el reencuentro con las fuentes originales. El folklor es la búsqueda de la verdad, de lo sincero, de nuestras raíces, a través de esta búsqueda de canciones folklóricas tú vas encontrando tu otra oreja, tu otro ojo, tu otra parte, te vas completando

"...Hay países como Chile y Argentina en donde ha tomado un gran auge pero desde luego que no es a nivel popular porque las radiodifusoras que llegan a niveles realmente populares no la transmiten, señala María Elena, y añade Leonor: La gente no tiene libertad para escoger su música, no tiene otra alternativa que recibir la agresión constante que les impone una música que sólo escucha mientras pasa de moda y la crea una mentalidad de úselo y tírelo.

"...Dice René: hemos roto muchas concepciones que parecían intocables como que la música del pueblo no es reconocida por el mismo pueblo al que se le brinda una supuesta música popular comercializada y exenta de raíces. El folklor representa para los jóvenes una voz que los expresa con mayor amplitud y exactitud."

A la *Revista de Revistas* del 11 de febrero de 1976 declararon: "La música folklórica no es una moda sino un producto de los pueblos que sigue los mismos principios y cubre las mismas necesidades de la producción artesanal. Una canción comercial está destinada a usarse y tirarse. La música folklórica no es desechable."

A *El Día* del 13 de junio de 1976 respondieron: "La diferencia entre lo folklórico y lo popular está definido por la difusión".

La noción de popular construida por los medios sigue la lógica del mercado. "Popular" es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la

popularidad. No les interesa guardar lo popular como cultura y tradición, más que la formación de la memoria histórica, la industria cultural construye y renueva el contacto simultáneo entre emisores y receptores.

También le incomoda la palabra PUEBLO, evocadora de violencias e insurrecciones. El desplazamiento del sustantivo *pueblo* al adjetivo *popular* y más aún al sustantivo abstracto *popularidad* es una operación neutralizante útil para no herir los sentimientos del pueblo. Mientras éste puede ser el lugar de tumultos y peligros, la popularidad se mide y regula por sondeos de opinión. El pueblo es presentado a la gente mediante la popularidad que lo convierte en cifras.

Onda Juvenil en julio de 1976 recogió los siguientes comentarios expresados por René Villanueva: "Con el desarrollo industrial y con el peso de la producción artesanal a la producción industrial se pierde la música folklórica. Es decir, la música folklórica refleja y cubre las mismas necesidades humanas de comunicación, de estar en relación con los hombres de la manera más directa, más sencilla, pero más eficaz: en su expresión, en sus instrumentos, sus problemas, su lecho, en todo.

"La aportación que ha hecho la música folklórica a la música mexicana es fundamental. Se habla de la importancia que tiene la música mexicana de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Manuel M. Ponce... Su música ha trascendido porque han tomado como punto de partida temas de la música folklórica para desarrollarlos.

"Lo mismo ha ocurrido en todos los movimientos de la música europea. Beethoven, Vivaldi, Bach; no se diga de los grandes movimientos nacionalistas como el de Tchaikovsky o Moussorgsky. Todos estos músicos tomaron como punto de partida la música folklórica. ¿Por qué se dice que Bela Bartok es un músico húngaro? Porque la mayor parte de sus temas provienen del folklor húngaro."

Una de las razones por las cuales esta música no se difunde y se le margina, es porque es el producto de una clase social que también es marginada.

La sociedad tiene una serie de mecanismos de defensa para no despertar su conciencia y que consisten en ignorar o en pasar de largo frente a esa realidad y en tratar de identificarse con una serie de patrones que helegan un poco su aspecto egoísta; de la misma manera que la gente pasa de largo frente a una vendedora de frutas, una María.

La música folklórica y la Nueva Canción sufren un bloqueo por parte de la radio y la TV particulares y estatales cuyos criterios colonialistas dejan sin alternativa al público. Villanueva aporta datos a Armando Ponce cuya entrevista publica Proceso el 26 de diciembre de 1977: "El 85 % de la música que se toca en la radio es comercial. La T. V. comercial, en sus programas culturales, ofrece varias horas a la semana de jazz y rock, pero jamás informa siquiera de gentes que son pilares fundamentales de la cultura latinoamericana." El entrevistado responde a punta de preguntas: "¿Quién le ha dado la fisonomía a este país? ¿A poco la Zona Rosa? Cuando tocamos sentimos la responsabilidad de explicar cómo viven esos indios. Pero a la gente no le gusta saber que esa música es de la gente pobre de este país. Tenemos siete millones de indígenas pero en las estaciones de T. V. no dejan entrar a gente decazta. Los tratamos como si fuéramos extranjeros. Eso somos para ellos."

Define la música folklórica como la forma musical en que se expresan los pueblos sin mayor pretensión de carácter técnico o estético sino como una necesidad de comunicar sus sentimientos; no se caracteriza por la perfección técnica o estética sino por su expresividad.

La buena música nunca será nociva. Lo que definitivamente es nocivo es escamotearle a la gente la posibilidad de seleccionar, de optar y conocer su cultura. Vivaldi o Bach son maravillosos pero si se escamotean a los concheros, los sones huastecos, Amparo Ochoa o compositores como Gabino Palomares, no se da la cultura en su aspecto universal, sino que se le fragmenta y entonces ocurre que la gente piensa que cultura es sólo eso porque se usa ciertas expresiones culturales para impedir escuchar las propias sonoridades.

Cada cabeza es un mundo por lo que incluso al interior del grupo hay divergencias. Algunos como Jorge Saldaña están convencidos que la música folklórica nos llegó, como los niños, de París, porque ellos vivieron allá y se dedicaron a difundirla. Al regresar a México hicieron lo propio. Otros como René Villanueva alegan que Europa no fue indispensable para el rescate de nuestra identidad pues en México cada folklorista buscaba sus cauces. Pone de ejemplo al Negro Ojeda que se dedica a la música jarocho y la rumba sin haber tenido que cruzar el Atlántico; el contacto del grupo con José Raúl Hellmer, el viaje de René a Sudamérica de donde regresó cargado de discos y quenas...

Sin embargo la voz de Saldaña no carece de romanticismo al recordar sus primeros tiempos parisinos: "Alguien me llevó a L'Escale, 15 rue Monsieur le

Prinos. Nunca en tan poco espacio se libraron tantas batallas, nunca en tan pocas meses se arregló tanto mundo y nunca tampoco se cantó más fuerte. Era una babel de acentos, de arpas, guitarras, queues, charangos y pobreza. A los primeros caracoles del arpa uno empezaba a soñar y era imposible espantarse los recuerdos y los paisajes, ríos, cascadas, horizontes y revoluciones; rostros de potentes pómulos cruzando sabanas o selvas intrincadas donde haciéndole así a unas hojas aparecía el rostro del Che Guevara...

"Nicolás Guillén, plácido y profundo, tomaba apuntes para sus negritudes, en otra mesa se codeaban Cortázar y Vargas Llosa, Edith Piaf, Botero, Cusuhútemoc Cárdenas, Solo el venezolano, Narciso, el Aga Khan, Brigitte, ah, Brigitte Bardot. Atahualpa Yupanqui era como el Gurú Mayor, respetado y querido por todos. Violeta Parra era para mí como un águila defendiendo sus escudidos polluelos. No puedo recordarlos a todos pero eran decenas de francotiradores de guitarra y poncho con los cuales se habría de formar un ejército de folkloristas que esparcidos por América habrían de cumplir con una misión que cistó la televisión no aniquile..."

La música folklórica no es en nuestros pueblos un viejo objeto de museo. Es memoria viva, algo que se sigue haciendo, es la música que producen campesinos, indígenas, artesanos y obreros a quienes no se escucha, a quienes se margina y niega como seres productores de cultura.



Conocimiento musical

Una característica de Los Folkloristas es no haberse centrado o especializado en un solo género musical. Lo mismo han tocado huaynos y zambas, que sones, festejos, piraucas o nueva canción. Consideran que: "El gusto está también en la diversidad, y ésta nos da una enorme fortuna artística. Nuestro país es inmensamente rico, como también lo es cada nación latinoamericana. Pero ha sido de México de donde hemos realizado un trabajo más panorámico, al abarcar las diferentes vertientes y variables regionales del son, en la costa del golfo, y en la del Pacífico; en la forma del corrido, las estructuras musicales indígenas de diferentes comunidades. Con tanto que observar aquí, es imposible hacer lo mismo en cada país de América Latina, pero hemos servido como una interrelación entre la música mexicana y la de otras naciones de la región, como un puente de vinculación cultural" le dijeron a Patricia Rosales y Zamora de *Excelsior* el 11 de mayo de 1991.

Lo mismo cantan en español que en portugués, quechua, zapoteca o purépecha. No son políglotas pero tienen oído musical, como lo confirma Olga Alanís, primera voz del grupo: "Desgraciadamente no hablamos todos los idiomas, ojalá y supiéramos. Aprendemos de material grabado, de estarlo escuchando muchas veces, nos apegamos lo más posible a él. Lo hacemos imitando, tratando de hacerlo lo mejor posible. En muchos casos conocemos la traducción, pero desgraciadamente no en todos. No es más difícil aprenderte una canción en créole o purépecha que en español. El idioma forma parte de la melodía. Es como aprenderte una letra en español, con palabras que sí conoces."

Entrevistados en julio del 91 por esta reportera Los Folkloristas comentaron que sería muy difícil en un solo concierto usar todos los instrumentos que poseen -cerca de doscientos-, no alcanzarían ni el tiempo ni las fuerzas. Los primeros instrumentos que utilizaban, cuando se formó el grupo en 1986, eran realmente muy poquitos. Casi todo se tocaba con guitarra. Había maracas. Tenían un tambor de Oaxaca que usaban también como bombo. Rubén Ortiz consiguió un charango. René Villanueva regresó de un viaje por Sudamérica con su inseparable quena. Como las tumbadoras son muy accesibles se hicieron fácilmente de unas. Poco después se integró Adrián Nieto quien además de tocar el violín aportó un bejo quinto que había pertenecido a su tío. El instrumento es uno de los más antiguos que poseen, le

calculan alrededor de unos cien años y lo usan en la música de fandango miteco. Al ratito ya se habían hecho de arpas, jaranas y huapangueras... hasta que llegó el momento en que la paupérrima dotación instrumental se convirtió en un verdadero acervo, en un museo ambulante como dirían los italianos.

-El adquirir instrumentos era un poco adquirir cierto conocimiento, cultura musical -explica Héctor Sánchez y pone de ejemplo: cuando Jas Reuter regresó de Venezuela cargado con un arpa, dijeron: *Ya tenemos arpa venezolana pero cómo se toca, cómo se afinó, quién la hizo.* Al tener el instrumento aprendieron la música que podían hacer con él. -Ir conociendo los instrumentos raros que alguien nos traía o que buscábamos o que se nos aparecían, fue una forma de agarrar el caminito de esos géneros musicales. En aquellas épocas hablar de un cherango era como hablar de Marte, nadie lo conocía, nadie sabía con qué comercio, no era como ahora...

Entrevistado por Gloria Maldonado Anso de *El Nacional*, René Villanueva dijo: "El acervo principal para nosotros, y nuestro máximo tesoro, es el de los géneros, las formas y los instrumentos musicales. Hemos tratado de profundizar y llegar a la raíz no solamente de la forma de la música sino también del contexto cultural en que surge. Procuramos interpretar la música de cada región con los instrumentos característicos y específicos de esa zona, lo que nos ha llevado al acopio de una gran variedad de instrumentos."

De ahí que una vez Jas Reuter declarara que regresaba de sus viajes como arbolito de Navidad. Todos le encargaban instrumentos, trajes regionales, libros y artesanías. Y Jas no sólo cumplía los encargos sino que además traía fotos, experiencias, anécdotas que compartía guateco en las comidas que Lourdes, su mujer, y él organizaban en casa.

Del viaje que realizaron por Panamá, Perú, Ecuador y Bolivia a fines de 1972, René y Pepe trajeron además de canciones, instrumentos de viento, de percusión y de cuerdas que enriquecieron el arsenal instrumental. En esa ocasión incorporaron a su repertorio un 80% de piezas tomadas de sus grabaciones de campo.

Había pasado la época en que buscaban sus interpretaciones en Los Incas, Los Chalchalersos, Los Fronterizos y otros grupos. Ya Los Folkloristas sonaban con "sonido propio".

Así de Bolivia, a la que consideraron el "ombligo del mundo" en lo que al folclor respecta, trajeron un par de tarcas, instrumento de viento labrado en maderas, varias zampoñas y un mochoefo. Además de huaynos y carnavaletos,

captaron varios festejos peruanos entre ellos *Arroz con cocotón*, el cual sería interpretado por la bella voz de Leonor Lara acompañada por guitarras, cajón y quijadas.

De México incluyeron una pircua michoacana *La Josefinita*, *El Son de Maracumbé* en su versión original de Tierra Caliente, rescatada a través de las grabaciones del gringo jarocho José Raúl Hellmer y las décimas del fandango mixeco *Arriba, Señor*, arriba que el grupo estima como un verdadero rescate "personal".

Al difundir la música folklórica de México y América Latina, Los Folkloristas crearon cierta demanda de instrumentos y fue así como Alberto Díaz Barroso, en su deseo de aprender a tocar la quena, se convirtió en fabricante de ellas. Tuvo que buscar carrizos en diferentes lugares de la República, hasta que descubrió que el de Cuernavaca da tan buenas quenas como las de Sudamérica. Otro caso fue el de Arturo Moreno que se puso a hacer charangos pero como el armadillo mexicano es más grande que el quirquincho se puso a tallarlos en madera.

Durante casi un par de años tomaron clases de canto con la maestra Beatriz Asner. Rentaban un piano y ella les iba a dar clases a la Peña. Olga y Rosalinda aprendieron a calentar la voz antes de cada concierto. A Pepe le brindó la posibilidad de tocar instrumentos de agitación, como las percusiones, sin que se le notara sofoco: Elte le enseñó una técnica de respiración para que pudiera tocar las tumbadoras, cantar y disfrutar todo a la vez.

"Con motivo de los 25 años del grupo, el diario *El Financiero* publicó el 16 de mayo de 1991 una iconografía de Los Folkloristas. Ahí vemos como el "hormiplante disfraz de estudiante burgués", como ellos mismo lo califican y que consistía en camisa, corbata, pantalón de caimir y suéter, cedió el paso a las camisas de colores hasta llegar "al poncho de Cuzco y pantalones de Sears", según la broma de Rubén Ortiz. En cambio las mujeres desde un principio usaron huipiles oaxaqueños hasta llegar a las siguientes Folkloristas la tradición del atuendo indígena mexicano, si acaso guatemalteco como única variante" escribió esta reportera para *El Financiero* del 26 de julio de 1991.

De por sí la música que interpretaban era tan poco conocida y la cultura popular tan poco valorada que decidieron no sólo mostrar la riqueza musical de nuestros pueblos y adoptaron los ponchos. Los primeritos fueron de paño de colores que algunas amigas amablemente les cosieron. Luego hubo una época en que usaban camisas estridentes como las aguas frescas pintadas con anilina

hasta que de sus viajes trajeron "obras de arte artesanales", como los llama Héctor.

Cuando el grupo está estable, es decir cuando no hay cambios de elementos, la renovación del repertorio es constante. Pepe lo entiende así: "De pronto se da, no hay una voluntad que diga: esta pieza ya no la vamos a tocar. Más bien surgen propuestas. Llego con una pieza de Venezuela: *Aquí está. ¿Les gusta? Sí, está pedríamos.* Entonces la montamos. Si había una de Venezuela en el repertorio se empieza a relegar. Yo pugno por una visión más panorámica de lo que hace falta en el repertorio. Es muy libre. De pronto se nos puede ocurrir montar ocho piezas de origen negro. Resulta que a ese programa, tan cargado de negro, le hace falta algo mexicano o indígena o instrumental.

"Pero tampoco se dice: *hay que montar tres criollos, tres indígenas, tres de esto.* Más bien es por gusto."

Pepe reconoce que no siempre es fácil: "De repente llega alguien muy ilusionado con una pieza y al grupo no le gusta. Es muy importante que a un alto porcentaje le guste, sino esa pieza no se logra. Sucede que hay piezas que se salen del contexto o de las posibilidades del grupo. Tenemos todos los instrumentos pero se necesitan tres guitarristas y tres flautistas, entonces ya no se puede. Conociendo a los elementos busco piezas que sean factibles. Oír es parte del trabajo del grupo."

Hay muchos criterios para montar un programa. Uno es del "Diente de sierra": abrir fuerte y bajar, otra fuerte y bajar. Dentro del mismo "Diente de sierra" puede darse una curva: Fuerte, baja y fuerte para finalizar.

Se busca en la primera pieza, con la que se abre el concierto, que estén todos los Folkloristas, pues si alguien se presentara a partir de la segunda parecería que llegó tarde a la función; que sea impactante y muestre lo que hacen Los Folkloristas; que todos canten y toquen.

El grupo maneja cierto contraste entre pieza y pieza. Procura que las que requieran de mayor atención no estén muy al principio, por ejemplo no se avientan *Raíz Viva* para empezar porque la gente no está acostumbrada a ciertas sonoridades y porque es una obra que crea una atmósfera mágica, de recogimiento.

Ahora bien, Los Folkloristas mantienen una posición muy consecuente con su trabajo, que es difundir la cultura de los pueblos, de los campesinos e

indígenas. Y para muestra sólo basta un botón. Cuando René Villanueva fue a Ecuador y visitó a Don Arturo Aguirre no le cabía en la mente que un músico que ha representado a su país a nivel internacional no tuviera más que dos sillas en su casa... A la poca o nula difusión de su quehacer artístico que casi lo hunde en el anonimato se suma la pobreza.

El 11 de mayo de 1991 René compartió con Patricia Rosales y Zamora de Excelsior su indignación: "No cerramos los ojos ante las condiciones concretas en las que viven los autores de nuestra música folklórica, pues están en peores condiciones que cuando empezamos a cantar; los consideramos nuestros maestros, pues lo contrario sería negar profundidad a nuestro trabajo y a nosotros mismos".



Grabaciones de campo y encuentros.

De Los Folkloristas el que más se dedicó a hacer grabaciones de campo fue René Villanueva: "La grabación tenía un interés para mí muy ligado a captar un grupo nuevo, unas sonoridades, cierto tipo de afinaciones de instrumentos. Pero era también, y sobretudo, la posibilidad de estar en contacto con los músicos, de aprender a través de ese encuentro directo. Ver cómo se toca, cómo se afinan y dejar como un refuerzo la grabación.

"Mis grabaciones se las enseñaba a quien yo consideraba más cercanos: Jas (Reuter) y Rubén (Ortiz), pues formaban parte de mi grupito andino. Poco a poco caímos en la cuenta que constituían una herramienta verdaderamente importante. Es un modo de aprendizaje y de una amplitud de géneros musicales, de estilos, de modos de tocar que no te puede dar un disco. Inmediatamente nos saltó a la vista que teníamos que ir a las fuentes originales si queríamos profundizar en nuestro trabajo."

Por grabación de campo se entiende no hacer una grabación en un estudio, en un lugar equipado al que se lleva al músico a grabar, sino que uno va al lugar donde el músico está actuando, tocando, haciendo su música y se realiza ahí la grabación. No tiene que ser en el campo, a la sombra de unos árboles o junto a la ribera de un río. Puede ser en una población, bajo techo, en una casa, en una plaza pública de una ciudad.

Nadie sabe cómo era la música de este continente antes de 1492. No existe. Fue acabada, aniquilada. Solamente se conservan formas que se supone son derivaciones tradicionales, transmitidas oralmente y que han sufrido todos los cambios que implica la tradición oral.

De esta manera el trabajo de recopilación y difusión de los materiales folklóricos se constituye en una especie de medida emergente. El fenómeno de la destrucción ecológica se puede llevar al ámbito de la cultura. Así como se han devastado y arrasado los bosques, pues los bosques de la cultura nacional también se han visto sumamente afectados y la reforestación es una necesidad.

El músico popular se retroalimenta pero los resultados no siempre son positivos: Desdén las piezas aprendidas de los viejos, de los antiguos tocadores para poner en su repertorio la cancioncita de la rocola o la que se oye en la radio local. Como a las compañías discográficas siempre les gusta imponer su criterio al músico; le dicen: *Mira, aquí te vas a poner ésto porque eso suena muy*

triste. Te presento a Fulanito que toca el piano y van a hacer el disco juntos. Así empiezan los procesos de adulteración. Muchos músicos tocan lo que sea con tal de parecerse al conjunto que oyen por la radio.

René no quiere que se piense que es investigador. Se define a sí mismo como *pitiro ocaqueño*. (Un poco como el compositor Federico Álvarez del Toro quien se empeña en que en su curriculum aparezca sólo una palabra: *Chiapaneco*).

-He hecho algunos trabajos que no me atrevo a llamar investigaciones. No tengo el estudio ni la metodología de un etnomusicólogo, de un antropólogo. El trabajo lo he enfocado primero a mi gusto e interés por la música y segundo, para darle una aplicación directa en cuanto a la difusión como parte que soy de un grupo musical que se ha dedicado a la recopilación y a tratar de difundir por todos los medios la música folklórica, de la manera más fiel, más apegada a como se toca en las zonas de donde la hemos aprendido.

"Empiezo a hacer mis primeras grabaciones por el año 67. No consistieron en salir al campo sino en ir a los lugares donde se presentaban los grupos. El conjunto de ballet escudoriano de Patricia Aulestia se presentó en México con varias danzas y se acompañaba de músicos de lo más auténtico. Jes me pasó la noticia: *Oye, hay un conjunto escudoriano de danza que trae un músico, un chamaquito que toca el rondador de una manera maravillosa. Y ahí voy al Teatro Ferrocarrilero con la grabadora y los micrófonos y me instalo en primera fila. Descubrí que don Arturo Aguirre estaba mucho de ser un niño. El resultaba bastante más bajito que los otros músicos que de por sí eran chiquitos y de ahí la confusión de Jes.*"

Nabor Hurtado, es para René, un pionero indiscutible en cuanto se refiere a grabaciones de campo. La Secretaría de Educación Pública le encargó que se fuera a grabar la música folklórica de México: Nabor Hurtado dedicó a esta tarea 20 años de su vida. Recorrió todo el país, se fue hasta los lugares más apartados, viajó a caballo, a lomo de mula. Realizó las primeras grabaciones en carretes de cera con todas las deficiencias técnicas propias de los inicios de la grabación sonora. Esto habrá sido entre los años 20 y 40 aproximadamente.

René lo conoce en la Facultad de Química. Nabor fue llamado para dirigir un coro de alumnos. Pronto un grupo de estudiantes se encariña con él; Nabor comparte con ellos su gusto por la música clásica, la ópera. Se empiezan a reunir para oír discos. En casa del viejo maestro, René descubre la belleza de las artesanías y la música folklórica. Sin embargo una coraza de cultura

europas le impide apreciarlas. Cuando por su propio gusto se acerca a la música folklórica, Nabor ya ha muerto y René no tiene modo de hacerle partícipe que ha fructificado esa semilla que plantó en él.

-Después conocí a José Raúl Hellmer. Justamente Nabor Hurtado expresaba sus celos por la actividad y el equipo técnico de Hellmer: ya usaba cinta magnética. Nabor quería mucho su vieja grabadora de siembre pero le daba consejo que un gringo viniera a grabar a nuestros indios y que además lo hiciera mejor. Se sentía desplazado ante la nueva tecnología.

José Raúl Hellmer, el Gringo Jarocho, el Huasteco de Philadelphia, había venido a México por dos meses para estudiar el folclor y se quedó para siempre. Fue autor del Archivo de Musicología del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sus grabaciones llenaron cientos de cintas magnetofónicas, miles de cuartillas. Dejó el más amplio testimonio sobre los términos que identifican a los diversos instrumentos musicales tanto en los dialectos vivos como en los que han desaparecido, desde el centro de la República hasta Yucatán. Fue autor de las primeras grabaciones modernas que difundieron nuestra música en el extranjero.

Además de pagarle un sueldo miserable, el INBA dejó pendiente la publicación de varios libros suyos, uno de ellos sobre investigaciones de campo. Por su parte Canal 5 hizo lo propio: borró de sus archivos el programa televisivo *Flor y canto* que dirige Hellmer cuidando hasta el más mínimo detalle de la Producción.

En una conferencia ante los alumnos de la Escuela de la Música Mexicana, a fines de 1991, René hizo hincapié en el aspecto técnico. "Tenemos que convertirnos en técnicos eficientes para grabar. No se vale el desperdicio de una oportunidad única e irrepetible, no se vale usar una cucaracha de grabadora, marca Pingüinito, casetes super y recontra grabados y además platicar durante la grabación. Tenemos que hacemos de los medios adecuados para que nuestro trabajo se vuelva un documento verdaderamente valioso."

A principios de los años 60, René vivía con unos amigos: Ezequiel Córdoba, pintor, y Héctor Sóbol quien, además de dedicarse a la fotografía, era amante del folclor: folclor judío, ruso. Melómanos al fin y al cabo, consiguen un disco de música boliviana de Tito Yupanqui y casen en la cuenta que quien lo grabó es José Raúl Hellmer.

Este trabajaba en el departamento de grabaciones de Bellas Artes, en un cuartito en el sótano del Palacio de Bellas Artes. Se entraba por el

estacionamiento subterráneo. Helmer se dio cuenta que aquí en México nadie se interesaba mayormente en sus grabaciones. Así es que se dirigió a la compañía Vanguard que de inmediato publicó varios discos con sus trabajos, entre ellos el de *Dioses y demonios de Bolivia* con Tito Yupanqui y dos volúmenes de música mexicana: *Vive México* y *Mexican Panorama*.

-Con ese antecedente lo fui a buscar. Sería por el año 62. De inmediato nos hicimos colegas -comenta René. -Hicérase cuete de José Raúl Helmer no era cosa del otro mundo. Era una gente que se identificaba con quien cojeaba del mismo pie.

"Una de las formas más profundas de conocer nuestro país es a través de las vías, de las veredas que nos va dando la música. La música lo lleva a uno a conocer y profundizar en cantidad de cosas que nadie imagina. Incluso influyó en el color de mis ideas políticas. Toparme con una musiquita bonita y al mismo tiempo ver las espantosas condiciones en que vive el emisor de esa maravilla me llevó por el camino del cuestionamiento social.

"Los Folkloristas somos los primeros intérpretes musicales del folklor. Helmer, en ese sentido, es un apoyador entusiasta de nuestro trabajo. Lo invitábamos a nuestras primeras actuaciones para luego preguntarle: *¿Qué te pareció? Esperábamos una crítica constructiva: Aquí ustedes... El ritmo hay que manejarlo de esta manera... o Las afinaciones tal cosa...* Pero el caso es que nunca nos hacía ese tipo de críticas. Él, la verdad, siempre era porra. Siempre se le pasaba: *¡Qué bárbaro, manou, me enchararon el cueruo!* -René imita el acento- con una emoción muy auténtica, sin afán de guayabazo. No hacía críticas objetivas porque estaba muy involucrado. Sentía que parte de su revelación y difusión de la música de alguna manera fructificaba en el trabajo de Los Folkloristas. Por eso era nuestro gran apoyador.

"Desde 1962 asistí a la Asociación Mexicana de Folklor de Beno Lieberman donde se presentaban grupos. Siempre de lo más auténtico. A mí me invitó cuando se presentaron unos venezolanos, Los Colorámicos. Al lugar le decíamos *El Pasabó*. Tengo la credencial número uno. Ahí conocí al conjunto de Wilfredo Amador, con quien hice amistad; a Magali Miró, una morenita de labios carnosos, ojos brillantes y caderona, extraordinaria bailarina -a René sólo le falta agregar que estaba buenísima- que formó su grupo con estudiantes panameños que vivían en México y entre los que se encontraba Xochiti Ferrer, quien más tarde se integraría a Los Folkloristas. Magali miró consiguió la dotación de tambores panameños, los mandó traer de allá y aquí supervisó la

construcción de la caja y nos enseñó a tocarla. También conocí a Jas Reuter y Lourdes, su mujer, que cantaban a dúo. Así era el ambiente: después de la presentación del grupo venía la hora de los aficionados. La gente iba a eso: a oír música y hacer su numerito. Benó realizaba grabaciones que considero de campo.

"Una de las cosas fundamentales para el trabajo de campo es la actitud frente al músico, al intérprete que se desea grabar. Parto de esto que es muy importante: como quiera que sea uno es gente de ciudad. Por la forma de vestir, de hablar, solito se pinta uno que es fusareño. El indígena, el campesino pertenecen a sectores que tradicionalmente han sido despojados de algo por la gente que viene de fuera. Debemos entonces ser lo suficientemente honestos, sencillos y claros para que no sientan que además los vamos a despojar de su música, de su cultura, aunque con muy buena voluntad. Es triste decirlo pero el indígena de nuestro país no ha pasado por otra cosa en los 500 años que lleva de disfrutar el mundo libre.

"La única manera de comunicarse es a través de la extraordinaria herramienta que se posee que es la música. Cuando se es músico también, la comunicación se da mucho más fácil. Es bonito que el músico vaya también con su instrumento. Con eso dice: *no vengo a quitarle nada*. Y por qué no, regalar también la música que sabe hacer. Llegar a tocar, a platicar, a decir: *Eso que haces es precioso, me gusta*. Ahí empieza el trabajo de vencer esas resistencias muy normales y muy explicables frente a la grabadora, frente a la indumentaria, al color de piel, al idioma, a lo que uno es.

"Nada me parece más ofensivo que considerar el anonimato total de la creación folklórica -señala René. -El hecho de que un campesino no vaya a la Sociedad de Autores y Compositores y registre su obra no quiere decir que es un don nadie y que es anónimo. Es un señor con nombre y apellido y una capacidad creadora y por lo tanto merece que nosotros recojamos el crédito y la autoría, tanto del músico creador como del intérprete. Interesarse en eso y sobre todo nunca hacer objeto de comercio esas grabaciones me parece una posición ética elemental. Y si se vende, si se obtiene un beneficio por esa grabación tiene que compartirse. ¿Por qué razón a un músico ciudadano le pagan regalías y a un músico campesino no?

"Me parece importante que este trabajo sea siempre preservado a través de una actitud de generosidad. El hecho es que muchas de las gentes que han hecho un trabajo importante de grabaciones de campo son y se convierten en

los propietarios de ese material y se vuelven muy celosos. No les saca uno una copia por nada. Nomás le dicen: ¡Echafe este trompo a la uña...! pero no sueltan prenda, como si les perteneciera. Les pertenece la investigación, el esfuerzo. Probablemente gastaron en transporte, en hospedaje, pero el material no es propiedad privada de nadie. En todo caso el propietario es el autor de la música. En ese sentido hay que pensar en una actitud coherente y consecuente con la cultura popular.

"Son elementos mínimos que se deben de tomar en cuenta al grabar. De otra manera, conciente o inconcientemente se está despojando de su cultura, de su expresión a un sector tan golpeado.

"Hay estímulos necesarios. Te voy a contar una anécdota. Estaba yo por allá, por Tierra Caliente, cerca de Uruapan, rumbo a Apetztingán. Quería grabar a don Tomás Andrés, integrante del conjunto de arpa grande de Tzicuirán, uno de los grupos que conservaba una de las formas del canto del son que me parece muy mudéjar, muy del siglo XVI, XVII. Ya conoces cuando la gente es recia en nuestro campo. Tomás Andrés tenía unos 90 años. Era un viejo derecho, guapo, con la cabeza blanca. Le faltaba la vista pero no se ponía anteojos porque decía que así no lo iban a voltear a ver las muchachas.

"Estuvimos platicando: *Tomesito, esos golpes que das con la guitarra colorada, se los has enseñado a tus hijos, a tus nietos... No, dice, los muchachos no quieren aprender. Es que es muy importante, Tomesito, como diría mi tía Lupita: Dios no lo quiera pero si faltas tú... Me gustaría grabarte unas cosas. Cómo no, cómo no. Me han dicho que te sabes la Malagueña Curreña que es a todo dar. Sí, cómo no.*

"Agarró la guitarra y empezó: chaschaschás y yo con mi grabadora, tratando de ser lo menos molesto posible -Rané imita el canto: una voz que no tiene la fuerza para salir de la garganta y hacerse audible-. Le acercaba el micrófono y le abría al volumen. *Qué terrible, pensé el pobre viejito se nos va a morir y me daba pena hacerlo que se esforzara y cansarlo. En eso llegó Leonor muy pintiparada con su huipil, su chongo y todo lo que se ponía. Mire, don Tomesito, es Leonor, mi compañera. ¿Es de aquí de Michoacán, Leonorcita? Ah, pues parece. Ay, don Tomesito, oí que estaba cantando, cante otra, otra. Y él se agarra la guitarra colorada y... Pero, ¡qué barbaridad! Desconocido. Tuve que bajarte el micrófono para que el volumen de su voz no distorsionara el sonido.*

"Con eso se comprueba que las musas son fundamentales para el músico. No había punto de comparación entre esa maravillosa *Malagueña Curroña* que cantó con una motivación y la otra."

En cambio a Leonor Lara le interesa particularmente señalar el caso de Joel Cortés, uno de los más grandes aportadores del corrido sobre todo en Guerrero: "Es una persona que no viene de la ciudad a buscar, como era el caso nuestro, sino que él es hijo de campesinos muy humildes de Guerrero. Se fue a estudiar a Cuba, a la Unión Soviética pero regresó a su terruño. Durante años puebló con una grabadorcilla llena de tierra, toda dada al queso, yendo a la hacienda de esto, buscando a Perengano en tal lugar, visitando tal rancho para grabar a los músicos. Su conducta, su manera de vivir, su interés no tenían necesidad de explicarse porque es de ahí."

"Así! a uno de sus cumpleaños y se me salieron las lágrimas. Todos los regalos que le dieron fueron cantos y música. Desde sus hermanas que le cantaron unas *Mañanitas* rarísimas. Ahí no se estaba celebrando nada oficial, programado sólo el cumpleaños de una persona que durante años había recopilado su propia música. La respuesta de la gente era de afecto, de amor".

Durante las festividades de Día de Muertos en Tempozal, Veracruz, René grabó las Danzas de los Viejos. En Xalapa, el antropólogo Juan Sánchez le habla de don Norberto Cerecero, un viejo violinista de Huasteco que tiene un toque y una elegancia para el son como pocos. Le muestra un documental para cine sobre la boda huasteca y René queda deslumbrado por todos los pasos del ceremonial: la preparación de la novia, el día de la boda, los lugares que ocupan los padres de la novia, los del novio, la secuencia. Desde el punto de vista musical se da cuenta que está ante oro molido. De inmediato se traslada a Chicontepec para ponerse en contacto con don Norberto Cerecero.

-Era de los pocos músicos que se saben la tradición de la boda en todas sus partes. No me podía esperar a que se casara una muchacha porque en esa época era yo ingeniero químico y estaba sujeto a los horarios de la compañía alemana para la que trabajaba. El músico siempre tiene una actitud diferente cuando se encuentra con otro músico. A todas partes cargaba con mis flautas, mis instrumentos. De inmediato nos identificamos. Me parece que además era del PPS, o sea una gente liberal, de izquierda y también por ese lado simpatizamos y contando algunos cuentos de curas y de monjas y de

pericos de convento y cosas de ese tipo, tocando, platicando, al calor de unos mazocales de mi tierra entramos en confianza.

"Para entonces llevaba un disco, una grabación de Los Folkloristas para que viera lo que hacíamos. Naturalmente le pregunté cuánto me cobraría por tocar. Aunque no hubo boda ni novia, estábamos muy contentos. Como los músicos son de una gran generosidad, al rato fueron por tamales y ya teníamos nuestra propia pachanga y eso contribuyó al resultado de la grabación.

"Después tocó otras cosas, música de tlamenes, para la siembra y la cosecha de maíz que son ocasiones especiales. En una de las danzas salen a matar un mapache que se está comiendo los elotes. Don Norberto mandó a su hijo: *Tráete la pistola* y en el instante preciso la disparó. El balazo se oye en la grabación, significa parte de la vivencia."

En el año 70 René empezó a salir a la Huasteca. Se fue por Tamazunchale, Valles, Jalpan, en San Luis Potosí, para realizar una serie de grabaciones. Se metía a las cantinas de los pueblos que es donde están los músicos, también a la zona roja. Le pareció que llegar de la ciudad con su grabadora y decirle: *Toca tu música porque me gusta mucho*, era deshonesto. El músico realiza un trabajo. Si toca en una cantina es porque ahí cobra a tanto la pieza. Entonces René los contrataba. Quiero que toques algunas piezas, trataba de sacarles información y un repertorio que no fuera el consabido. Les preguntaba: *¿Qué canciones te sabes? Pus tales, tales y tales*. Si era un grupo, un cantante o un instrumentista muy notable entonces sí valía la pena grabarles *La Patenera* o el *Cielito lindo*. Algunas veces René ya tenía un conocimiento previo de la música de cierta zona porque había oído las grabaciones de José Raúl Hellmer y se había documentado.

-El mismo son se toca de manera diferente en cada lugar. Entonces te das cuenta que eso de que: *Este es el auténtico Querreque* es una falacia, una mentira porque no hay una versión única y si no se toca así es una adulteración. El folklor es de una gran riqueza y variedad. Hay violinistas, cantantes que hacen introducciones diferentes, tocan con afinaciones distintas, improvisan coplas. Por ejemplo hay muchas versiones de *La Hussanga*.

Cuando Los Folkloristas contactaban un músico se lo llevaban a su casa, lo invitaban, no dejaban que se les fuera vivo, le aprendían lo más posible, lo oían, le conseguían funciones, lo presentaban en La Peña de Los Folkloristas...

Durante la mencionada conferencia en la Escuela de la Música Mexicana, René señaló la importancia de levantar una especie de ficha, lo más completa posible: "Si se graba un instrumento de cuerda hay que pedirle al músico que dé un rasguño para ubicar el orden de afinación. Muchas veces no conoce las notas, es analfamúsico, como yo, y no sabe si es Fa Renault o Mi Remol. Existe una gran cantidad de variantes en las afinaciones. Quienes tocan jarocho, huasteco lo saben perfectamente.

"Es necesario buscar el acopio de la letra, de la copla. No siempre la dicción del cantante es clara. En las letras hay muchas referencias de índole histórica. Uno tiene que estar muy atento. Una de mis perlas de kilate es una copla guerrerense, cantada en el más puro estilo de la zona y que habla de cuando José Martí llegó a hacer la guerra de Independencia. ¿Qué hace una copla de Martí en la Sierra de Guerrero? Ahí se abre un campo para la investigación. El músico no sabía quien era Martí...

"Una cinta de campo es apenas el punto de partida."

Las grabaciones de campo abrieron el camino a numerosos encuentros con músicos y a viajes tanto al interior del país como por Latinoamérica.

René empezó a descubrir junto con la música andina la mexicana. Como no toca instrumentos de cuerda, sus grabaciones de sones huastecos y veracruzanos le sirvieron al grupo para ampliar el repertorio pero, él poco podía contribuir como ejecutante. Le pareció que había un aspecto que era indispensable abordar: el de la música indígena que en cierta manera estaba muy dejado de lado salvo por las pircuas que desde un principio estuvieron presentes en el repertorio. La mayor parte de Los Folkloristas inclinaba sus gustos por los géneros criollos, mestizos.

—Me empezó a interesar y con mi alma de pitero identificaba la música con los instrumentos: la flauta y el tambor indígenas. Descubrí las maravillas que hay y me hice de algunos instrumentos como la flauta trifonal que tocan los voadores de Papantla, los quetzalines de Puebla, en Atempan, los Yaquis. Con tres agujeritos te da un montón de posibilidades de ejecución. Me la pegué a la flautita mexicana, a la de tamborileros que es de seis agujeros y de pico.

"Esa inclinación me llevó a tratar de interesar a los compañeros para que la escucharan. Yo mismo había tenido oídos extranjeros para la música indígena de nuestro país. Es poco conocida y difundida. La mayor parte de la gente dice: *Es muy monótona* y automáticamente se cierra. En realidad es de una gran

delicadeza y refinamiento. Basta ver nuestra cerámica, los textiles, saborear la comida para darnos cuenta de la gran cultura que encierran, la música no es la excepción. Hay que ubicarse dentro de la sensibilidad indígena. Creo que al principio el grupo tenía muchas resistencias que hubo que ir venciendo.

"Hay que aprender a tocar y no sólo con el respeto y la técnica necesaria para dar una versión lo más fiel posible sino también porque el público está distanciado, alejado de este tipo de expresión. Discrimina lo indígena, lo naco. No es fácil tocar una danza huave, una danza zapoteca no siendo indígena. Uno también tiene que vencer sus resistencias. Uno de los aspectos que a mí me atrapó fue el de los Concheros, un terreno mucho muy difícil.

"Los Concheros forman parte de una cofradía muy tradicional y muy cerrada. No es común que un blanco, simplemente por ser blanco, sea aceptado para transmitirle la tradición porque ésta conlleva la danza y sus obligaciones. Si quieres aprender, tienes que ponerte a bailar con ellos e ir el 12 de diciembre a la Villa y tal día a los Remedios y a Chalma y con el Señor de Ameca y al sirio de la iglesia fulana y falta que te suelten el material.

"En varias ocasiones invitamos a la Peña a Andrés Segura con la Cofradía del Santo Niño de Atocha. Se presentaron, los grabé y les pedimos que nos dieran pláticas, conferencias. Me fui adentrando cada vez más. Andrés Segura es muy muy inteligente, un conchero que ha servido de lazo de unión, ha viajado a Estados Unidos, con los Chicanos, ha asistido a congresos, discute con antropólogos y es conchero, conchero.

"Empecé a trabajarlo. Al principio muy orgullosamente, me rechazó: ¿Tú qué? Hasta me decía que era igualito a Hernán Cortés porque me veía traza de español. Yo sentía feo, nunca me he identificado con el lado blanco de la conquista. Siempre he estado profundamente enraizado en la historia de mi país y del lado del conquistado no del conquistador.

"Fueron muchas pláticas, muchas reuniones, mucho tiempo en que estuve yéndolo a ver, invitándolo. ¿Cuánto nos cobrarías? No aceptaba el encargo de mandarle hacer las guitarras de conchero y muchas cosas. Lo invitaba a otros eventos de La Peña. Rechazaba todo aquello con lo que no se identificaba. Pero nos encontrábamos también en otros eventos, en celebraciones y él me veía ahí.

"Andrés, ¿por qué no me vendes unas guitarras de conchero? Eso no se puede vender. No es para vender: están consagradas. Son para la danza. Entonces ¿Cómo le hago? Mándalas hacer. A mí no me las van a hacer.

Méndenme las hacer tú con el que las hace. ¿Para qué quieres tocar unas que no estén consagradas? Bueno, con que estén afinadas...

"Ninguna muchacha me ha costado tanto trabajo como Andrés Segura. Fueron cerca de dos años. Por fin me mandó hacer por un lado las guitarras y por otro el teponaztle. Pepe y Héctor consiguieron un huehuetl en Puebla. Está consagrado: tiene pegados en los cuatro puntos estampas de la virgen de Guadalupe y de varios santos, algunas de sus partes están apolladas.

"Entre que Andrés aceptó y me mandó hacer las guitarras de conchero por lo menos pasó un año. ¿Y qué pasó? *Pas no he podido ir.* Era en un pueblito y no me daba ni la dirección, ni el nombre. Todo era un gran misterio y no era cuestión de arreglarse con dinero. Por fin un día me dice: *Ya están tus guitarras. ¡No lo podía creer! Fui por ellas tropezándome. ¡Estaban preciosas! Acabó dándome el teponaztle. Sabía que los demás instrumentos los podía conseguir más fácilmente, inclusive los huesos de fraile. ¿Dónde compras tus coyotes, tus huesos de fraile? En el mercado de Sonora. Como en secreto me pidió: Que no se sepa como llegaron estas guitarras de conchero a tus manos. Y me ha encargado de propalar a los cuatro vientos que fue gracias a Andrés Segura. El mérito no se lo voy a quitar.*

"Ellos antes de la danza se encierran, prenden veladoras, queman incienso, hacen sus oraciones y se preparan, solos, sin que nadie los vea. Le pregunté: *No te molestaría que me quedara con ustedes acompañándolos.* Quería platicar con *La Nanita*, un amor de viejita que tenía una voz como de sibeto, aguda, aguda. Ella cantaba *Estrella del Oriente* y por supuesto la grabé. Al final de esa presentación Andrés tuvo un gesto que me emocionó muchísimo. Se quitó de los tobillos los huesos de fraile: *Toma, para que no vayas a comprarlos. Eso no se olvida.*

"Me hizo sentir armado Caballero Conchero pero, me advirtió: *Yo no respondo si te presentes en público y llegan unos concheros y te ponen una medriza. Durante una hora me estuvo platicando: Aunque no creas, antes de tocar prende una veladora y quema tantito incienso, porque si no lo haces...* Como en las famosas cadenas donde Fulano de Tal no la copió y le cayó una caja fuerte encima. Sutano no prendió la veladora y lo atropelló una locomotora diesel. Le expliqué: *Con todo respeto, no soy creyente pero la música que ustedes hacen la adoro, la respeto y creo en ella, creo en la danza, en la historia profunda, de siglos, llena de sufrimiento".*

En 1970 Los Folkloristas se presentan en Colombia, en la ciudad de Cali. René Villarueva y Jas Reuter tocan una pieza con gaitas colombianas.

-La reacción del público fue muy tranquilita -recuerda René. -Pensamos: *La regamos rotundamente.* Al final de la función se nos acerca un gordo: *¡Quiero felicitarlos, nos ha dejado boquiabiertos el hecho de que un grupo de mexicanos venga a tocar música que la mayor parte de la gente que está aquí y es colombiana no conoce!* Nos quedamos pasmados y él siguió diciendo: *Les voy a dar unas grabaciones con unos gaiteros que son los mejores, el conjunto de Antonio Fernández. ¡Estas gaitas me las vendió Toño cuando vino a México en la Olimpiada Cultural de 1968! Le hice varias grabaciones de campo. ¡No me digas! Nos hicimos amigos del gordo que resultó ser un estudioso del folklor: Octavio Marulanda. Incluso nos invitó a su casa, oímos sus grabaciones y llevó a una pareja de bailarines para que viéramos la verdadera cumbia, el bambuco, la puya, la guavina, en fin tantos bailes. Necesitaria ser Gabriel García Márquez para describirlos y que a través de mis palabras apreciaras toda su belleza, su elegante sensualidad.*

"El grupo se regresó a México y sonsequé a Gerardo (Tamez): *¡Ánimate, venite, vamos a Ecuador.* Dimos el brinquito. Naturalmente fui a buscar a Don Arturo Aguirre pero también a hacer contacto con otros músicos como los del conjunto Los Corazas que son de primera. Oswaldo Guayasamín, el pintor, nos hospedó en su casa, una casa donde todo es obra de arte: los cuadros, las esculturas, las artesanías. Guayasamín es un gran amante del folklor. Un día que toma la guitarra y se pone a cantar sanjuanitos, albezos, pesillos que afortunadamente le grabé. A todo el mundo nos presentó como Los Folkloristas. Gerardo y yo fuimos a dar hasta la televisión. *Somos Los Papuras, ¡Pa' puras vergüenzas!* Teníamos que cantar algo que sonara muy mexicano así es que ahí nos tienes con el corrido de: *Fui soldado de Francisco Villa.*

Gracias a los Guayasamín conocimos el mercado de Otavalo. Otavalo queda a unos 110 km de Quito, sólo una parte estaba pavimentada, lo demás era terracería. Si llegas a las siete de la mañana ya no hay nada, se acabó. A las cinco, cinco y media es su momento. Berenice, la hija de Oswaldo, se brindó a llevarnos en una camionetita, de esas Datsun pero *pic-up*. En la cabina iban ella y Line Beauvillein, mi compañera. En la parte de atrás nos amontonamos Cristóbal Guayasamín, Gerardo Tamez y yo. La caja de la camioneta se veía casi pareja por los ponchos que hablamos comprado y que nos sirvieron para taparnos porque hacía un frío de la fregada. Nada más sacábamos los ojos.

íbamos acostados como momias de fétetro y por ir así pudimos disfrutar el cielo, las nubes, las estrellas de una noche maravillosa. A la una de la mañana llegamos a un hotelito de menos dos estrellas que quedaba enfrente del mercado. Dormimos unas horas.

"Es un mercado silencioso. Estamos acostumbrados al barullo de los mercados donde se grita la mercancía, donde se pelea y discute los precios... Había un silencio impresionante. El indio ecuatoriano, otavaleño, habla muy bajo, susurra como si fuera un secreto ponerse de acuerdo sobre el precio. Cada puesto se alumbraba con mecheros de petróleo que dan un ambiente mágico. La explanada era enorme. Por un lado las verduras, las papas, luego los textiles, por allá las cerámicas.

"Cuando alumbraron los primeros rayos de sol le dije a Gerardo: *Vamos por los instrumentos.* El había traído, abrazada, su guitarra y yo no me separé de mi quena y del rondador que me regaló don Arturo. Nos nació ponernos a tocar. El pequeño murmullo del mercado se volvió silencio absoluto. La gente se juntó alrededor de nosotros, escuchando con devoción la música ecuatoriana. Tocamos albasos, sanjuanitos. Nos sacaron una silla, nos ofrecieron algo para sentarnos. Preguntaron si veníamos de Quito y dijimos que sí; que si éramos quiteños; no, mexicanos. Entonces la reacción fue increíble: *Cómo, pero si ustedes están tocando nuestra música. ¿Qué en México se toca esto? Explícanos que la sabemos porque nos encanta. Quisieron llevarnos a la radio: Avisa que vamos con unos músicos.* Y el vendedor de aquel poncho por el que habíamos preguntado adónde el precio estaba ahí: *Llévatelo, te dije tanto pero te lo doy a tanto...* Nos regalaron fruta. Fue extraordinario."

En 1972 René planea hacer otro viaje. Pepe Avila se apunta. Primero fueron a Panamá donde compraron unas grabadoras Uher de carrete chico.

-Era exactamente cuando Omar Torrijos toma el poder. Eso fue una fiesta popular porque representaba para Panamá la recuperación de la dignidad, de la soberanía sobre el Canal. A pesar de ser un militar, Torrijos era nacionalista. Su programa y su planteamiento consistía en que no iba a estar en un país partido en dos pedazos con una potencia extranjera en el centro. La lucha antimperialista y por el Canal de Panamá era una reivindicación del pueblo.

"Cuando Torrijos asume el poder aquello se vuelve una fiesta popular, un verdadero carnaval, la gente bailaba en las calles, y los panameños que necesitan poco para hacer carnavales y teniendo una motivación de esa

naturaleza... Estrenamos nuestras grabadoras Uher haciendo grabaciones de campo. Ibamos tras los músicos, los cantantes, los tamboreros, los coros de mujeres. Nos deslumbró la belleza de los atuendos panameños.

"El traje de la mujer tiene una influencia muy marcada de los trajes españoles: Falda larga hasta el suelo, de vuelo muy amplio. La blusa y la falda son blancas, con bordados de distintos colores. Imagina un cleavel. El escote de la blusa deja al descubierto los hombros. Los vestidos llevan pompones de estambre y en la cabeza una joyería que llaman tembleque: montones de peinetas con perlas o hilos de oro. Los peinados son muy encogidos para que se puedan encajar, como en un alfilerero tal cantidad de peinetas. Las mujeres parecían diosas, reinas. No hay mujer fea con ese atuendo. Las indias Cunas se visten con molas.

"Pape y yo comentábamos que si hubiésemos sido agentes de la CIA podríamos haber atendido contra Omar Torrijos. Cargábamos las grabadoras y los morrales con los instrumentos y nadie nos revisó, nadie nos registró, nadie nos impidió el paso y estuvimos a unos metros de Torrijos y nadie nos dijo nada. Aparte de nuestro interés por la grabación de la música folklórica, no se nos escapó el hecho de que un dirigente popular no necesita una muralla de guaruras o de pistoleros porque la gente lo cuida y lo protege.

"Además llevábamos tarjeta de presentación con la familia de Megali Miró y con algunos músicos. La mamá de Megali nos organizó un encuentro con músicos y con ellos aprendimos el toque fulano, el toque para caja, para tamborito, para cumbia, la mejorana santafes, en fin, fue muy enriquecedor.

"Nos habían prevenido para que nos cuidáramos de los ladrones: Gente que por robar una pluma o un reloj encaja un cuchillo. Pape y yo andábamos con cámaras fotográficas, grabadoras y no nos pasó absolutamente nada. Incluso cruzamos de cabo a rabo el Chorrillo, ése que la Fuerza Aérea Norteamericana se encargó de borrar del mapa en diciembre de 1989. Resulta que viajemos al interior del país y de regreso a la ciudad de Panamá nos sorprendió un aguacero tremendo. Corrimos a refugiarnos a los aleros de unas casas muy modestas. Unas gentes, que seguramente pertenecían a alguna pandilla, nos ofrecieron pasar a su casa y aceptamos con tal de hacer tiempo y que cesara el diluvio. Cuando regresamos al hotel nos dijeron que acabábamos de cruzar El Chorrillo, un barrio proletario y de hampones, que el equipo que traíamos constituía una tentación que bien valía una cuchillada.

Pero a nosotros sólo, se nos ofreció hospitalidad y no tuvimos ningún tipo de problema."

De ahí se fueron a Perú donde el programa de actividades llegó a estar tan cargado que se dividían el trabajo. Pepe se iba a realizar grabaciones con los conjuntos de música negra de Perú, con la gente morena, y René se dedicaba a la música andina. Así aprovecharon el tiempo al máximo.

-Hicimos grabaciones hermosísimas, de excelente nivel y en estéreo al trío de Lira Paulina. Cuidamos hasta el último detalle. Aparte de buscar el documento, la calidad permite el disfrute y el aprovechamiento al máximo de los materiales. Se improvisaban pequeños encuentros en los cuetes por ambas partes se recibía puesto que Pepe y yo podíamos hacer música. Escuchar y ver a Jaime Guardia, el charanguista de Lira Paulina es un privilegio. Mientras canta y toca se estremece y un lado de la cara permanece imposible mientras que el otro refleja toda la tragedia del pueblo peruano.

"Estuvimos con Avelino García, un buen músico tocador de vals y de música criolla peruana. Con Raúl García, uno de los grandes maestros de la guitarra en América. Es una persona tan sencilla, tan modesta. No tiene la espectacularidad de un Alirio Díaz o de otras gentes que han destacado porque manejan la guitarra clásica. La calidad y la finura de Raúl García son únicas. Tiene una sensibilidad, una exquisitez para hacer la transcripción de huaynos, yaravies. Lo escuchas y piensas que por lo menos están tocando dos guitarristas. De él aprendimos *Adios pueblo de Ayacucho*, Pepe hizo el arreglo para que pudiéramos tocarlo con Los Folkloristas.

"El viaje a Perú tuvo aspectos muy bonitos. Estuvimos en Machupichu, como es parte de mi ritual. Para mí, ir a Perú es ir a Machupichu. Desde la primera vez que fui, en el año 63 juré que no sabía cómo ni cuándo pero que iba a regresar. He regresado cinco veces, lo cual se dice rápido pero... No es fácil.

"En Machupichu hay un hotelito que cobra precios estratosféricos. Siempre ha sido caro y siempre está lleno de investigadores, estudiosos y extranjeros. Un hotelito precioso. El caso es que no había ni un lugar disponible y había obra negra. Le propuse a Pepe que hiciéramos méritos. Aparentemente estaban inflexibles y eso que les dijimos que veníamos desde México. Ante esa situación nos íbamos a tener que regresar en el tren de la tarde. Era imposible quedarnos.

"Después de la comida le pedí a Pepe que sacara su charango y que afinara para ponernos a tocar. Y ya sabes, la llave mágica de la música... Resulta que todo el mundo estaba feliz en el comedor y nosotros toque y toque. El del hotel cambió totalmente de opinión porque no sólo no nos cobró la comida sino que nos dijo: *Saben, muchachos, no hay cuartos pero acaban de terminar los baños de la ampliación... Nos llevó a varios. Unos baños espaciosos, acababan de instalarlos: no oía siquiera a baño. Aquí les puedo poner unos catres. ¿Se quedarían ustedes? Encantados. ¿Y no habría manera que tocaran en la noche? ¡Por supuesto! Y nos quedamos unos días y pagamos con nuestro trabajo.*

"Nos trepamos el Huaynapichu y desde ahí tocamos. En Cuzco hicimos grabaciones callejeras.

"En Bolivia asistimos a un festival de trabajadores mineros en La Paz. Este festival se hacía en un galerón, como arena de box, un sitio infame acusticamente hablando. Los bolivianos tienen una capacidad musical extraordinaria. Los mineros tocaban, bailaban, hacían todo. Las cholas tienen un registro de voz muy agudo.

"Regresamos a México cargados de instrumentos: zampoñas, tartas, mohochos, con ríos de música, experiencias maravillosas y cantidades de fotos."

Leonor Lara recuerda que para 1974 René tenía muchas ganas de ir al carnaval de Oruro, en Bolivia. A ella Oruro no le decía nada. Estaba en el quinto mes de embarazo pero se animó a ir.

-Es un lugar que jamás, ni en un delirio, pensé que iba a encontrar. ¿Cómo es posible que no supiera de Oruro? Es un fenómeno.

"Pensaba que toda esta música que yo había conocido por el grupo y a través de grabaciones era, como decir, pues cosa de arqueología. Llegué a Oruro y me encontré con toda la raza metidísima en el rollo. Es algo vivo. En ese entonces el carnaval era indígena el ciento por ciento. Viajamos sin parar, sin parar hasta Oruro y me acuerdo que en la noche no podíamos dormir porque pasaban los músicos tocando los instrumentos más raros que te puedes imaginar. Es una fiesta enorme y se pone peor que la Villa en 12 de diciembre. La gente convide a los demás a beber y todos se emborrachan y después te convidan a la tierra para que también tome. Se hace un lodazal tremendo porque muy pocas calles están pavimentadas. Llega el momento en que no

sabes si estás alucinando porque ya te pegó la altura, Oruro es todavía más alto que La Paz, o qué pasa: todos hablan en quechua. Estás en otro mundo”.

René encontró hospedaje en una casa que tenía un balcón. Desde ahí Leonor pudo ver el carnaval con toda comodidad y descansar cuando su estado lo requería. René, por ese lado quedó tranquilo, con un gafete que lo acreditaba como *Visitante Distinguido* aprovechó para estar en la primera de fila de todo y andar varias veces el recorrido del desfile.

“El Carnaval de Oruro es una de las experiencias más intensas, más bellas que he vivido en cuanto a trabajo de investigación -apunta René alisándose la barba en un gesto muy similar al de José Revueltas-. Sí, grabé muchas horas, tomé varios cientos de fotografías y disfruté mucho. Fueron por lo menos tres días entre la entrada y la salida del carnaval, la muerte, como se le llama.

“Es importante saber que el Martes de Carnaval, que en otros países es día de grandes desfiles, en Bolivia ya terminó todo. El carnaval lo hacen sábado, domingo y lunes. El martes nada más tienes que cuidarte que no te mojan, todo el día se vuelve mojar a los demás, echarles agua.

“El gran desfile con que comienza es un espectáculo único. Uno de esos grandes resplandores de la miseria, producido por la gran opulencia en medio de la gigantesca miseria en que viven los mineros de Oruro: Desde muy temprano se empiezan a formar en las calles los “cargamentos”. Esto viene de la época de la Colonia y se hacía con carretas. En la actualidad cubren prácticamente todo el automóvil con ponchos, mantos, telas y se trata de sacar a lucir la plata. Oruro es más bien una zona de estaño y Potosí es zona platera. Los cargamentos hacen que en el coche, sobre el techo, el cofre, la cajuela, prendidos a los costados lleven desde prendedores, aretes, peinetas, collares, platos, jarras, marcos de espejo, todo, todo de plata. No sé como le hacen para manejar, por radar o por instrumentos, por supuesto van a vuelta de rueda. No eran uno o dos, eran decenas de autos-cargamento.

“Las grandes cofradías, las grandes agrupaciones son de mineros, los marchantes del mercado, los ferrocarrileros, los comerciantes de coca. La coca forma parte de la cultura indígena y no se refiere a la cocaína del narcotráfico sino a la hoja que marea ancestralmente el indígena de las tierras altas del Perú y de Bolivia. Estas cofradías tienen sus danzas.

“La principal es la Diablada. Arranca de un viejo culto, de un sincretismo en el que lo cristiano y lo indígena ocupa un lugar importante. El minero tiene la idea que la Virgen es la patrona de todo lo que está sobre la tierra. Ella es la

tarqueros. Son famosísimos. Cuando los oyes acercarse se te erizan los pelos. La tarca tiene un sonido bárbaro. Hay conjuntos de quechuena, de pincuyos, de mohocños. El espectáculo es visual y auditivo.

René considera el periodo entre 1972 y 1974 uno de los más ricos en cuanto a grabaciones de campo se refiere. El se encargó de grabar a cuanto cantante o grupo se presentara en la Peña de Los Folkloristas. Por ahí pasaron Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, cuando todavía nadie los conocía en México; los chilenos Inti Illimani, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa de Argentina, Daniel Viglietti de Uruguay y de México ni más ni menos que Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, las Hermanas Pulido, Cheve Flores, Timoteo Mirales: el Palapo, sólo por mencionar unos cuantos.

Sin que fueran propiamente una grabación de campo o un trabajo de investigación cabe destacar las vivencias que tuvo Guillemina de Francisco cuando vivió en Argentina poco antes de integrarse a Los Folkloristas.

-Vivi cosas tan lindas. Por ejemplo el festival del poblado de Jujuy. En Argentina la gente viaja mucho con tiendas de campaña; te encuentras mucho turismo nacional por todos lados además de franceses, alemanes, italianos, brasileños, chilenos, peruanos. Eso sí, muy pocos gringos.

"La festividad comienza cuando todos los hombres de Jujuy van al cerro porque hay que destapar al Carnaval que está enterrado desde el año pasado. Las mujeres se quedan en el pueblo y preparan la comida y a las ramas de un árbol muy flexible y que da florecitas rosas le ponen moños y le hacen un arco.

"En la mañana pasa alguien tocando la queña y la caja chayera: anuncia que ahí viene el carnaval. Recorre cada calle y se va de nuevo al monte. Entonces las mujeres salen a la carretera con su arco de flores que forma perfectamente una U.

"La comparsa es la primera en entrar al pueblo. Algunos andan a caballo, tocan bailecitos. Cada vez se oyen más cerca, más cerca. Los hombres vienen bailando y cuando entran al pueblo tienes que buscar uno y ofrecerte una de las puntas de tu arco, ya en pareja te formas atrás de la comparsa. Así se llega a la plaza principal donde se canta y se baila toda la noche.

"Resultó que la estrella del Carnaval era Jaime Torres, un charanguista que había estado en México y que se había presentado en la Peña de Los Folkloristas donde lo conocí. Se acordó muy bien de mí y nos hicimos muy amigos. Conoció su casa, me presentó a su papá, quien le hace los charangos y

vi cómo los hacía. Era un señor de unos 70 años. Arrugado como papita. Medía un metro y tenía una habilidad pasmosa. De un tronco de árbol tallaba artesanalmente el instrumento. No usaba torno, ni fresa, puro cincel. La boca del charango es siempre un círculo común y corriente. El le dibujaba figuras. A veces una cara o el perfil de un animal. Le daba un sonido bellissimo -concluye Mima.

Por su parte Pepe Avila y Gerardo Tamez hicieron lo propio. Hará unos veinte años organizaron un viaje turístico étnico musical a Chiapas con la familia De La Meza que formó el grupo Lacantún y que estaban muy interesados en arqueología, etnología y por supuesto eran muy sensibles a la música de la región.

Imagínate que vas llegando a San Cristóbal -Pepe tiene un tic que le hace guilar los ojos- y unos diez o quince kilómetros antes hay un pueblito que se llama Nachig, una rancharía de Tzotziles. ¿Cuándo te vas a parar ahí? Nunca, ¿verdad? Pues gracias al conocimiento de los de La Meza paramos en Nachig. Quisiéramos oír su música. Pues deje ver si está el que toca el arpa. Así se juntaron. Por cierto que el arpista andaba muy tomado, hasta temblaba. Era muy temprano, como las ocho de la mañana y este cuete o no había dormido o traía una cruda impresionante. El problema de alcoholismo es tremendo. En un jocalito se juntaron los músicos: un violinista, un guitarrista y un arpista, con los elementos básicos. De esas grabaciones pusimos en el repertorio de los Folkloristas Guitarra para San Lorenzo y Bolonchón. Y nos hicimos del violín y del arpa chamula que son instrumentos preciosos.

Gerardo habla pausado: "Posteriormente fuimos a San Juan Chamula en Semana Santa. Llegamos con el alcalde y le pedimos permiso para visitar la iglesia. La gente está recelosa porque ya le han hecho muchas. Vieron las cámaras y la grabadora y nos hicieron guardarlas pero nos dejaron entrar al templo que estaba vacío y tenía una acústica maravillosa. El piso era de tierra, cubierto por hojas de pino. Se quemaba incienso y la gente rezaba con un fervor, mezcla de pagano y cristiano."

Pepe aclara: "El culto de la tradición chamula es semi pagano. Consiste en vestir a los santos. Si no cumplió lo que debía, se le castiga, se le volteo. Había varios santos y a cada uno le cantaban. Las comitivas entraban a la iglesia. Nos tocó escuchar un grupo de seis arpas, no sé cuántas guitarras y cuántos violines. Fue una sensación que me llevó a otro mundo. Adentro de la iglesia se

tomaba cerveza. Unos jóvenes traían un monigote con un pene como de metro y medio: *Tenemos a Juan Chamula*. Era parte de la fiesta pero yo no entiendo que tiene que ver. Nos cotorreaban, nos aventaban la cosa ésa. Entre gusesa y gusea... Son agresivos porque les ha ido como en feria.

Alberto Díaz, el *Peón de las quenas*, traía escondida una grabadora debajo de la ropa y no se aguantó las ganas de echarla a andar muy discretamente. Le agarraron la mano y le dijeron: *No grabación*. Pero vieron que traía una quena y le preguntaron qué era. *Una flauta. ¡Tocá!* y la gente se reunió a su alrededor y le pedían otra y otra más.

-El hecho que lleváramos esa quena nos integró. Ya no éramos extraños. Cuando supieron que éramos músicos cambió su actitud -el recuerdo cimbra a Gerardo. -No tiene que ver nada con las escenas cotidianas de una ciudad. Si te pones a pensar, viven en Los Altos porque los han empujado hacia allá. Sus condiciones son peupérimas pero su cultura es muy fuerte."

René Villanueva explica por qué Los Folkloristas dejaron de hacer grabaciones de campo: "Por un lado el grupo entró en una dinámica de mucho trabajo y por otro lado nos golpeó la crisis económica de principios de los años 80. Llegó un momento en que la lucha por la subsistencia cotidiana impedía concretamente seguir realizando un trabajo de esta naturaleza: los pasejes, el hospedaje, la comida, comprar rollos para las fotografías, cintas para la grabadora, pites; implicaban un gasto enorme que por mi parte ya no pude financiar. Nunca ha habido una institución que se nos acerque y pregunte: *¿Cómo le hacen Los Folkloristas para vivir? Nadie, jamás.*"



La Peña de Los Folkloristas.

Fundada a fines de 1970 por Los Folkloristas, La Peña es simplemente una casa en la Colonia del Valle que funciona como foro los sábados y como escuela de música el resto de la semana.

-El nombre de Peña proviene de la Argentina -explicó René Villanueva a Cristina Puga, reportera del *Novedades*, el 21 de junio de 1971. -Quizá porque en las pampas los hombres se reúnen a platicar y cantar sobre una roca, se le llama Peña por extensión a cualquier lugar en el que se toque música. En Sudamérica, la peña más famosa es la de los Parra, en Chile, y fue el mismo Ángel Parra, durante una visita a México quien nos sugirió que la bautizáramos así.

Gerardo Tamez destaca que en esa época estaban muy influenciados por la cultura sudamericana. Tocaban muchas zambas, chacareras, la música de Violeta Parra, de los conjuntos chilenos Inti Ilimani y Quilapayún: "La llamamos Peña, como un reflejo de eso, nada más. No tiene nada que ver con una cuestión mexicana puesto que aquí solamente se refiere a lo taurino."

Como antecedentes Gerardo cita la Asociación Folklorica Mexicana. Los Folkloristas estaban muy pendientes de las actividades de Beno Lieberman y Rubén López: "A través de ellos conocimos a muchos músicos. En cierta forma nos estaban pasando la estafeta. Finalmente La Peña de Los Folkloristas fue el receptáculo de todo ese movimiento".

-De hecho la idea fue mía -la sonrisa de Héctor Sánchez, *El Babas*, no puede ser más amplia. -Tenía a tanta gente tomando clase en la casa que ya resultaba incómodo. Encontré un lugar cerca del Parque Hundido, en la calle de Manzanas 67, y les dije a Pepe y a Gerardo: *Vamos a poner una escuela grande, dar conciertos y traer a todos los músicos que se pueda.*

Se volvió también su centro de operaciones, el lugar donde hacían los ensayos. Antes éstos eran en sus casas o en las de las de algunos dilettantes, amigos que los invitaban. Casi siempre los recibían con una cena muy rica. Fue una manera de conocer gente. Ahí mismo en la reunión unos se apuntaban para que la siguiente corriera a su cargo. Esa visita de las siete casas implicaba una mudanza de instrumentos y era una lata.

El 19 de diciembre de 1970 Chabuca Grande la compositora de la peruanísima *Flor de la Canela*, acompañada por el guitarrista Luis González

inauguró La Peña de Los Folkloristas. Hablando como canta y cantando como habla; contó la historia de los gallos de pelea que le inspiraron la composición de *Gallo de buena camada*: "que se ha de morir venciendo o ha de vivir metando".

-Si abrimos con Chabuca Grande fue porque el grupo ya tenía varios años de fundado -explica Gerardo. -Nuestro trabajo ya era conocido. Mucha gente había oído hablar de nosotros y cuando llegaba a México de alguna manera nos contactaba. No faltaba el amigo que les propusiera: *Les voy a presentar a Los Folkloristas*. Se daban solitos ese tipo de contactos. Pero no sólo se presentaban músicos de fuera, también de aquí."

Olga Alanís acompañó a la hermana de su novio a una clase en la Peña: "Se me hizo lo máximo. Era como una cajita de sorpresas. No hubo ningún análisis: llegué y sentí bonito -comenta. -Me acuerdo que la casa era muy bella; decorada con muchas artesanías, máscaras, tejidos, cosas de barro. Era muy acogedora. Yo decía: *¡Qué bonito, qué bonito gusto!* Además todo tenía que ver con la música, cosas que siendo decorativas tienen una función como una flauta de barro. Había un canasto de mimbre que usan las indígenas para cargar al bebé, una especie de cunita, adentro le habían puesto revistas. Me preguntaba a quién se le había ocurrido hacer eso".

-A la Peña le cabían unas ciento y tantas personas -"precisa" *El Bebe*. -Se llenaba a reventar, a veces se quedó gente en la escalera. Los eventos eran en la planta alta, en un pasillo en forma de L mayúscula. En el recodo poníamos el escenario, muy chiquito de por sí y achiquitado por la herrería de un balcón en forma de pecho de pichón que la dueña de la casa nunca permitió que se quitara.

Si las sillas no son incómodas, no son de Peña, bromeaban Los Folkloristas. Eran muy bajitas y la mini falda estaba de moda...

-Nosotros queríamos aprender de la música pero sobre todo queríamos aprender qué había detrás -enfatisa Gerardo. -De hecho casi todos los eventos eran más bien conciertos pero siempre hacíamos hincapié para que los invitados nos platicaran un poco, contaran anécdotas. Nunca se hizo en un sentido formal, estricto, académico. Era una información que el público agradece y que nosotros aprovechábamos al máximo.

Por ejemplo, el pintor cubano Felipe Orlando, muy conocedor de la música de su país y concretamente de los toques de santería, dio una conferencia ilustrada musicalmente por el grupo de Silvestre Méndez. Les explicó que en

Cuba surge el sincretismo cuando a los negros Yoruba se les permite por profesar sus religiones. Xangó, dios del fuego y de la virilidad, se venera en la persona de Santa Bárbara. Babakú Ayé, curador de enfermos, encuentra parecido con el resucitado San Lázaro...

Tres tambores Batá, de doble parche y acinturados como reloj de arena, comunican al hombre con el más allá. Cada deidad u Orixá tiene su danza y por tanto responde a cierto ritmo o toque de santería.

La Peña de Los Folkloristas nunca fue negocio. Deban un honorario al músico y salían con los gastos. Cobraban la entrada a 20 pesos y durante el intermedio la gente se servía queso, pan y vino.

-Se sentía mucho que el público no sólo recibía el espectáculo sino que iba a dar -y eso para Gerardo Tamez es de suma importancia-. Había una interacción con los artistas, con quienes organizábamos los eventos. Conocí mucha gente que aportó mucho y en muchos sentidos, tal es el caso de Rosalinda Reynoso quien después hasta se integró al grupo. El ambiente era muy padre, de camaradería. La gente no llega a sentarse, oír e irse. Cuando acababa el concierto uno que otro aficionado agarraba la guitarra y se ponía a darle. No había eso de que: *yo soy el artista y tú mi público y por eso soy el único que hace algo*. Nunca vi esa integración tan fuerte en las peñas comerciales donde se consumía espectáculo, comida y bebida.

Pepe, Gerardo y Héctor eran por así decirlo el alma de la Peña: organizaban los eventos, se encargaban de hacer invitaciones y daban clases. Posteriormente se incorporaron Adrián y René a la docencia. Este último además se encargó de grabar todas y cada una de las presentaciones en la Peña desde su inauguración hasta el cierre.

Todo el mundo quería aprender música folklórica; había mucha demanda por lo sudamericano. Pepe Avila lo ve como la creación de una necesidad: "Era el boom y ¿quién era lo visible? Pues nosotros, Los Folkloristas. ¿Quién más en México? Fuimos los pioneros. Después se volvió moda y llegó a haber más de 40 peñas en el Distrito Federal."

A la Peña asistían artistas y gente común y corriente. La mayoría de extracción universitaria: maestros, estudiantes. Gerardo cree que muchos habitués la Peña estuvieron ligados al 68.

A Olga Alanís una vez le tocó escuchar a Los Folkloristas lo cual era tan inusual que hasta el público les reprochaba: "En su peña quienes menos se presentan son ustedes..." Olga comenta: "Ahí conocí a muchos grupitos que

en ese tiempo surgían, a muy buenos músicos como los del Cade. Era muy padre sentir que éramos tantos: Los Morales con su arpa, los de la Peña Movil con la jarana. Eran muy jóvenes, de melancolías muy largas porque así se usaban y todos en el folklor. Para mí significó que podía ser joven y tocar la música que me gustaba y no sólo rock."

-Cuando hablan de nosotros -declaró René Villanueva al *Heraldo de México*, el primer periódico que entrevistó a Los Folkloristas,- lo hacen refiriéndose siempre a que somos un geógrafo, un arquitecto, un actuante matemático, un ingeniero químico, dos maestros, una psicóloga y una bailarina... Deseamos que se nos reconozca y critique o valore por nuestras actuaciones, por nuestro esfuerzo, dedicación y empeño en rescatar el auténtico folklor latinoamericano.

Por su parte Rubén Ortiz recuerda: "Tuvimos invitados distinguidísimos. Esto que te voy a contar es para mí lo más honroso de la vida. Un día canté el final de la función unos sones de Jalisco. Estaba yo cantando y cuando se me acercó un señor que llegó de entre las sombras y me dijo: Oiga usted, yo soy de San Gabriel, allá por las haciendas de San Gabriel en Jalisco, de donde es Blas Galindo. En los ranchos y los pueblos de San Gabriel no se dice el verso como usted lo cantó. Se canta de esta manera... Me corrigió varios. Me gusta como canta pero quisiera que corrigiera sus versos. Y resulta que este señor fumaba y fumaba. Platicamos mucho, muchísimo. Fue alucinador. Estaba deslumbrado. Nos despedimos y bajé porque María Elena me esperaba para irnos. Alguien me tomó del brazo: ¡Qué bruto! ¿No sabes con quien estabas hablando? No, ¿Quién era ese señor? ¡Cuántos quisieramos haber estado en tu lugar: era Juan Rulfo! ¡Juan Rulfo, de San Gabriel Jalisco! ¡Caray! Y te gustaron mis sones. Es el elogio más grande que he recibido en toda mi vida.

"Cuando salió de la cárcel don José Revueltas, lo primero que hizo su hermana Rosaura fue llevarlo a la Peña. Le cantamos y le aplaudimos de pie. Ella era audaz. Siempre se vestía con blusas y huipiles blancos. Una belleza muy mexicana y una gran actriz. Talentosa como todos los Revueltas.

"Debido al prestigio del grupo pudimos llevar a la Peña a Mercedes Soes, Daniel Viglietti, Víctor Jara, Inti Ilimani. Estuvo Atahualpa Yupanqui, cantamos para él."

Entrevistados en julio de 1969 por esta reportera, Los Folkloristas recordaron a quienes pasaron por la Peña: "Tuvimos la fortuna de presentar a Los Fronterizos; a Ariel Ramírez, el de la *Misa Criolla*; a Víctor Jara, ni más ni

menos; Inti Himani, desde luego; al guitarrista peruano Raúl García, mundialmente conocido; al charanguista Jaime Guardia, al Maestro del rondador Arturo Aguirre; al Ballet Nacional Folklórico de Cuba; al grupo panameño de Megali Miró". Y Pepe Avila tuvo miedo que se le quedaran algunos nombres en el tintero: Los demás folkloristas le entraron el quite: Oscar Chávez, Tehua, la de la voz cristalina; el Dúo Sandoval, las hermanas Pulido, Isales Salmerón de Tierra Caliente, Timoteo Mireles, *El Palapo*, de Apatzingan que marcaba su territorio con un escupitajo y poco le importaba que fuera el piso de Bellas Artes o la alfombra de algún anfitrión. Cuando Rubén Ortiz quiso saber si su forma tan peculiar de tocar el arpa obedecía a una técnica tan especial para abarcar cuartas y quintas; el Palapo le contestó: "El dedo me lo fregué de un chingadazo" escupió y siguió tocando como si nada. La teoría del folklor no le interesaba en lo más mínimo pues era su cotidianidad.

En mayo de 1982, con motivo de la muerte de Don Ata, René Villanueva escribió para *El Financiero*: "Cuando el joven argentino Héctor Chvero decide cambiar sus nombres españoles por otros indígenas no sólo está afirmando el compromiso de sangre con su rostro quechua, sino con su raíz más remota y la memoria de su gente, de su historia. En Argentina, orgullosa de su origen europeo y de espaldas a su parte india, es una decisión poco común."

-A mí se me ocurrió Yupanqui, que descomponiendo el Yu-panqui, has de contar, has de narrar, significa una sentencia: Contarás, en una palabra" -le explicó éste a Ricardo Rocha durante una entrevista en su programa *Para gente grande*.

Y si Ricardo Rocha se sorprende cuando Yupanqui le jura que no sabe cantar: "Yo converso en re menor, en la menor, en sol, según"; a Félix Luna, su biógrafo, le parece muy natural: "Don Ata se niega a ser brillante: prefiere ser profundo. Ni en sus solos de guitarra ni en los acompañamientos a su propia voz intenta acordes espectaculares o virtuosismos para arrancar aplausos. Conocedor del repertorio clásico, renuncia voluntariamente a toda estilización que pueda traicionar la esencia campara de lo que interpreta."

De ahí que por hacer preguntitas sobre Dios o por constatar que "Las penas y las vaquitas/ se van por la misma senda/ Las penas son de nosotros/ las vaquitas son ajenas" Don Ata sufriera persecuciones, cárceles y exilios.

"Sabía platicar en silencio con su guitarra, su corazón o los recuerdos y, generoso, compartió esas charlas con nosotros" recuerda René Villanueva en el artículo mencionado.

Mercedes Sosa, La Negra, como la llama cariñosamente su gente, se presentó por primera vez en México en la Peña de Los Folkloristas. Cantó con su vozarrón, con su franqueza, con su bombo, su poncho que disimula el sobrepeso ("soy una hija é puta, llegué a pesar más de 100 kilos") acompañada de Pepete Mendocino, su guitarrista. La intérprete de Violeta Parra, de Atahualpa Yupanqui vino a ofrecer su corazón y el público corrió con ella la *Canción con todos*:

Todas las voces, todas
 Todas las manos, todas
 Toda la sangre puede ser
 canción en el viento
 Canta conmigo, canta
 Hermano americano
 Libera tu esperanza
 Con un grito en la voz

Mercedes Sosa, "artista no comercial", en cuyo país muchas de sus piezas están censuradas, dice: "Los artistas populares tienen mucho éxito aunque no tengan publicidad, ellos tienen una forma de propaganda que desconocen los empresarios. A mí cuando me aplauden es por solidaridad".

Cuando Viglietti estuvo en México en 1974, Los Folkloristas lo invitaron a la Peña. El público, conocedor de sus composiciones, no sólo tarareó y cantó con él sino que lo aplaudió rabiósamente.

Daniel Viglietti es la austeridad en persona. Es el hombre del cabello en la cara, un pelo que tiende a cubrirle el rostro a cada momento. Es también el de la neura. Evita que el público le pida la consabida: ¡Otra, otra! anunciando y cumpliendo la última y nos vamos.

Una canción puede parecer inofensiva, aunque la suma no lo sea tanto; pero si detrás de ellas hay además una actitud decidida y coherente, entonces el mero hecho artístico se vuelve peligroso, casi subversivo. En mayo de 1972 el régimen uruguayo encarcela a Daniel. Pocos días después de la detención comienza a circular un rumor que estremece: Viglietti habría sido torturado y sus manos dañadas irremediablemente. Entonces René Villanueva produce un programa en Radio Unam: *Letra y música en América Latina*. Musicalizó los versos de *El cumpleaños de Juan Ángel* (de Benedetti) con piezas del cantor

encarcelado. Su acto de solidaridad fue censurado y casi lo corren de la estación cultural.

Cielito del calabozo es la respuesta de Vigiatti:

Cielito, cielo que sí,
 cielito del calabozo,
 adónde nos han metido
 pa' sacarnos el antojo.
 Cielito, cielo que sí,
 el antojo me lo guardo
 porque me sobran razones
 y porque soy uruguayo.

Cuando todavía nadie los conocía en México, Los Folkloristas presentan en la Peña a los principales exponentes de la Nueva Trova Cubana: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola y Sara González. "Expresan con belleza plena, pasión genuina y energía vibrante, la dignidad que conoce, practica y disfruta el cubano de hoy" escribió Leonor Lara en las notas del disco *Cuba: Nueva Trova*.

Dicen que lo esencial es invisible para los ojos pero la mirada de Silvio Rodríguez lo abarca todo y va más allá: Silvio a quien la palabra moda le suena hueca; el que ha dicho lo suyo a tiempo y sonriente, el que ha procurado ser un gran mortificado para que si mortifica no veyan a acusarlo. Silvio cuyo cantar necio está lleno de rabia y de amor, que no es lo mismo pero es igual, como él mismo diría.

Por su parte, Pablo Milanés ha musicalizado la poesía de José Martí, de Nicolás Guillén, a la unidad latinoamericana, su canto de amor educó sentimentalmente a muchos jóvenes a quienes también cuestionó con *La vida no vale nada*:

La vida no vale nada
 si no es para perecer
 porque otros puedan tener
 lo que uno disfruta y ama.
 La vida no vale nada
 si yo me quedo sentado

después que he visto y soñado
que en todas partes me llaman.

Por su parte Adrián Nieto no deja lugar a dudas cuando dice orgullosamente: "Por nuestra Peña desfiló todo lo que ahora es leyenda. A los nuevos grupos que dirijo les recomiendo: *Vayan haciendo su historia desde ahora. Redacten las anécdotas. Guarden, valoren y eleven.*

"Qué te diré, toda la gente con la que tuvimos que ver nos pasó como un sueño. Con Atahualpa nos reunimos en dos ocasiones. Recuerdo que él, cuando se despedía de mí, decía: *Paisanito, nos vemos, paisanito. ¿Me vería algo del tipo de por allá? Para mí es una gran satisfacción, no se lo cuento a cualquiera, a ti porque lo preguntas. Esas son cosas del cofre de los recuerdos.*

"Una vez Héctor Sánchez, Pepete Mendocino, el guitarrista de Mercedes Sosa, y yo nos amancimos en la música. Pepete vendía su guitarra, necesitaba dinero y yo, por sopenco, no se la compré. ¡Hubiera empeñado mi alma al diablo!

"Todos los mexicanos pasaron por la Peña" -presume.

Amparo Ochoa, la maestra rural nunca dejó del todo el lápiz y el cuaderno aunque empuñara la guitarra como un fusil.

Victor Roura escribió el 9 de febrero de 1994, al día siguiente de la muerte de Amparito: "Su canto no sólo es la exhibición vocal inteligente, sino también una especie de respuesta a los cientos de interrogantes que bullen en las cabezas de los jóvenes. Amparo Ochoa es el complemento ideal para ser estudiante. Porque al principiar los setenta, no sólo el rock es portador de rebeldías acumuladas e iras en el naufragio. También el canto nuevo se oye en las reuniones. También la voz de Amparo Ochoa participa, aunque únicamente sea mediante sus discos, en las fiestas íntimas."

Los Folkloristas no sólo presentaron en la Peña a Gabino Palomares sino que escribieron de él en un disco: "Este canto habla de México. Del México que nos duele por tanta desmesura. Canta con las voces que tomó de tantos mexicanos que aún no saben por qué son pobres. Canta con voz nueva en esperanzas y vieja en rebeldía. Canta sin venda en los ojos, ni mordaza en la conciencia."

Sobre él dijo René Villanueva que a más de 500 años, aún lo persigue la Maldición de la Malinche.

La actitud alerta y respetuosa del público de la Peña de Los Folkloristas sorprendió a Chava Flores acostumbrado al ambiente de carpas, bolles y night clubs. Tuvo al "respetable" muerto de la risa mientras presentaba sus piezas.

Cuando Adrián habla de José Raúl Hellmer lo hace con tanto respeto que casi se pone de pie, entrevistado en la actual Peña de Los Folkloristas, su mirada se fija en un poster con la efigie del gringo jarocho: "Cuando iba a visitar a Raúl a Bellas Artes ponía las grabaciones que le había hecho a Rutilo Parroquín, un intérprete muy bueno de Jalotitlán, donde está el Cristo Negro. En esas grabaciones se oía el requinto solo, con el murmullo del río Papaloapan. Muy pocos conocen a fondo su trabajo -lo dice con pesar. -Me invitaba a casa de Wilebaldo Amador y ahí cantábamos, tocábamos y comíamos unos chiles en nogada de antología.

"Por Raúl conocí a Dario Yepes, *El País*. Vivía en la calle de la Santa Veracruz, una calle de no muy buena reputación. En una vecindad hacía sus arpes y se curaba todas las enfermedades con limón. Ojos: limón, gripe: limón, garganta: limón. No sé si todavía viva el País, ha de tener más de 90 años. Unos muchachos, entre ellos los hijos de René, formaron un conjunto que se llamó Dario Yepes. Oye, País, le preguntaban por ahí, ¿quién es el mejor jararero del mundo? ¡Le volaba la mano!

"Al principio cuando Hellmer nos iba a ver a los conciertos en la Casa de la Paz llevaba su grabadorcito para luego poder explicarnos: *Esos violines están muy desafinados y el cantou en ese aoun es de esta manera*. Pero así como nos criticaba nos estimulaba: *Ahora estuvo muy bien*" - Adrián imita el acento de Hellmer.

Su última voluntad fue que antes de esparcir sus cenizas en Veracruz, sus restos fueran velados en la Peña de Los Folkloristas. Quería música y canto en vez de lágrimas pero éas no se pudieron evitar.

-Cuando ensayábamos en la Peña decíamos que él estaba sonando el arpa. Ya sabes lo que es la imaginación de la gente, decía que Hellmer se quedó presente. Y no lo decía uno sino varios -y Adrián vuelve la vista hacia donde está el poeter del viejo maestro y amigo-

Cuando Adrián le platicó a sus alumnos de sus vivencias con Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Oscar Chávez, Anther y Margarita; de su amistad con los Intis, los Torresalberos, con Daniel Viglietti e Isabel Parra, con los cubanos de la Nueva Trova; ellos creen que está inventando. Por eso insiste:

"Con nosotros se presentó todo lo que es leyenda para las nuevas generaciones".

-Había mucha demanda por todo lo sudamericano pero siempre incluimos folklor mexicano -Gerardo habla con la misma suavidad con la que toca su guitarra. -Se empezó a generar un movimiento de artesanos que hacían guitarras, tambores y que de pronto empezaron a construir charangos, cuatros, bombos y quenás. Fíjate que también había una mística entre los artesanos. Era algo que les gustaba. No lo tomaban como negocio si bien vivían de eso. Ellos mismos llegaban a la Peña, como era un centro importante atraía a toda esta gente, y se presentaban: *Yo hago Quenas, Yo hago Huapangueras*. Algunos hasta se interesaron por tomar clases de música.

"Antes cuando los muchachos querían tocar bombos había que conseguirlos de Sudamérica y era muy difícil -prosigue Gerardo. -De plano traían lotes de instrumentos y se vendían ahí en la Peña, el dinero que ganaban era para ellos.

"Había desde niños hasta adultos. En especial me dediqué a los niños. Algunos son músicos, otros se dedican a otras cosas pero que curiosamente tienen que ver con las artes: fotografía, pintura, actuación... No quiero decir que haya sido por mi clase... Obviamente tenían sensibilidad, muchos eran hijos de artistas como los Arrau, los Scheinbaum... Soy malo para los nombres además dícan que la contaminación afecta la memoria..."

"Por ejemplo fue alumna mía Eugenia León, Ernesto Anaya. Los hermanos Giménez Cacho junto con otros niños formaron el grupo Picuicati que eran unos Folkloristas chiquitos. Otro grupo fue el de Los Musiqueros. Hacíamos los clásicos festivos de fin de año de música folklórica y la Peña se llenaba como si se presentara Ariel Ramírez."

Los alumnos no leían música ni Los Folkloristas tenían mucha experiencia, metodología. Digamos que Gerardo era el que tenía cierto antecedente pues había estudiado algo de guitarra clásica.

Se enseñaban cierto tipo de armonías, primero sencillas, alguna canción del folklor. Claro que caían mucho en el repertorio del grupo, era lo que conocía la gente, tenían como referencia los discos y lo pedían. Si la pieza en cuestión estaba a su nivel la ponían, pero empezaban por las más sencillas.

En clase se motivaba mucho para que todos cantaran y manejaran varios instrumentos. Uno tocaba la guitarra, el que tenía más facilidad le entraba al

requinto sencillo. Mucho se hacía de maestro a alumno, directamente, viéndolo, pero también se apoyaban con el método del exagrama que se acostumbra en guitarra popular.

-Nunca dimos clase con el afán de proporcionar nuevos elementos al grupo -enfatisa Gerardo. -Teníamos un poco la idea de que íbamos a ser eternos, que nunca íbamos a necesitar nuevos elementos. Más que nada queríamos difundir la música y que se formaran nuevos grupos. Pero cuando alguien se salía de Los Folkloristas por X o Z se nos planteaba el *¿Ahora qué hacemos?* Lo más fácil era recurrir a nuestros alumnos. Hacíamos pruebas para ver quien nos funcionaba mejor, como se hace en todas partes, a ver qué voz amalgama mejor, qué instrumentos se dominan. Entre los alumnos que llegaron a ser Folkloristas están Nima de Francisco, Leonor Lara, Rosalinda Reynoso, Olga Alanís y Ernesto Anaya."

Ernesto Anaya desde niño cantó. Empezó con las canciones de Topo Gigio y de Cri Cri. A su padre le gustaban los tangos y la música clásica. Su madre y unas tías se juntaban para hacer boleros. Su hermano mayor prefería el rock y los Beatles hasta que le dio por oír a Violeta Parra y Oscar Chávez. En la secundaria 10 Ernesto conoció a Juan Martínez, "un extraño personaje flaco y de pelo largo". Empezaron a hablar de música y a partir de eso surgió la amistad. Invitó a Ernesto a comer a su casa: *Estoy aprendiendo música folklórica con un señor que me da clases, quiero que veas unos instrumentos.*

-Sacó una guitarrita chiquita que atrás traía un animal -Ernesto habla y sus manos, su expresión apoyan sus palabras. -*¿Qué es esto? ¡Qué raro pero qué interesante! Ya comenzaba a tener tendencias anob... ¿Cómo se llama? Es un armadillo, ¿no? No exactamente pero es de la misma familia.* En lugares que ni me imaginaba Bolivia, Perú, Ecuador al animalito le llaman Quirquincho. Juan me explicó que ese instrumento es un charango y suena como mandolina. Tocó una pieza que se me hizo muy rara, *La fiesta de los negros de Inti Illimani.* Después llegó con un pelo con agujeros y me lo presentó: quena: es una flauta que se toca en Sudamérica. Me atrajo mucho. Había aprendido algo de flauta dulce entonces le pude sacar sonidos a la quena. También había tomado clases de piano y guitarra.

"Me invitó a su clase. Gerardo Tamez era su maestro y a mí el término folklórico me parecía muy chistoso. Gerardo no era Gerardo sino el Maestro pero mi cuate que era muy llevado le decía Gerardo.

"Me cautivaron los sonidos de todos los instrumentos pero me preguntaba: ¿De qué voy a tomar clase? Había estado en una escuela de iniciación artística y ahí uno se inscribía a una cosa o a otra, no a varias y los maestros enseñaban una cosa y ya. Gerardo sacaba un instrumento y luego otro y nos enseñaba un poco de quena, algo de guitarra.

"Como no éramos de mucho dinero en esa época la que me financiaba las clases era mi tía Lupita, como dice René: *Todos tenemos una tía Lupita*. Ella me apoyaba mucho para que me dedicara a la música. Un día me explicó que ya no podía sostenerme el gasto. Casi llorando le dije a Juan que como no tenía dinero ya no iba a ir. También se puso muy triste pero se le ocurrió platicarle mi caso a Gerardo quien le dio un recado para mí: *Dile que venga, que regrese, que no le cobro nada. Fue muy padre.*"

Juan no era tan penoso como Ernesto. Los dos tenían muchas ganas de ver los instrumentos de Los Folkloristas. Gerardo estaba dando clase a los avanzados cuando Juan llegó a preguntarte si no había problema en que vieran los instrumentos del grupo. Bueno, dijo, pero que no los vea nadie porque se me arma y cuidentos mucho.

-Abrimos una especie de closet y ahí empezamos a sacar y sacar estuches. Había un instrumento rarísimo. Para mí todo era absolutamente nuevo. Es una huapanguera. ¿Con qué se come eso?

"Me acuerdo que ahí vendían quenás y una vez cuando junté dinero me compré una y fui feliz. Una de las cosas que se me ha quedado grabada es el olor de la madera quemada, del bambú quemado. Los oyitos no se los hacían con broca sino que a base de calor la agujeraban y luego la limpian muy bien. no queda rastro de lo quemado pero conserva algo el olor

"Mis amigos, sin conciencia, me hacen burla de a deveras, como en la valona que canta René. Todos ellos oían rock y no entendían como me podía gustar la música de indios. Yo me sacaba de onda. Me sentía como la oveja negra pero ni modo. Me fascinaba la *Palomita torcacita*, Amparo Ochoa con *A que le tiras cuando sueñas mexicano*. Por supuesto me hice tan fan de los Folkloristas que identificaba a todos los que habían pasado por el grupo. Veía las fotos: *Aquí fue cuando salieron Rubén y María Elena, aquí fue cuando no sé qué...*

"Decidimos formar nuestro propio grupo. Invitamos a nuestros hermanos y a unos amigos. A Mauricio, el más chiquito le decía Coquin. Tenía ocho años y le mandaron hacer un bombo de su tamaño. Cautivábamos porque éramos

puros picjos -muy coquetamente Ernesto no se acuerda qué edad tenía entonces. -Casi todos los grupos se ponían nombres raros, chilenos. Veíamos libros: Pacamac... esto significa canto y esto no sé qué, pero ya existe un grupo que se llama así. Dos años nos llamamos Icuic hasta que nos cayó la conciencia mexicana y nos cambiamos de nombre. Después de mucho pensar optamos por Molcajete.

"Juan no entendía por qué si somos mexicanos tocábamos pura música de Sudamérica. Se lo comentamos a Gerardo y nos enseñó sones jarocho como *El pijul*. Teníamos presentaciones en público y tocábamos sones huastecos, jarocho, huaynos y canto nuevo. Le copiábamos a Nlapú, a Quilapayún, a Inti Ilimani. Lo que no nos salía, lo cambiábamos y explicábamos que era nuestro arreglo musical. Fuimos a parar a la Peña Tecuicánime. Aníbal López nos quería mucho porque éramos los más chavitos de ahí y tocábamos música mexicana."

Les mamáe estaban felices que los muchachos se juntaran para hacer música y no para drogarse o dedicarse a la vagancia sin embargo, los presionaban para que también estudiaran.

-La Peña se fue muriendo porque decayó el interés de la época culminante -reflexiona Gerardo. -Había más de 40 Peñas en el Distrito Federal. Eso nos fue robando público. La gente ya estaba en otra onda. Eran oficinistas, secretarías. Era muy válido que también fueran pero ya no tenían esa inquietud de aportar algo. Iban a consumir espectáculo, como quien consume comida y bebida.

"De piano cerramos la Peña como foro en 1974 y nada más nos dedicamos a dar clases. Así duramos muchos años más."



1967 - 1988: Años de definición

En 1967 se incorporan a Los Folkloristas Adrián Nieto con su violín y Héctor Sánchez con el arpa.

Domingo Nieto, el abuelo paterno de Adrián tocaba el bajo quinto y cantaba, pero fue sobre todo a través de su abuela paterna, Teodosia Rodríguez, que él recibe la herencia musical, vocal y dancística del Fandango Mixteco. Cantaban por tradición familiar. Por el lado materno, su abuelo Santiago Arenas tocaba violín en las iglesias, había estudiado solfeo por lo que podía escribir sus composiciones: temas instrumentales, valsees y polkas. Adrián no recuerda que su abuela materna, María Luisa Espejel, cantara. Era más bien una cuentera natural. Se sabía las historias del Tío Conejo y del Tío Coyote, típicos de la zona mixteca. Contaba historia tras historia y dejaba a Adrián con la boca abierta y ganas de oír más.

Como suele suceder con muchos tíos, los de Adrián fueron los responsables directos, los engatuzadores, los encampanadores: el tío Rubén se compró un violín y un buen día le dijo: *De medio valse no voy a pasar, ten.* Y se lo regaló. Adrián tenía once años, había visto tocar un poco, empezaba a aprender guitarra. Tiempo después llegó el tío Facundo de visita. *A ver, sobrino, tráete el violín.* Y se puso a tocar valsees mexicanos.

Adrián no supo cómo, de pronto ya estaba acompañándolo en algún chotis, en las polkas. Recuerde que lo primero que aprendió solo, de pura oreja, fue *El zapilote mojado*, un pasodoble muy conocido y tocado por mariachis, en las cantinas.

-Durante mi segunda infancia viví en la tierra de mi papá, en Acatlán de Osorio, mejor conocido como Acatlán de las Paneles, por los trapiches, hace mucho tiempo atrás; en el rancho de Santa Cruz el Bravo, jurisdicción y municipio de Tepalcingo, cerca de Oaxaca. Ahí es la Mixteca. Mi tío abuelo tenía una guitarra y mi papá me prohibió que la tocara. Tal vez él lo hacía por respeto pero subconscientemente me estaba lanzando al abismo. Mi tío Pló Quinto Rodríguez cantaba y tocaba el bajo quinto. Todo el mundo lo conocía como Tío Pló. Si no había bajo quinto tocaba la guitarra haciendo las posiciones para que sonaran similares y tuvieran el carácter.

"Mi papá y su primo tocaban y cantaban de todo un poco, sobre todo canciones rancheras, algunos huapangos. Era la época del Trío Janitzio, de Los Chachalacos.

"Al salir de unas *Mefenitas* mi papá, mi hermana Alicia, mi hermano Welido y yo, se acerca un señor y nos pregunta: *¿Qué ustedes son músicos? ¿A cómo cobran la pieza? No -le respondimos- cantamos por gusto. Ah, pues vengan a la casa a tocar algo, para que conozcan a mi hijo que es concertista.*

"Ahí fue donde por primera vez oí el trémolo. Trémolo es lo que se hace tocando la melodía con el pulgar sobre los bordones y se repite sobre la misma cuerda. Es un sonido fascinante. Cerré los ojos porque me hechizó -y mientras lo dice Adrián cierra los ojos como si lo volviera a oír-. Hasta entonces descubrí la dimensión de la guitarra clásica tocada con maestría. Le platicué a mi papá. *Si quieres tomar clases hablamos con el maestro. Así empecé con este señor, Carlos Ibarra, vecino de la Unidad Modelo.*

"Me iba caminando desde Churubusco hasta San Antonio Tomatlán para ir a la clase. Había un tren que llamaban *La Licuadora*, iba desde Mexicalcingo hasta la Merced pero hacía un cambio en Iztacalco. Ahí se hacían dos vías y había que esperar. Mi papá me daba estrictamente lo de las clases, 15 pesos, y los pasajes. De ida me iba en *La Licuadora*. Se movía un montón y tronaba todo. Cuando escuché el metro de Nueva York me sorprendí, me acordé: truena igual.

"Carlos Ibarra fue mi primer maestro de clásico. Antes de cumplir dos años de tomar clase con él, falleció de un ataque al corazón. Quedé con el trauma: ahora con nadie... Fui a la Escuela Nacional de Música, al Huesteco, un centro donde llegaban los tocadores de Huesteco, la gente iba a bailar y a escuchar. Eso lo creó don Pedrito, un huesteco que prestó su casa. Estaban muy organizados: de aquí para atrás los que van; sentados allá los que bailan y los músicos de este lado. Ahí conocí a Wilebaldo Amador, el Quecho, un violinista. Un buen día yo ya había conocido a José Raúl Hellmer -cada que Adrián menciona a Hellmer parece querer ponerse de pie, tal es el cariño y el respeto que siente por él-.

"Ya no seguí en la Universidad porque tenía que trabajar. Entré de maestro en el Instituto Don Bosco, sin haber estudiado para maestro. Tuve que asistir a la Normal Oral: estudiaba medio viernes, todo el sábado y medio domingo. Entre semana me iba a dar clases y a tocar con los cuates. Dábamos *Mefenitas* a las madres, a los maestros. Ahí ejercitaba mi repertorio. Empecé a tocar violín huesteco.

"Yo acababa de ver en el periódico una foto, creo que en *El Universal*, que decía: *Grupo de estudiantes universitarios y amas de casa que se dedican a tocar el folklor de América Latina*. Entonces dije: *A mí me gustaría algo como esto...* Esa fue mi reflexión -cuenta Adrián-

"Unos días después, tres, cuatro, cinco, no sé los que hayan sido: telefonazo a la casa. *Que te habló Emehui del Angel, que si te interesa tocar con un grupo, que te habla después*. A mí me latió por acá: *Se me hace que es el que vi en el periódico*. Te hablo de un sueño diurno... Tuve que esperar a que me volvieran a llamar: *Oye, un grupo, Los Folkloristas, quieren alguien que toque el violín*. *Le hago a lo jarocho pero, no creas, nunca he estudiado formalmente violín, sólo guitarra*. *Pero si me gustaría*.

"Me llevó a casa del Negro Ojeda. Por ahí estaban Pepe, Gerardo y Milla. "A ver, *agárrate el violín: el son fulano en Sol*. Yo, todos los sones huastecos los adecuaba a mi tessitura, soy barítono, tradicionalmente se han establecido para voz de tenor, la voz aguda, brillante. Todo lo tuve que bajar de tono y esa digitación me costaba mucho trabajo. Me equivocaba. Me sentí inseguro.

"Me dice el Negro: *Mira, también le hablamos a otro cuete pero te vamos a tener en cuenta*. Bueno, *no hay nada perdido, yo ya vine*. Cuando acababa de decir eso oigo unos pasos. Eran María Elena y Rubén Ortiz: *A ver -pregunta él- ¿quién estaba tocando el violín? Viene para acá. ¿Te sabes un son? Puros cachos*. *A ver, el de La Negra. ¿Tocas el arpa? Algo de jarocho. ¿Paraguayo? Un par de temas*. *Echátelos, que quién sabe qué*. Entonces dice Rubén: *Se viene a trabajar conmigo, yo lo vi primero*. Y con esas palabras entré al grupo" -y a Adrián se le escapa la risa-

En un principio Los Folkloristas sólo sabían que al Babas la música se le daba como algo innato y que la vitalidad con la que tocaba el arpa no tenía igual. El apodo le venía de antes, seguramente se lo pusieron los cuetes de su natal *Romita* porque siempre anda con la boca abierta y su sonrisa deja ver toda "la herramienta" como él mismo dice. Luego supieron su nombre: Héctor Sánchez.

-Vengo de una época en que en México dominaba la música cubana, de los 40. Recuerdo la influencia que sobre mí tuvo Dámaso Pérez Prado; cuando empezó el mambo. Yo ahorraba de donde podía, sacaba dinero de donde fuera, hacía como que cuidaba coches a la salida de las luchas para poder ir a ver a Pérez Prado. No faltaba un domingo al teatro, jamás. Me sabía de memoria el espectáculo: aquí entra la orquesta, ahora bailan, toda la trama.

"Se hacía música muy difícil de ejecutar, sobre todo para la juventud, los chamacos. Tenías que saber leer nota, ser músico de carrera... -la voz de Héctor es ronca, profunda-

"Me aficiono a la música veracruzana. Cada viernes iba al Casino Veracruzano para ver cómo le sonaban y grabar a los músicos. Luego llegaba a mi casa y me ponía a darle a un arpa que me prestó un amigo que me confundió con jarocho. El quería que yo tocara el arpa y en mi vida había tentado una, pero mi facha me ayudó. Iba aquel en su coche: *¿Va usted aquí?* -preguntó señalando al Casino-. *Sí. Ahorita regreso.* Y se fue. A los diez minutos regresó con un arpa: *Andale, vamos a tocar. Pua, ¿qué es esto? ¿Cómo, qué no eres de Veracruz? No.* Total terminó prestándomela y de repente empecé a tocar. Yo solo. Iba donde tocaban. Andaba de cargador de arpas de cualquier grupo, había muy buenos arpistas como Medellín, Lino Chávez. Me les pegué hasta que aprendí.

"Al rato ya me presentaba en la televisión, en *El Club del Hogar*, en *La hora del Loco Valdés*, con Paco Maigeto. Tocaba profesionalmente puesto que lo hacía por dinero.

"Tenía un grupo allá en la Romita, el barrio donde me crié: La Sonora Chupadora. Había la Matancera pero ésta era de puro chupar. A diario había un casamiento, un bautizo, una fiesta. Llevábamos la música a donde cayera.

"Estudiaba arquitectura cuando un amigo me dijo: *Hay un grupo que se llama Los Folkloristas, se acaban de formar, ¿por qué no vas a ver?*

"Era muy escuélida la cosa de Los Folkloristas, muy difusa. Puros cuecas nada profesionales. El Negro Ojeda, relajento, pachanguero, era de los que la hacían. Pape tocaba el bajo, muy seriocto, con el cuello bien arreglado. Gerardo es un gran músico ahora pero en esa época era un chamaquito. Las dotaciones musicales estaban muy mal amadas. Llegué ahí y les dije: *Hustateco ve con la huspanguera. Así.*

"En ese entonces la música latinoamericana era cosa de otro planeta; música andina, ¿qué es eso? Había cero información o si acaso era muy requitica. No había quien interpretara nada de esto. Por ahí, en la Universidad me encontré con un disco de Lucho Gatica, de cuecas y zambas. Conseguí algo de Aishualpa Yupanqui...

"Cuando me encontré a los Folkloristas que cantaban todo eso, pues imagínate. Ellos me invitaron de inmediato al grupo -mientras lo cuenta Héctor sonríe, sonríe mucho-

"Sucede que ahora se dan conotaciones de seriedad a lo que se hacía entonces. Era un juego, un gusto por hacer música y punto. Gerardo, Pepe, Alejo y yo nos reuníamos, palomilla de relajientos. Andábamos todo el santo día juntos, tocando, cantando y blablablá. Tenías una novia y entraba el grupo para que no tuvieras el problema de que no podías ir a tal parte porque habías quedado de verte con ella. Era un vicio tocar. No pensábamos en trascender, en hacer música de resistencia.

"Pero qué pasa: sin querer se ha trascendido" -y se siente el orgullo de Héctor al decirlo-

A Mila Domínguez le encantaba eso de reunirse, nomás porque sí, a cantar. Todos se divertían de lo lindo. En sí muy folklórico, muy folklórico se volvió después, a partir de 1988...

Como Héctor Sánchez entró antes que Adrián Nieto al grupo, le explicó que había una gira a Guanajuato pero como acababa de ingresar no estaba considerado. Ya estaba resuelto el acomodo de tantos Folkloristas en los cuartos del hotel. Para principios de mayo había otra a Estados Unidos y, como había estado picando piedra, a ésa sí iba a ir.

Llegaron al aeropuerto con los racimos de instrumentos en las manos, como los vendedores de Paracho. Si acaso tenían dos estuches para los más de 30 instrumentos que ejecutaban.

Estaban muy emocionados y nerviosos ante la perspectiva de su primera gira internacional. Actuarían en San Francisco, Los Angeles y Phoenix. El único que no se inmutaba era Alejo Avila: llegó tarde al aeropuerto y frenó los reproches de los demás con un contundente: Yo sé viajar. Por lo mismo ya no le dijeron nada cuando encontraron su pasaporte tirado.

Se les avisó que la salida del vuelo demoraría unas cuatro horas, que Mexicana de Aviación les pagaría la comida.

Pero al rato ya estaban de nuevo en la sala de espera, junto con los demás pasajeros. Sería el Negro o el Babes o quizás los dos quienes dieron la señal: ¡Agárrate la raqueta! Uno tomó el arpa, otro la jarana, cada Folklorista su instrumento y empezaron a tocar.

Se echaron Los Panaderos y pusieron a bailar a todo el pasaje. Mila que habla muy bien inglés y Rubén el francés deban las instrucciones al guernerío, decían cómo había que zapatear a lo veracruzano, traducían las coplas.

Arriba y arriba riba los panaderos a trabajar

que busque su compañera que le ayude a amasar el pan
que la busque, que la busque, que la tiene que encontrar
y si no quiere salir le empezamos a chiflar...

-No había videos, se debió tomar uno -se duele Adrián. -Dos horas... Hasta que oímos el: *Pasejeros de...* ¡Chin, ya nos tenemos que subir! Arriba los panaderos pero, lo bailado nadie nos lo quita: Rumba, Mambo, Jarocho, Chachaché. Lo que no nos salía con el arpa lo tarareábamos. Se fue el tiempo sin sentir.

"Eramos una sonora montonera. Aeropuerto que llegábamos, mientras abrían las valijas le entrábamos al taca taca taca. Nos divertíamos y la gente nos volteaba a ver -y agrega que ahora viajan casi tan formalmente como los diplomáticos.

"Estábamos en el Teatro de Phoenix, cuyo arquitecto se adelantó a su tiempo. Nos pareció inmenso. Tiene una acústica magnífica, un escenario donde puedes jugar tenis o fútbol -lo exagerado le sirvió a Adrián para componer las *Décimas del Astronauta*. -Ya sabes, antes de empezar la función nos entra el nervio de siempre. René se pinta solo para eso y en ese momento, yo creo, se ganaba la presea máxima. Desde entonces tiene la costumbre de meterse las uñas en el cinturón. Mientras afina y se calienta los dedos camina de un lado a otro, se regresa y vuelve a empezar. De repente se tropezó, se resbaló. El piso era de madera, estaba muy bien encarrado. Se fue patinando hasta debajo del telón que por suerte aun no se levantaba. No se lastimó."

Para septiembre de 1967 la bailarina mexicana Rosa Bracho consigue que el Consejo Nacional para la Cultura de Cuba invite a Los Folkloristas a presentarse en la isla.

La amistosa hermandad que une al pueblo mexicano con Cuba viene de tiempo atrás.

Eduardo Galeano, escritor y periodista uruguayo relata en sus *Memorias del fuego*: "Al alba del 26 de julio de 1953, se lanza al asalto del Cuartel Moncada un puñado de muchachos. Armados de dignidad y cubanía y unas pocas escopetas de cazar pejaritos, se batan contra la dictadura de Fulgencio Batista y contra medio siglo de colonia mentida de república.

"El jefe de la rebelión, prisionero, pronuncia su alegato de defensa. Fidel Castro tiene cara de hombre que todo lo da, que se da todo, sin pedir el vuelto.

Los jueces lo escuchan atónitos, sin perder palabra. El acusado se convierte en fiscal y anuncia: *La historia me absolverá*, discurso que se convirtió en el programa de la revolución cubana:

Amnistiado en julio de 1955 Fidel vino a México, donde organizó y entrenó, con la ayuda de los hermanos Vanegas Arroyo, a un grupo de muchachos con el objeto de derrocar al dictador cubano. Se descubre la conspiración y son detenidos pero gracias a las gestiones del general Lázaro Cárdenas se les pone en libertad. Para fines de noviembre, 80 hombres se embarcan a bordo el Granma y salen de Tuxpan, Veracruz. Desembarcan en Cuba el 2 de diciembre; se repliegan y organizan en la Sierra Maestra.

Cuba amanece sin Batista en el primer día del año 1959. El dictador pide refugio en Santo Domingo. Es la gran debacle, hasta los verdugos huyen.

El triunfo de la Revolución Cubana fue la noticia más importante en todo el mundo.

En México, los izquierdistas proclamaron su entusiasmo, y el gobierno, que después de todo venía de una revolución, vio con buenos ojos el triunfo indiscutible de Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Cienfuegos.

Aquí la cosa "ardía": gran parte de los trabajadores mexicanos continuaba en lucha. Un año antes, en 1958, maestros y ferrocarrileros habían sido duramente reprimidos. Se expulsó a disidentes del sindicato petrolero por solidarizarse activamente con los ferrocarrileros reprimidos. Por "indisciplina" despidieron a algunos telefonistas. Fidel Velázquez de plano pidió un aumento del 25% y amenazó con iniciar miles de huelgas, organizó sus propias manifestaciones e incluso sorprendió cuando declaró que era un mito la justicia social en México, que nuestro país era campeón mundial en injusta distribución de la riqueza, que los controles de precio no servían para nada y que tan sólo las ganancias de 25 empresas eran superiores a todo el presupuesto federal.

En México se organizaron grandes manifestaciones en apoyo a Cuba. La primera se dio durante la invasión de Playa Girón, en un ambiente de protesta. No se sabía a ciencia cierta qué estaba ocurriendo. Radio Habana estaba muy intervenida: se decía que Fidel se había suicidado, que el Che enloqueció, que el pueblo se rendía. Fue sumamente concurrida, el gobierno la permitió a pesar de las insistencias derechistas para que la reprimiera; el general Lázaro Cárdenas la encabezó y llegó con ella hasta el Zócalo. Días después, la izquierda organizó una nueva manifestación para celebrar el triunfo de Cuba,

Cárdenas no participó y el gobierno la descolgó brutalmente. Explicó que "No toleraría ningún intento de agitación".

Para ir a la gira a Estados Unidos, ningún Folklorista tuvo inconveniente pero, la invitación a Cuba definió muchas cosas a nivel interno. Por ejemplo las hermanas Milla y Rosa Elena Domínguez, José Luis Belmar y Jas Reuter decidieron no ir. Suponían que eso les podía afectar tanto en su imagen personal como en su trabajo.

-Estaba muy difundida la política de atemorizar a los simpatizantes y a quienes tuvieran algo que ver con Cuba -explica René Villanueva. -Atemorizar a base de represiones y prisiones de todo tipo para que guardaran en lo más hondo de su conciencia su simpatía por la revolución cubana.

"Desde ese momento se dio en el grupo algo el no abierto, manifiesto -continúa-. Hablamos los que tenemos simpatía por la revolución Cubana y quienes por primera vez tomaban conciencia. Hubo quien incluye estando en Cuba no tenía la menor idea de lo que allí sucedía."

-Otros fueron muertos de miedo -agrega Rubén Ortiz. -Recuerdo que cuando llegamos a Cuba todo era muy bonito mientras nos recibían los compañeros y había fiestas. Un día nos invitaron a una exposición del Vietnam Heroico a la cual fuimos muy pocos y entre ellos la despietada de Sara Rosa Avila. Cuando llegaron a entrevistarnos del *Granma* me dice: *Ese es un periódico comunista. Creo -le respondi- que te tienes que dar cuenta que aquí hay muchas cosas comunistas.*

El Negro Ojeda no se considera bueno para contar anécdotas, sin embargo, hay una que no se le olvida. La parte cubana del repertorio corría a cargo de Efraín Trillo, Pepe, el Babé, Gerardo y él.

-Vamos a tocar *Tresero*, un son cubano, como quien va a vender paletas heladas al polo norte. Pero nos aventamos, sin empacho alguno, y nos aplaudieron mucho. Al final de la presentación van a felicitarnos al camerino. Un mulato se me acerca: *Oye, chico, qué é lo que tú dice de "Tresero". Aquí no hay fresa, chico, es "Tresero" de Tres: el instrumento.* Nos sentimos bastante mal.

"Como en gran parte esa gira la consiguió Rosa Bracho, pues que nos la llevamos allá. Era muy lucidora, para que no estuviera sin hacer nada la disfrazamos y la pusimos a cantar en los coros, en *La Palomita Torcaچه*. Ella más bien se encargaba de la coreografía y el movimiento escénico." dijo *El Negro*.

La primera actuación que tuvieron en la isla fue en el Teatro de la CTC. Estaba de moda un ritmo nuevo que se llama Mozambique, se tocaba con los congos. Adrián recuerda que salieron una hilera de negros tocando, pero lo que no se le olvida son las mulatas: "A lo mejor a quien le afectó no te lo cuenta pero yo sí te lo puedo contar porque iba soleado. Cuando salen las negritas estas preciosas, se trapa el Negro Ojeda a bailar y lo sigue el Efraín Trillo y yo no me hice del rogar".

-Si bien en el folklor todos aceptan la búsqueda de la identidad y empiezan a entenderla- reflexiona Rubén Ortiz- les cuesta trabajo aceptar que ciertos pueblos son sometidos por sus ideas de libertad y por oponerse al imperialismo. La ida a Cuba los obligó a definirse en ese sentido. Incluso algunos optaron por salir de Los Folkloristas.

"No todos habían llegado con una formación política al grupo -continúa Rubén. -Teníamos predilección hacia la izquierda: El Negro Ojeda y Mita, su mujer, igual María Elena y yo. El que tenía más solidez política y en cierto modo una experiencia previa porque fue el primer dirigente que tuvieron los inquilinos de Tlatelolco; era René. Era el único. Le seguíamos nosotros y lamentó el hecho alguna omisión injusta.

"En octubre de 1967 nos llega la noticia de la muerte de Ernesto, *El Che*, Guevara y al poco tiempo ocurre el movimiento estudiantil aquí en México y el 68, de plano, compromete al grupo y lo va haciendo selectivo en lo artístico y en lo político -concluye Rubén.

Una tendencia muy mexicana a la necrofilia asocia el movimiento estudiantil y popular de 1968 únicamente a la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, y no siempre se recuerdan los hechos previos y las demandas.

El Movimiento Estudiantil de 1968 no nació ese mismo año; no surgió así nomás por generación espontánea. Sus demandas habían sido planteadas anteriormente por innumerables organizaciones políticas revolucionarias y por importantes grupos estudiantiles.

A la demanda de libertad de los manifestantes precedió el 26 de julio de 68 se añadieron otras: disolución del cuerpo de granaderos; destitución de Frías, jefe de los granaderos, así como de Cueto y Mendiola, jefe y subjefe respectivamente de la policía. En la Universidad se recordaba la reciente huelga de hambre que Vallejo había iniciado como último recurso para obtener su

libertad después de diez años de encarcelamiento. Otro dirigente ferroviario encarcelado era Valentín Campa, le hacía compañía Víctor Rico Galén, periodista, así como los médicos detenidos desde 1964... La demanda de libertad a todos los presos políticos surgió naturalmente.

Con el aumento de la represión se hizo necesario pedir el deslinde de responsabilidades, pues ya no se trataba únicamente de excesos policíacos. El creciente número de heridos y lesionados tenía que producir la inclusión de otra demanda: indemnización. La derogación del artículo 145 del Código Penal, la demanda de carácter más político, se incluyó porque este artículo había sido el instrumento jurídico para mantener encarcelados a los opositores.

Para el 8 de agosto queda constituido el Consejo Nacional de Huelga integrado por estudiantes de la Universidad, el Poli, las Normales, Colegio de México, Chapingo, la Ibero, La Salle. El CNH lanza el pliego petitorio de los seis puntos. En pocos días la frase: "Todos somos el Consejo" cundió por las escuelas y alcanzó las calles. Los brigadistas la llevaron a todos los puntos de la ciudad.

Para René Villarueva la manifestación del 27 de agosto fue una de las más numerosas que se hayan hecho en la capital y también la más ruidosa y la más irreverente: "¡Che, Che, Che Guevara, Díaz Ordaz a la chingada!!; ¡Ho, Ho, Ho Chi-Minh, Díaz Ordaz, chin, chin, chin! ¡Sal al balcón, hocióón!" coreaban cientos de miles de gargantas que llenaban y rebosaban el Zócalo, hasta despararramarse hacia Pino Suárez, 20 de Noviembre, frente al Monte de Piedad, 16 de Septiembre y Madero. Cuando la cabeza de la manifestación pasaba frente a Catedral, aún no terminaban de salir siquiera los contingentes de la explanada del Museo de Antropología, en Chapultepec.

El 1° de septiembre, durante su informe de gobierno, Díaz Ordaz fue claro: "... El otro camino está abierto. No quisiéramos vernos en el caso de tomar medidas que no deseamos, pero que tomaremos si es necesario; lo que sea nuestro deber hacer, lo haremos; hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos..."

René Villarueva recuerda: "La guerra psicológica, el rumor, el volante amenazador, el editorial sesudo de la prensa vendida, trataban de amedrentar y desanimar para que no se efectuara la gran Marcha del Silencio, del 13 de septiembre."

Por helicópteros con alto parlantes se pedía a los padres de familia que no dejaran salir a sus hijos, que era peligroso. Pero la asistencia fue impresionante.

Ni un cartel con la imagen del Che, ni una injuria escrita: las pancartas sólo pedían la solución al pliego petitorio y el diálogo público.

"Y de aquellas decenas y después cientos de miles sólo se oían los pasos. El silencio era más impresionante que la multitud. Si los gritos, porras y cantos de otras manifestaciones les daban un aspecto de fiesta popular, la austeridad de la silenciosa era semejante a la de una ceremonia solemne. Entonces, ante la imposibilidad de hablar y gritar como en otras ocasiones; al oír por primera vez claramente los aplausos y voces de aliento de las gruesas valles humanas que luego se unían a nuestro contingente, surgió el símbolo que pronto cubrió la ciudad y aún se coló a los actos públicos, la televisión, las ceremonias oficiales: la "V" de ¡Vencaremos!" -le contó González de Alba a Elena Poniatowska cuando ésta escribía *La noche de Tlatelolco*.

"Como la Marcha era de puros silencios que mucho dicen, creo que por eso estaba como en su elemento Juan Rufo; seguro que se sintió medio en Comala, andando entre tanta gente callada -escribió René para la revista *Zurde*: a 20 años del 68.

"El miércoles 18 de septiembre, como tantas veces, llegó la noticia que el ejército entraba a Ciudad Universitaria. Pero esta vez alguien dijo: "Hay un jeep con soldados en el circuito -prosigue la cita de René-. Nos levantamos y efectivamente, a una velocidad moderada circulaba un jeep del ejército dentro del circuito de CU. ¡Esto es una provocación!, comenté a Carlos Sevilla. Detrás del vehículo entraron las tanquetas y camiones de los 10 mil soldados que ocuparon la Universidad.

"Nos concentraron en la explanada de Rectoría y nos separaron a los hombres de las mujeres. Me preocupé, sintiéndome responsable de la seguridad de Rosa, seleccionada por la compañía de Maurice Bejar para bailar la coreografía de la Novena de Beethoven en la inauguración de los Juegos Olímpicos. Ordenaron que nos tiráramos al piso."

Armando Zayas, en ese entonces subdirector de la Orquesta Sinfónica de la Unam y programador de Radio Universidad da el siguiente testimonio: "Los soldados nos apuntaban con sus armas. A lo lejos comenzaron a oírse algunas voces que entonaban el Himno Nacional. Después supimos que quien inició el canto fue la bailarina Rosa Bracho. La siguieron algunos, al principio con temor, pero después con energía y decisión. Todos empezamos a levantarnos. Uno por uno, todos, en medio de los soldados armados que apuntaban."

Antes de ser subidos a las jaulas ya sabían que no habían agarrado al CNH que seccionaba en la facultad de Medicina.

La tensión nerviosa y la angustia de no saber cuánto tiempo se va a estar preso era lo que más afectaba a René. La conciencia tranquila no garantiza nada en un sistema represivo e injusto. Sabía que su compañera también estaba en Lecumberri.

¿Qué hacía usted en C.U. a esas horas? -le preguntó un agente del Ministerio Público, al tomarle la declaración. *Ensayando una audición de quena.* ¿De qué? De quena. ¿Qué es eso? y allí se lanza él como enamorado describiendo a su amada en un rollo estático musical indigenista. Unos cuantos días después lo dejaron en libertad, lo mismo que a Rosa Bracho.

Al día siguiente de la toma de CU, el Rector Javier Barros Sierra declaró: "La ocupación militar de la Ciudad Universitaria, ha sido un gesto excesivo de fuerza que nuestra casa de estudios no merecía." Lo calumniaron e intrigaron en su contra hasta obligarlo a presentar su renuncia que no le fue aceptada por toda la comunidad universitaria y de manera destacada por los estudiantes.

-El 2 de octubre, contra mi costumbre, llegué tarde -la expresión de René es tensa, muy tensa. -Se iniciaban los disparos. Son cohetes, comentó alguien que caminaba a mi lado rumbo a la Plaza, frente al edificio de Relaciones Exteriores. El maldito helicóptero volaba bajísimo y metía un ruido ensordecedor, pero pronto nos dimos cuenta de que eran balazos, y que el ejército avanzaba disparando; y no eran balas de salva, como tristemente declaró Marcelino Perelló. Las balas sacaban chispas al botar en el pavimento.

"En las calles cercanas a la Plaza la gente se subía a las azoteas, salía a la banqueta con expresiones de angustia, rabia y preocupación. ¿Están metando gente en Tlatelolco?"

Antes de 1968, Los Folkloristas interpretaban lo que más tarde se llamaría Nueva Canción: *Defiendo mi tierra* de Angel Parra, *Las Preguntitas sobre Dios* de Atahualpa Yupanqui y *La Zamba del Che* compuesta por Rubén Ortiz.

-La participación concreta del grupo se da cuando el Consejo Nacional de Huelga, el CNH, organiza en la explanada de Ciudad Universitaria y en el Politécnico unos festivales que tenían por objeto divulgar las razones y las propuestas del movimiento estudiantil. Era muy necesario contrarrestar la cortina de silencio y de calumnias que tanto la televisión, la radio y la prensa ofrecían -explica René Villanueva.

"El estudiantado informaba a la gente no sólo a través de las brigadas que salieron a volantes por toda la ciudad de México, sino también con un sello muy particular: organizaban festivales, eventos de todo tipo que reunían a músicos, poetas, pintores, bailarines...

"El gobierno de Miguel Alemán -continúa-, dio los fondos y propició la construcción de CU. Considerábamos que su estatua era un culto a la personalidad y un autotelogio que no cabía en la máxima casa de estudios. Nunca participé directamente, pero era de los que por lo menos con mentadas quería tirar la estatua. La protegía una cubierta de lámina ondulada donde Mario Orozco Rivera, Arnoldo Belkín, José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, por supuesto, y creo que en algún momento, Pepe Hernández Delgado pintaban un mural colectivo. Mientras ellos estaban trepados en sus andamios con brochas y pintura; con flautas y guitarras nos reuníamos Judith Reyes, Oscar Chávez, José de Molina, Enrique Ballesté, Margarita Bauche (Margarita como le decían algunos), el mismo Mario Orozco Rivera que también tomaba la guitarra y Los Folkloristas. Siempre incansable en asambleas, reuniones y marchas, redactando, estudiando documentos, haciendo análisis de los acontecimientos: José Revueltas, Juan Rufo, Oscar Oliva, José Carlos Becerra, Gabriel Zaid, Leopoldo Aysa eran algunos de los escritores y poetas que también apoyaban al CNH con su presencia en diferentes actos".

La detención de René fue significativa para el grupo. Se preocuparon mucho, en todos sentidos. Se dieron cuenta de la situación que se vivía, que una cantidad enorme de estudiantes, de maestros e investigadores estaban detenidos. Eso había cambiado un poco la atmósfera de la cárcel de Lecumberri donde se concentró a la mayoría de los presos políticos aunque también había en el Campo Militar y en el penal de Santa Martha.

-Entonces, para mantener el contacto y la solidaridad con los que estaban dentro y para levantarles el ánimo, se nos ocurrió a Rosa Bracho y a mí -dice René- ir con el director de la penitenciaría y preguntarle si se podía dar una función para los estudiantes y maestros presos.

"El director, el general Cediño, nos dijo que en primer lugar, si queríamos dar una función, tenía que ser para todos los presos, no nada más para unos; cosa que nos pareció razonable. Al principio sólo hablamos pensado en nuestros compañeros. Le tomamos la palabra."

Momentos antes de la actuación, Rosa platicaba con Francisco Araiza -su partenaire en la coreografía que ella preparó- con Los Folkloristas y algunos

compañeros presos; se disculpó: *Permiso, voy a hacer mis ejercicios de calentamiento.*

-Pero a más de uno ya le había subido la temperatura y hasta sudaba -recuerda con mucho humor Rubén-. Era una mujer hermosísima y tenía mucha personalidad.

-De nosotros no fue todo el grupo -soltara René. -Algunos no querían ir. A ese tipo de eventos solidarios uno tiene el pudor de entender que como son voluntarios, participa el que quiere. Por ejemplo: *El Negro y Mita*, que ya no estaban en el grupo, asistieron.

"Fue una función muy emotiva para mí. A nombre de los presos, el maestro de filosofía Eli de Gortari agradeció el acto. Subió al escenario y nos dio la mano. Me dolió profundamente verlo con el uniforme como si fuera un delincuente... tenía una trayectoria de lucha. Fue Rector de la Universidad Nicolaita de Morelia, también tomada por el ejército. En el 68 era una de las gentes más señaladas, a las que le traía ganas Díaz Ordaz. Lo consideraba reincidente.

"En el auditorio estaban muchos de los compañeros, los veía, los reconocía. Fue muy emotivo."

En ese entonces, Rubén era profesor en el Politécnico y de inmediato quedó en la Coalición de Maestros. Participó en todas las jornadas del 68, como profesor y como Folklorista.

El hermano de María Elena, Carlos Torres, estaba en la Facultad de Ciencias. Fue detenido por los militares en la toma de CU, al igual que René.

María Elena estuvo en las rejas de Tlaxcoaque, con todas las mujeres que fueron a preguntar, a tratar de defender a los suyos. Había ahí una española cuyo único pecado era tener un hijo ahí dentro, la trataban de gachupina. María Elena se indignó: *Desgraciado, tiene a su hijo adentro y es mexicano, lucha por algo, piensa en algo, no como usted que es carcelero.*

Cuando se trató del viaje a Cuba, Gerardo Tamez asumió su responsabilidad y le dijo a su mamá: *tú no vas pero yo sí, soy estudiante universitario.*

En cambio, José Luis Belmar fue a quejarse a las redacciones de los periódicos que el CNH había usado indebidamente el nombre de Los Folkloristas al anunciar su presentación en uno de sus eventos. Belmar era

publicista y no quería que su nombre se asociara con el movimiento. Milta Domínguez no quería hacer crítica a través de la música.

En unas hojas volantes se escribía la letra de una canción, con música popular, para que la gente la coreara en las manifestaciones. Rubén hizo una parodia del *Huapango torero* de Tomás Méndez: *Toro, toro asesino, quéjate si llevas el diablo se convirtió en Granadero, granadero asesino, quéjate si llevas el diablo*. También compuso un balletito: *Romance del estudiante muerto*.

-Vino por dos vías la reducción de integrantes de los Folkloristas -explicita Rubén. -La primera porque unos se dieron cuenta que presentarse ante un público que pagaba implicaba una responsabilidad y un compromiso. Otros quizá porque no reunían todos los requisitos de artistas. La gira a Cuba y el 68 fueron definitivos. Doce integrantes salen del grupo en 1968.

El Negro Ojeda sentía que a él le tocaba ser el director pues era el de mayor experiencia musical. Milta Domínguez, por su parte, consideraba que a ella le correspondía el cargo puesto que había conseguido muchas de las actuaciones de Los Folkloristas.

-Al inicio del grupo éramos tantos -Pepe Avila habla pausado- que a fuerza tenía que haber un coordinador y aún así era un soberano desmadre. Los más jóvenes, sobre todo, no aceptábamos la autoridad porque además no la considerábamos autoridad. ¡Ay, cómo Milta! Si es la tía de Gerardo...

René Villanueva propone la dirección colectiva y ésta es aceptada por el resto del grupo. Cada miembro asume una tarea. Le entran parejo a todo, cada músico toca varios instrumentos y entre ellos mismos se dan clases. Así quien únicamente se dedicaba a los alientos se especializa en ellos pero incursiona en las percusiones; profundizan en su conocimiento de folclor y ponen piezas nuevas en el repertorio.

A la salida del Negro, que pudo ser el fin de Los Folkloristas, le sacan provecho pues se consolidan como grupo. Si había que poner un son abajeño, ahí estaba Rubén Ortiz con todo su entusiasmo y su experiencia, sus cientos de horas de tocar con grupos de mariachi para aprender de ellos. Si se trataba de una pieza cubana entonces Pepe Avila era el indicado no sólo por su conocimiento sino por su gusto y su dominio de las percusiones. Para lo veracruzano quién mejor que Héctor Sánchez y su arpa vigorosa. Si se iban por los caminos de la música andina, René Villanueva que se define a sí mismo

como pitero ocaqueño, sacaba su quena, su rondador ecuatoriano, le daba a las zampoñas, a las tarkas, a todo lo que el viento, el soploido haga sonar.

Así se constituyen en un grupo que toca con toda autenticidad los más variados géneros del folclor latinoamericano y adquieren la personalidad que perdura a través de los años, a pesar de las entradas y salidas de diferentes compañeros.



1976: Décimo Aniversario.

"El presidente Echeverría ordenó que se presentaran Los Folkloristas en el Auditorio" fue el encabezado a ocho columnas de la plana cultural del *Excelsior* del 10 de mayo de 1976 y por eso pudieron celebrar su décimo aniversario echando la música por la ventana, invitando a algunos músicos de México y Latinoamérica a compartir el escenario y al público a cuatro funciones en el Auditorio Nacional que les había sido negado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

René Villanueva, entrevistado por Jorge Meléndez para *El Nacional* el 29 de marzo de 1976, declaró: "La fundación del grupo fue una necesidad debido a las carencias musicales de nuestro medio, no fue una idea expofesca. Nosotros nos dimos cuenta que en México no era posible escuchar música folklórica ni en la radio, ni en la televisión, ni conseguir discos. Esto hizo que nos reuniéramos algunos amigos y de ahí se formó el grupo inicial.

"Es verdad que hay mucho de catarsis en la clase media en este tipo de música, pero para que se dé un cambio en la sociedad no sólo es necesario que los sectores progresistas participen en ese cambio, sino de anular resistencias. A través de la emoción, del sentimiento, se puede originar una reflexión que provoque el cambio de actitud."

El 15 de febrero de 1976 *Excelsior* publica una entrevista de Roberto Ponzo a Los Folkloristas en donde René Villanueva llama urgentemente a la difusión del folclor, de la siguiente manera: "Por parte de la gente desde luego que no ha habido... ninguna traba y esto hay que aclararlo: por parte del público el interés y entusiasmo hacia nuestra música popular ha venido en aumento.

"Las trabas que existen son bastante evidentes y son de otra naturaleza. Mira: el problema de la difusión de la música folklórica mexicana podemos reducirlo a estos aspectos: vivimos en una sociedad clasista; la música folklórica la produce el campesino, la gente indígena o sea las clases marginadas. Inferiores socialmente, su cultura además es marginada. Como toda sociedad clasista, hay la concepción de que la cultura debe estar reducida a determinados grupos. La cultura como educación es privilegio de clase y está controlada y manipulada por aquellos sectores tanto del poder estatal como del poder económico.

"Se permite la difusión de la música folclórica a nivel de élites, de minorías; pero no se le da una difusión a nivel masivo, es decir: no se revierte la música a los que la producen. Se les enajena a través de los medios de difusión masiva para hacerles pensar que ellos no son productores de cultura, no son productores musicales. Se les da otro tipo de producto: el prefabricado y comercial, que puede ser la música de penetración cultural imperialista, como lo es su presencia omnimoda en la industria y comercio de nuestro país.

"Nosotros estamos interesados en que los conciertos no se hagan a nivel de minorías, sino que queremos hacerlo a nivel masivo: auditorios, teatros y ya probamos que la gente sí responde. Con auditorios estudiantiles siempre hemos mantenido un estrecho contacto pues ahí nacimos y crecimos, con ellos.

"Pero últimamente se tomó una medida muy absurda a mi manera de ver - declaró René- de que el Auditorio Nacional no se permita para este tipo de eventos.

"Tomando como pretexto los disturbios que se ocasionaron cuando vino el conjunto de rock Chicago, se hizo una disposición general de cerrar el Auditorio previniendo disturbios masivos.

"Justamente creemos que la música folclórica mexicana es el 'antimotín'. Un 'Avándaro' o cualquier festival de rock es el reflejo de una sociedad violenta, colonizada, drogada, enajenada e imperialista. Desde luego que ahí sí se dan disturbios, drogas y todo eso. Pero suponer que el mismo tipo de respuesta van a tener las gentes que asisten a un recital de Los Folkloristas es una idea totalmente equivocada.

"De hecho, lo que estamos pidiendo es que se rectifique esa decisión que es totalmente absurda". E insistió: "Estamos seguros que el público que asiste a nuestros conciertos es el que está consciente de la realidad y no es el que va a buscar una salida individualista, o va a no enfrentar la realidad con falsos escapeismos. Por eso nuestros espectáculos nunca van a provocar motines. Esos fenómenos de tomar por asalto un auditorio no se han dado ni se darán, afortunadamente, dentro de la música conciente que es el folklore."

René también le explicó a Roberto Ponce que el movimiento de la música folclórica latinoamericana y del canto nuevo es relativamente reciente. Puso de ejemplo a Chile y Argentina donde surgió después de doce o catorce años de bregar en el ambiente musical. Violeta Parra comenzó por 1957 a recorrer Chile para rescatar su folclor y empezó a componer. Fue hasta 1984 que surgió la nueva canción chilena que alcanza su madurez alrededor de 1970.

-Aquí en México lleva más o menos el tiempo que Los Folkloristas tienen de haberse formado -declaró René-, o sea diez años. En este sentido iniciamos este tipo de trabajo y antes que nosotros no existía ningún antecedente de grupo dedicado a esto. Creemos que dentro de poco tiempo brotará un movimiento que esperamos y confiamos tenga más riqueza, debido a que ha absorbido muchas formas y aspectos de la música latinoamericana (Cuba, Chile, Bolivia, Argentina), mientras que los otros movimientos han asimilado influencias de los países vecinos únicamente.

Los Folkloristas no pensaron celebrar su décimo aniversario en términos de festejos. En lugar de caer en un lapso ocioso para felicitar a unos a otros por los logros obtenidos, organizaron una serie de eventos para darle mayor impulso a su grupo, y sobre todo, a la música popular. Con suficiente anticipación pidieron unas fechas y mediante contrato firmado el INBA les otorgó el 9 de mayo, 20 de junio y 11 de julio para que se presentaran en el Auditorio Nacional. Sin embargo el 9 de abril recibieron como balde de agua fría un memorandum:

*Sr. René Villanueva
La Peña de Los Folkloristas, AC
Manzanas No. 67
Col. del Valle
México, D.F.*

En relación a su contrato para las presentaciones del grupo "Los Folkloristas" en el Auditorio Nacional, me permito informar a usted que lamentamos mucho tener que cancelarlo, ya que por acuerdo superior se ha optado por suspender en el Auditorio Nacional todos aquellos espectáculos que puedan provocar alteraciones en el orden público y que obliguen al uso de la fuerza.

El propósito de esta decisión es evitar enfrentamientos que puedan causar desgracias y lesiones a personas inocentes y, fundamentalmente, anular toda posibilidad de encuentros y represiones.

*Atentamente
El Jefe del Departamento
Antonio López Mancera.*

c.c. a la Dirección General.-Presente

c.c. a la C. Coordinadora Administrativa de la UACB.-Pte.

c.c. al C. Coordinador Técnico de la Programación y Contratación de la UACB.-Presente

ALMOH/mas.

Los Folkloristas reaccionaron de inmediato y pusieron el grito en el cielo. La primera en escucharlos fue Victoria Azurdry del periódico *El Día*. Le declararon que el contenido del memorandum era "retrogrado y fascista, un bando policial".

-Pero parece que las autoridades tienen muy mala memoria puesto que esta prohibición no existió cuando hace poco más de dos semanas nuestro conjunto se presentó en el Auditorio en una función de beneficencia para los damnificados guatemaltecos -añadieron.

A Los Folkloristas les pareció altamente ofensivo que se catalogara su trabajo como espectáculo provocador de alteraciones del orden público. En diez años han dado más de 700 conciertos sin que se registrara jamás escándalo o disturbio alguno: "Eso no es casual sino que responde al tipo de mensaje musical que siempre hemos emitido, tendiente a despertar conciencia y denunciar la enajenación en cualquiera de sus facetas -le explicaron a Azurdry. -Pero, por otra parte, el problema no queda con el grupo Los Folkloristas y que se les niegue unas tres actuaciones. Consideramos que se ha tomado una medida policiaca y represiva. El funcionario de la Secretaría de Educación Pública (se trata de Bravo Ahuja) responde a esa mentalidad y hay que impedir que funcionarios así ocupen esos puestos e impidan manifestarse a quienes trabajamos por la cultura popular.

"Es en definitiva un corte abrupto a la libertad de expresión."

Victoria Azurdry no se conformó con entrevistar a Los Folkloristas. Quiso conocer la versión de las autoridades: "La señora Mercedes A. de González Orozco, coordinadora de espectáculos del Auditorio Nacional, se manifestó sorprendida por la cancelación de la función de Los Folkloristas, decisión que no atribuye a las autoridades del INBA sino a algún nivel superior. Si bien considera que un posible antecedente de la medida fue lo que ocurrió con el grupo Chicago, "que no fue para tanto", considera que es sumamente negativa para el organismo. Particularmente porque también fueron canceladas presentaciones de Roberta Flack, Vicky Carr y Alberto Cortez, re sintiendo seriamente el presupuesto del Auditorio, que se nutre de las recaudaciones de los espectáculos".

Trató de entrevistar al Jefe del Departamento Técnico de Producción Teatral, el licenciado Antonio López Mancera, quien firmaba el memorandum. Su secretaria informó que éste se encontraba en una junta, sugirió que se entrevistara a una persona del Departamento de Difusión. Azurduey habló con la responsable de la producción gráfica de afiches y programas, quien no sabía nada del tema pero que lo llevó a la oficina de espectáculos donde tampoco nadie sabía nada.

-Fueron tres negativas en 25 minutos. No está mal como promedio -constató.

Cuando por fin dio con López Mancera, él manifestó que no se había cancelado el contrato sino "remitido la presentación del grupo Los Folkloristas a un ambiente más íntimo como es el del Palacio de Bellas Artes". Además, argumentó, el Auditorio Nacional se encontraba en etapa de reparaciones necesarias puesto que se había planeado para eventos deportivos y se lo habilitaba como centro de espectáculos, así que la prohibición no era exclusiva para Los Folkloristas puesto que se extendía lo mismo a artistas mexicanos que extranjeros y desde luego era una medida de protección para evitar incidentes como los ocurridos durante los conciertos de Chicago.

-Ese memorandum lo podía haber enviado el jefe de la policía para impedir manifestaciones en la calle -declaró René Villanueva a Rodolfo Rojas Zee del Exolator el 3 de mayo de 1976-, pero no un funcionario en nombre del director del Instituto Nacional de Bellas Artes -que se supone promueve la cultura- respecto a un grupo -el nuestro- que jamás ha provocado disturbios ni motines con motivo de sus actuaciones.

"Es una injuria que vengan los grandes del show business norteamericano -como Chicago, del que ya se habla de volver a traer, Tom Jones o Liza Minelli- a saquear el poco dinero de este país con espectáculos que cobran 200 pesos por persona en el Auditorio Nacional, mientras que nosotros, grupos nacionales que estamos trabajando contra la enajenación de quienes gustan de ver un superman norteamericano con toda la cara de penetración cultural, manipulación comercial, se nos niega la sala para justificar ese falso sentido de justicia de negar el permiso a todos los grupos por parejo.

Nada justifica la cancelación del contrato y así se lo hicieron saber a Víctor Bravo Ahúja, secretario de Educación Pública, al no ser escuchados por López Mancera. Por medio de un oficio le pedían que: "Se rectifique la cancelación del contrato y podamos presentar los conciertos en las fechas señaladas". Y

agregaban: "No podemos aceptar que el Auditorio Nacional esté cerrado para el grupo cuyo trabajo de difusión, investigación y rescate de nuestra cultura se ha desarrollado gracias a las condiciones de irrestricta libertad que hemos tenido para nuestro trabajo hasta ahora.

"No podemos aceptar que nuestro trabajo sea calificado como 'provocador de alteraciones al orden público' como lo pretende el represivo y lamentable oficina del señor López Mancera.

"No es aceptable que mientras al más alto nivel de gobierno se hacen declaraciones contra la penetración cultural imperialista y a favor de la cultura popular, se contradiga en la práctica con un hecho que impide la difusión a nivel masivo y popular del trabajo de nuestro grupo, pionero en México del movimiento musical opuesto al comercialismo manipulador -el show bis- y el coloniaje cultural" terminaban diciendo.

Ana María Longi de *El sol de México* no se anduvo por las ramas. *¿Dónde está la subversión?* les preguntó una y otra vez a Los Folkloristas.

"-¿Subversivos?

"René Villanueva se sorprende. Voltea a mirar a sus compañeros y añade:

" "Bueno, las letras de las canciones dicen, por ejemplo: ...Ya me voy... Ya me estoy yendo... Palomita... Nadie sabe de mi suerte... Quizás vaya con la muerte..."

"-Pero la subversión, ¿dónde está?"

Ellos le habieron de los jóvenes que empezaron a descubrir una alternativa musical diferente al rock, del descubrimiento de su propia voz, de su propio lenguaje, de su propia cultura. De como ésto los aleja del empeño por parecerse a los jóvenes estadounidenses. Ella insistió. Entonces le contaron del sabor del agua del manantial, de cómo el canto revela la forma de ser, el alma de las gentes que habitan cada región; del por qué la cultura popular siendo tan importante no se difunde.

El lunes 10 de mayo se publicó la entrevista de Ana María Longi: *¿Dónde está la subversión? se preguntan Los Folkloristas*. De inmediato recibieron un citatorio telefónico para tratar el asunto. Quien los citaba no era el jefe del Departamento de Producción ni el del INBA, tampoco el señor secretario de algún subsecretario. No, el interesado en tratar el problema era el Presidente de la República, quién si tuvo tiempo para atender el asunto.

Gerardo Tamez llamó muy temprano a Mima de Francisco: *Oye, Mima, ¿tienes que ir a trabajar hoy? Entro a las nueve. Es que me acaba de hablar un*

señor Tonatiuh Gutiérrez, director del Fondo Nacional para las Artesanías, que tenemos una entrevista con Luis Echeverría. Ay, por favor, no me hagas esos bromes pesados a las siete de la mañana, te mato. Mima, creeme, si es cierto. Ya hombre... De veras, tengo que reunir al grupo: tenemos cita en Los Pinos con Echeverría. No, mira, ya dime. En serio...

Ella no lo podía creer. Gerardo, de por sí muy bromista, parecía nervioso: Además no te burles: estoy stacado. A pesar de que es tan temprano ya no está nadie en su casa. Sólo encontré a Pepe y a ti. Entonces, por favor, ve. Mima habló a la Universidad para avisar que se le había stravesado un asunto.

-Nos vimos en el Fonart de Patriotismo -los recuerdos de Mima son tan claros como su sonrisa. -Ahí conocimos a Tonatiuh Gutiérrez, encantador y amante de las artesanías. Nos dijo que Echeverría había leído el artículo, que estaba preocupado y que quería hablar con nosotros y lo quería para ayer.

"En Los Pinos nos recibe Echeverría como si fuéramos sus cuetes de toda la vida y, es muy chistoso, se sabía nuestros nombres. Evidentemente alguien se los sopió. En pocas palabras nos dijo que estaba encantado con este movimiento cultural, que estaba super de acuerdo con todo, que no entendía por qué si él lo impulsaba el secretario de Educación decía que no. Nos preguntó que qué había pasado, que qué habíamos dicho. Le explicamos: *Hicimos una petición, como en años pasados, para dar conciertos. No somos un grupo subversivo, deseamos la difusión del folclor cuya música es tan buena como cualquier otra y estamos empeñados en hacer cada vez mejor nuestro trabajo y el Auditorio Nacional es una sala a donde podemos llegar a mucha gente.*

"Muy bien -dijo-. Pidió que lo comunicaran con el ingeniero Bravo Ahuja, el de Educación, y le preguntó por qué la disidencia. Se metió a un cuarto para hacer su llamada y a los dos minutos salió: Que era un lamentable error, que se haría lo que él quisiera, cuando quisiera, a la hora que fuera, que él nos amaba, que madre no había parido mejores hijos, entonces que pidiéramos las fechas que quisiéramos, cuantas veces quisiéramos y como quisiéramos.

"Profundamente satisfecho preguntó qué fechas queríamos. *Fues que se respeten las que tenemos -la voz de Mima suena tan firme como debió sonar en ese momento. -No, muchachos, pidan más, otras cinco, otras diez. Que se respeten las que tenemos, no pedimos más, muchas gracias por su ayuda.*

"Entonces nos propuso otra cosa: *Como está cerca el 15 de mayo que es día del maestro, ¿por qué no hacemos un festival en el Auditorio e invitamos a*

los maestros para que pasen con ustedes dos horas, les gustaría? Sí, perfecto. Les prometo que les llamo el Auditorio a tope si es lo que ustedes quieren; que mucha gente los oiga, pues les llamo el Auditorio. ¿Les gusta la idea?

"Tronó los dedos y apareció un fulano. ¿Dónde está el mejor equipo de sonido? Se lo llevan al Auditorio y lo prueban.

"Nos arregió todo absolutamente. Fulanito, mañana les invitaré. Sútenlo te vas en la tarde a la Peña y tomas fotos de los instrumentos para los carteles -y mientras lo dice Mima truena los dedos-. Todo guiñado en media hora. Además quiso un programa televisado. Pero, señor presidente, ese día en ese horario está el programa de... Dijo que quiero el programa televisado, es más, sin cortes comerciales.

"Fueron dos horas enteritas para nosotros en el canal 13. Los camarógrafos se volvían locos. A la hora en que hicimos en intermedio no sabían qué hacer con las cámaras, nos entrevistaban a uno y a otro, tomaban los instrumentos. No sabes...

"En la mañana antes de la función estábamos probando sonido y ensayando cuando llegó un motociclista. Se llevó a Gerardo en una motocicleta que volaba. Echeverría quería saber cómo iba todo. Muy bien señor presidente. ¿Está el sonido? ¿Salieron las invitaciones? ¿No tienen nada más que pedirme? ¿Todo marcha sobre ruedas? Sí, señor presidente. Muy bien, lívatelo. Y lo regresaron al Auditorio, de volada.

"Lo mejor del caso es que el invitado de honor a ese concierto fue Bravo Ahúja. Tuvo que ir a chaleco y sentarse en primera fila. Se sopió el concierto y todavía al final nos fue a felicitar, que qué bonito había estado" -Mima suelta la carcajada-

Efectivamente, no le quedó más remedio pues la invitación decía textualmente: "En homenaje a los maestros, bajo el patrocinio del C. Presidente de la República, Luis Echeverría, la Secretaría de Educación Pública y el Sindicato de Trabajadores de la Educación, presentan una audición especial de música latinoamericana. Los Folkloristas. Auditorio Nacional. México, D.F. 15 de mayo 1976. 17:00 hrs."

Bajo el título Burocracia en la cultura, Humberto Musacchio escribió en Ovejas: " 'La solución se debe a un interés personal del Presidente', dicen Los Folkloristas, quienes consideran haber obtenido un triunfo de gran significación en su carrera. Nosotros nos alegramos por ello, pero no podemos menos que lamentar que sólo en la más alta jerarquía exista la posibilidad de

resolver problemas tan simples como la obtención de un local para presentaciones artísticas. Pobre país este donde tiene que ser el Presidente el que sustituya en sus labores a muy diversos funcionarios, de todo rango, para la atención de problemas que se antojan sencillos."

Generon la Betalla los Folkloristas anunció *La Prensa*. Y para evitar cualquier confusión ellos se apresuraron a declarar: "Lo único que queremos es que nos dejen trabajar en libertad; nuestro compromiso no es sexual, sino a largo plazo con nuestra gente, con nuestro pueblo."

"También nos parece importante el hecho de que al nivel más alto de gobierno se le haya dado importancia a nuestro trabajo mientras que a niveles menores, en los que se supone que es obligación y deber impulsar las manifestaciones culturales es donde se nos trata de bloquear, concretamente las autoridades del INBA y de la SEP."

Por su parte Alberto Domingo de la revista *Siempre!* le dio rienda suelta a su indignación. En el artículo titulado *La barca de oro* describe al Auditorio Nacional como "un elefante blanco", "un galerón que para nada sirve", "un mal hogar de aviones donde todo se encordea". En cuanto los espectáculos que puedan alabrestar a los jóvenes y "provocar disturbios", señala tajante: "Los disturbios, en este país, los suelen provocar los abusos contra los humildes, las extorsiones constantes a los trabajadores, el desprecio acre a las inquietudes juveniles".

Esta es su versión del conflicto: "A algunas gentes de Bellas Artes, tímidos, paquetos, mentirocillos, se les hizo fácil decir a última hora que 'dijo mi mamá que siempre no'. Se quisieron pasar por debajo de la pretina un convenio comercial serio y alegaron 'se ha optado por suspender en el Auditorio Nacional todos aquellos espectáculos que puedan provocar alteraciones de orden público y que obliguen al uso de la fuerza'."

"Los Folkloristas llevan al escenario guitarras, charangos, bombos, flautas, no metralletas ni bombas. Eso de que pueden 'obligar' al uso de la fuerza sólo puede hacer en la mente tuerta, chueca, delirante, de los enanitos del INBA."

Y como en el concierto no hubo 'alteraciones al orden', Domingo remata: "Vista la torpeza, la falacia, de Tofito y de su 'viril' jefeito Sergio Galindo, director del INBA, uno piensa que lo menos que pudieran hacer los señoritos era entonces a dúo *La Barca de Oro*: 'Yo ya me voy, al puerto donde se halla...' etcétera. Porque quedarse en sus puestecitos sólo revelaría, sin renuncia por elemental vergüenza, una concha del tamaño del Auditorio, precisamente."

En la presentación de Los Folkloristas, Ana María Longi vio: "Miles de personas, muchas de ellas ataviadas con ponchos y jorongos -había hasta cuatro leonardones- que acudieron a escuchar esa música que surge de lo más profundo de nuestra idiosincrasia, de nuestras costumbres; esto es, acudieron a escuchar música mexicana y latinoamericana."

Conciente que su entrevista *¿Dónde está la subversión?* se preguntan Los Folkloristas, hizo que Echaverría tomara cartas en el asunto decidió darle seguimiento a la información:

-¿Considera usted que existe apertura, que el diálogo es efectivo después de esta entrevista presidencial? -preguntó a René Villanueva.

"Por supuesto que sí; pero a nivel de Presidente y no a nivel de funcionarios menores. Muchas veces una orden presidencial se tergiversa, se modifica y entonces surgen factores que no son, precisamente, las instrucciones que ha dictado el Primer Mandatario.

"Y nos relata- prosigue Ana María Longi- que después de esa entrevista y de las instrucciones impartidas todavía un funcionario menor se atrevió a condicionar sus presentaciones en el Auditorio, a otro tipo de actuaciones. "Pero nosotros somos muy clarosos -dice René Villanueva- y replicamos que el Presidente de la República no nos había puesto ninguna condición para que actuáramos. El comprendió que el artista debe actuar dentro de la libertad".

"Le preguntamos si cree que el licenciado José López Portillo también apoyará la difusión cultural.

"Pues eso esperamos, porque la difusión de la cultura debe ser institucional y no sesional. La difusión de la cultura no debe estar de acuerdo con el paso de un hombre por el poder. Ya hemos tenido experiencias anteriores lamentables, en que lo que hacía un señor, llegaba otro y lo deshacía, con el consiguiente desperdicio de recursos. Y esta situación abarca muchos aspectos de la vida del país pues la falta de planificación en México era escandalosa.

"Nosotros no estamos de acuerdo con muchas cosas. Por ejemplo: ¿Cómo vamos a estar de acuerdo con que se apoye a líderes charros como Fidel Velázquez y se coarten las tendencias democráticas sindicales? Para nosotros eso es muy importante.

"-Y esto, ¿qué tiene que ver con la música folklórica?

"Es que nosotros estamos también en una trinchera, como los trabajadores de las tendencias democráticas están en otras. Nosotros estamos

en la lucha por defender la idiosincrasia, las tradiciones, la manera de ser del mexicano y del latinoamericano, por evitar que esa sociedad enajenante de consumo envenene más a nuestros pueblos. Como puede ver, nuestras trincheras y nuestras luchas son semejantes."

Los Folkloristas celebraron a toda música su décimo aniversario, compartieron el escenario con los charanguetas Ernesto Cavour y Jaime Guardia, con el guitarrista peruano Raúl García, con las hermanas Pulido de Uruapan y el conjunto de arpa grande de Apatzingan, El Palapa y con Amparo Ochoa. Estuvieron felices de ver a tanto joven en el Auditorio Nacional, con grabadoras para conservar y más tarde volver a escuchar la música latinoamericana.



Bellas Artes

¡Tercera llamada, comenzamos! El telón se levanta y en el escenario en penumbra se distinguen los más de 80 instrumentos que Los Folkloristas tocan en concierto. Guitarras de todos tamaños y formas; tambores, tamborcitos, tamborzotes; la variedad de flautas de carrizo, de madera, de metal, de barro deja a cualquiera sin aliento. El público aplaude la entrada de Los Folkloristas al escenario.

¿Qué hacen, en qué piensan momentos antes de iniciar la función?

Alguna variación en la temperatura puede alterar la afinación de los instrumentos. Pepe Avila los checa concienzudamente. A veces se siente presionado. Pero cuando todo está listo y sólo espera a que suba el telón se toma un café y fuma un cigarro.

Héctor Sánchez, *El Babas*, se dedica a hacer maldades a los demás, con el gesto se le pregunta qué tipo de maldades y suelta la risa: "¡Ya me vas a tirar de cabeza! Pos nada... Llenamos de papeles los estuches de los compañeros, pegamos etiquetas en los ponchos, amarramos un chile a algún micrófono, colgamos ganchitos en el pelo, en fin: cositas insignificantes."

Según Olguita Alanís algo que invariablemente hace Héctor es preguntar a voz en cuello: ¿Qué son tus dedos? ¿Qué es tu garganta? Tal como lo hacen los jugadores del equipo de fútbol porque tienen que estar muy concentrados en sus músculos. ¿Y qué son tus piernas? Dos resortes de acero -responden a coro, también a gritos. Entonces *El Babas* pregunta: ¿qué son tus manos? ¿Y qué es tu garganta? ¿Y qué son tus garras? Puse eso: unas garras. Todos ríen y Pepe explica que eso de alguna manera los relaja, quita la tensión.

Olguita y Rosalinda, el dúo Picochulo, se ponían a cantar, por lo general lo que no tenían montado en el repertorio, mientras se pintaban y terminaban de arreglarse.

Adrián Nieto tiene lo que los médicos llaman "uña de papel", es decir las uñas muy delgaditas. Entonces para poder tocar los instrumentos de cuerda y que no se le rompan necesita reforzarlas. Desde hace años usa Colafoca, se pone unos tres milímetros en cada uña...

-Y se le aloca la cola -Olguita lo interrumpe, atacada de la risa, la mirada traviesa.

-No. Se me aloca los dedos con la cola, digo con la Cololoca -Adrián ya no sabe ni como componerla y Pepe hace señas de que todo eso queda escrito. La muerte Catrina de José Guadalupe Posadas que adorna una de las paredes de la actual Peña de los Folkloristas, ríe.

Pero todo es cuestión de temperamentos. Para René Villanueva ponerse a tocar la quena no sólo le sirve para canalizar su nerviosismo y relajarse a través de ejercicios de calentamiento sino que forma parte de un ritual: "Distingo entre lo que es la rutina: la disciplina que empieza con la puntualidad para llegar al teatro, al foro; preparar el ensayo de sonido, acomodar los instrumentos en las mesas, verificar que todo esté a punto para que la función salga bien. Calentar con el instrumento me permite entrar en ambiente porque en el concierto no solamente buscas una ejecución pulcra sino, y ante todo, la interpretación. Ese es mi ritual."

Pero según Héctor cuando empieza el concierto ya están cansados. En la mañana se levantaron tempranísimo, cargaron los 80 instrumentos, los acomodaron, practicaron, ensayaron varias veces todo el repertorio, probaron el sonido, las luces: "Cuando se abre el telón ya estás arrastrando la cobiya pero nomás te paras ante el público todo se te olvida, te llenas de fuerza y de ganas. Mientras estás en el nervio no hay problema. Después de la función sientes los pies como cartero en Navidad, de verse, sales como papaya golpeada -dicen Los Folkloristas que los dichos de Héctor son lo más folklorico que tienen..."

-Todas las tensiones se vuelven adrenalina para tocar -considera Pepe-. En el momento de empezar el concierto, todo lo demás queda atrás. Es una cosa muy bonita que el grupo cierre files.

En 5 de agosto de 1968 dieron una función en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Feliz de la vida Rubén Ortiz comentó: "Ya nos vamos acercando, ya nos vamos acercando a la sala principal". No pasó mucho tiempo para que el escritor Sergio Galindo, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, les abriera las puertas de nuestro máximo foro. Cuando lo fueron a ver a mediados de 1971, Rubén y René creían que pasarían por lo menos 20 minutos explicándoles en que consistía el trabajo del grupo. Resultó que no sólo ya los conocía sino que le encantaba su propuesta. Galindo pensaba que la música folklorica era tan digna de presentarse en Bellas Artes como la sinfónica y la ópera.

Héctor Sánchez aclara que fueron los primeros en dar un concierto de música folklorica en Bellas Artes. Anteriormente se habían presentado muy

buenos músicos tradicionales pero siempre en calidad de acompañantes de un ballet como el Popular de Guillermo Arriaga o el Folklórico de Amelia Hernández: "Nosotros logramos que la gente fuera a escuchar la música. De bailarines no tenemos fama. En ese sentido somos pioneros".

Había mucha emoción en torno al debut de Los Folkloristas en Bellas Artes. Ellos se sentían muy apoyados por su público, por quienes frecuentaban la Peña.

-Cuando se abrió el telón vimos mil gentes conocidas, bueno, no, no las vimos porque como la luz te da de frente no ves nada pero se sentía pues... Nos hablamos planteado un programa, hablamos trabajado muy duro, con mucha alegría. Sin muchos nervios, más bien con euforia...

Ningún Folklorista coincide en esto con Héctor. Gerardo Tamez lo explica así: "Recibimos una educación donde una sala como la de Bellas Artes representa la máxima sala. No quiere decir que se presenten las máximas figuras pero finalmente es la máxima sala. Se considera que el artista va siendo mejor conforme se presenta en buenos escenarios. De todos modos es muy imponente."

Pape no recuerda anécdotas pero lo que no se le olvida es la gran presión que sintió cuando supo que iban a tocar en Bellas Artes: "Según yo era la primera vez que algo que no fuera música clásica o ballet se presentaba. Fue un logro impresionante del grupo. No llegamos temblando pero sí sintiendo una responsabilidad muy grande. Cuando se abrió el telón y vi la boca negra, porque no se ve nada le eché todas las ganas del mundo y salió, salió muy bien. Se le dio el folklor una categoría de arte."

"Hicimos cosas que normalmente no hacemos como cambiamos de poncho, poner algo de escenografía. Eso creó más tensión porque no estábamos acostumbrados."

A Bellas Artes llegaban a estrenar. Primero fue *Tierra Mestiza* de Gerardo Tamez, luego repertorios completos como el presentado a principios de 1973 donde el 80% de las piezas era fruto de la investigación y grabaciones de campo del grupo en México, Panamá, Perú, Bolivia y Ecuador. De lo que se trataba era de echar la casa por la ventana musicalmente hablando.

Esto obedecía a un deseo de sorprender al público, de compartir con él sus descubrimientos, de mostrarle nuevos géneros, nuevos instrumentos, de difundir una expresión cultural no reconocida. Hacían dos programas diferentes, cada uno de 20 piezas, sin contar los encores.

Si por ejemplo ensayaban dos o tres días por semana normalmente, cuando se avecinaba un concierto de esta magnitud, lo primero que hacían era cambiar el repertorio. Eso implicaba ensayar diario. Como de día cada quien trabajaba en lo suyo para ganarse la vida, sólo se podían reunir de noche. De las ocho en adelante, a veces hasta la una, dos de la mañana...

-Es que éramos solteros, entonces todo el día tocábamos -parece querer disculparse Héctor. -Nos amanezábamos en el Vips. No, no existían los Vips, en Sanborn's.

María Elena Ortiz y Leonor Lara aprovechaban la ocasión para lucir sus diferentes trajes. Si la pieza era de Panamá se vestían con moles de las indias cunas; si cantaban algo de Brasil se ponían muchos collares, blusas de manga amplia y larga falda floreada. Cuando era el turno de México sacaban huipiles, reboses y tocados, vestidos de mestiza...

-Cuando hay un cambio de vestuario necesitas tener a alguien que te dé la ropa y te ayude a vestir. A las muchachas les ayudaban amigas suyas. Proyectaban un atuendo armónico con la pieza. Para ellas era muy complicado hacer el cambio. Para nosotros era más fácil. Ahí estaba Enrique Rojas, un amigo peruano. Estaba con el poncho así, listo, nada más para que uno metiera la cabeza -Pape hace un movimiento como de toro al embestir. -Uno sella del escenario y se iba quitando el poncho, ponía la cabeza en el ojal del otro y sellía corriendo. Tenía que hacerse muy rápido para que no hubiera huecos escénicos.

Héctor Sánchez insiste en que en esas ocasiones se sentía muy acompañado por el público, casi como en familia. Al terminar la función los familiares y amigos subían hasta el escenario para felicitarlos, pero los gritos de apoyo, el aplauso, el calor de la función se percibía en todo el teatro, no nada más en la "porra".

El simple hecho de presentarse en Bellas Artes hizo que mucha gente que no pertenecía al ámbito del folklór pusiera los ojos y los oídos en Los Folkloristas. Gente del público le comentó a Adrián Nieto que en un palco estaba el actor Sergio Corona. Entre sorprendidos y agresivos, le preguntaron qué hacía ahí. Vergo porque me gusta esta música, les contestó. En otra ocasión el cantante español Julio Iglesias se acercó a platicar con Rubén Ortiz.

Las primeras veces, Gerardo Tamez percibió cierto nerviosismo entre la asistencia pero el mismo tiempo una actitud de: *Estamos aquí porque creemos en lo que hacen y que el folklór es digno de presentarse en este recinto.*

A la reportera Gloria Velasco Zendejas de *El día* le llamó la atención que el día del debut de la temporada Febrero-Marzo 1973 en Bellas Artes, René Villanueva pidiera que a pesar de lo imponente del escenario el público hiciera un esfuerzo por comunicarse con el grupo a nivel humano y que al finalizar la primera parte del programa esto se hubiera logrado: "Con un público amante del folclor, cálido y acogedor, se desarrolló el concierto. Entre los asistentes estaba Mercedes Soes, que fue aclamada a la mención el grupo.

"La señora Soes expresó su opinión sobre Los Folkloristas: 'Son unos estudiosos y lo más importante es que están totalmente apegados al auténtico folclor latinoamericano.'"

"Mario" de Novedades comentó: "La mayoría del público estaba formado por gente joven, estudiantes en su mayoría que llegaban en grupos de tres o cinco, muchos de ellos con libros y carpetas. Este hecho lo hizo notar uno de los componentes de los Folkloristas, con gran alegría por cierto, pues es reflejo que a la juventud mexicana le interesa toda la música latinoamericana y que gusta de los ritmos y canciones autóctonas de nuestro continente."

Hasta la fecha, el público de Los Folkloristas está integrado por jóvenes. Desde adolescentes hasta "muchachos" de respetable edad. Lo que es inagotable es el cariño que le tienen al grupo. Para muestra basta un botón: Cuando festejaban a toda música su vigésimo quinto aniversario en el Teatro de la Ciudad; después del intermedio, telón y público se levantaron al unísono. De la luneta hasta el tercer piso se oyó un solo canto, maciso y cariñoso: *Las mañanitas*, que tomaron por sorpresa a los Folkloristas. René, quien esperaba sorprender a todos al ponerse una máscara de Viejo de Michoacán, ya no supo ni qué decir. Los siete músicos aplaudieron a sus seguidores, a quienes los han sostenido tanto tiempo, a los destinatarios de su trabajo, a quien hace posible la utopía. Y tocaron *Las Danzas de los viejitos* y el resto del concierto con más entusiasmo, felices y con lágrimas en los ojos, agradeciéndole al público el amor correspondido.

La sala principal de Bellas Artes los recibió por primera vez el 21 de septiembre de 1971, cuando dieron un concierto a beneficio de los damnificados por un terremoto de Chile. Un año antes, en la Sala Manuel M. Ponce, habían hecho lo propio por una causa peruana.

Aurora de la temporada que dieron en 1972 Juan S. Garrido escribió en *Siempre*: "Y cuando se les concedió para dos fechas el Palacio de Bellas Artes,

no solamente agotaron las localidades, sino que se hizo necesario darles una tercera presentación, a la que tal vez haya de seguir una cuarta".

Un año más tarde, en febrero de 1973 Gloria Velasco Zandejas escribió en *El día*: "Éxito completo de los Folkloristas en el Palacio de las Bellas Artes, el día de su debut al iniciar una serie de cuatro conciertos". Pero la crítica elogiosa corrió a cargo de Alberto Domingo de la revista *Siempre*: "Escuchar a los Folkloristas es algo muy parecido a hacer un viaje, pero en el buen sentido de la palabra. Puede ocurrir que ya haya uno estado antes en esos pueblos, si se oyó otro concierto de este grupo; pero haber visto en esa ocasión diferentes localidades, o las mismas pero bajo otra luz, en otras horas del día o de la noche, en diferente época del año.

"Nuevamente llenaron el palacio, de gente y de aplausos, si bien algunos de éstos últimos los arrancaron demagógicamente no con su canto, sino con sus alusiones políticas al actual gobierno de la República de Chile, por ejemplo."

Entre 1971 y 1978 dieron 17 conciertos en Bellas Artes, presentaron el espectáculo de *Canto General* con la lectura de los poemas de Pablo Neruda y *Flor y Canto* donde Mario Díaz Mercado y Ana Ofelia Murguía leyeron poesía mexicana. Compartieron el escenario con Inti Illimani, Mercedes Sosa y trajeron a quienes consideraban sus maestros de Michoacán.

Con la frase: "Los Folkloristas no llegan a Bellas Artes: regresan" empezó una de las tantas entrevistas que dieron en 1991 cuando festejaron sus 25 años de trabajo ininterrumpido. En el programa de mano escribieron:

"Hace 25 años no imaginamos siquiera estar en el Palacio de Bellas Artes, un cuarto de siglo después de iniciar un trabajo tan digno y apasionante como el que nos ha ocupado.

"Las motivaciones iniciales se han mantenido y reforzado con el tiempo. Los cambios en nuestro país y en el mundo, nos hacen sentir la necesidad de reafirmar nuestra propuesta, como alternativa vigente.

"Las satisfacciones recibidas compensan con amplitud los esfuerzos y dificultades surgidos en el camino. Mantener un trabajo colectivo independiente no es fácil. Lo hemos construido apoyado en una doble vertiente: una, la convicción y el amor por lo que hacemos; la otra, con el apoyo afectuoso e infatigable del público."

Al intentar definir la labor artística de Los Folkloristas Guillermo Vergara, de *El Financiero*, cayó en la cuenta que se trata de un acto de fe, amor y perseverancia: "Fe al trabajo de investigación y recopilación, amor al hecho de la recreación y difusión musical, perseverancia a la actitud de navegar contra corriente en un mar donde la cerrazón de los medios de comunicación masiva están sustentados por la transnacionalización cultural que apoya la difusión de las empresas institucionales, ya sean creadoras de canciones inelesas o intrascendentes que no buscan mayor cosa que la venta inmediata. De ahí que la obra de Los Folkloristas adquiera un peso significativo, pues aunque sea 'un soplo la vida y veinte años sean nada', la verdad es que ser independiente no es siempre fácil."

Regresaron a Bellas Artes convencidos que la cultura popular necesita reafirmar su presencia en ese tipo de foros. Muchas instituciones: "menosprecian nuestras raíces y piensan que el folklor no es digno de exhibirse en algunos escenarios de lo selecto -dijeron a Lilia Rubio, de *La Jornada*. - Nosotros, por otro lado, promovemos la dessecratización de la cultura y consideramos que el criterio que debe decidir si alguien se presenta o no en Bellas Artes es la calidad".

Con Rubén Regnier Petatan de *El día* hablaron de los objetivos no alcanzados: "Que esta música fuera difundida profusamente; que ocupara un espacio en todos los canales de difusión; que tuviese un espacio más alto que el que se le ha dado".

Para los Folkloristas era muy importante ese concierto de aniversario. No habían actuado en el "Teatro Blanco" desde 1978. Con más de un año de anticipación se apalabraron con Víctor Sandoval, director del INBA, quien dio todo su apoyo. Unos días antes de la fecha acordada fue inesperadamente relevado de su cargo. Como ningún cambio viene sólo, temieron por la función.

Sin embargo, por la mañana del sábado 27 de julio, Rafael Armendariz, el sonidista del grupo, tuvo todo el tiempo necesario para instalar el equipo. Ellos llegaron desde las cinco de la tarde para afinar con calma los instrumentos y prepararse, como lo acostumbra. Se encontraron con la novedad que la compañía de ballet de Martha Graham estaba en escena.

"Fue inútil insistir con el encargado de la compañía estadounidense de ballet. Nuestras razones no tenían peso para ellos. Al terminar su función desmontarían todo: luces, equipo y hasta el piso sobrepuesto al del foro del Palacio de Bellas Artes. Aun cuando terminarían a las ocho, sólo quedaría una

hora para montar nuestra escena, instalar instrumentos, colocar iluminación, probar sonido y subir el telón a las nueve de la noche. Levantar lo suyo llevaría cuando menos 40 minutos, lo que nos reducía a sólo 20 minutos para preparar el montaje" escribió René Villanueva, en el primer capítulo de sus *Cartas de la memoria*, con toda la desesperación que da no poder remediar y prosigue: "Los trabajadores de tramoya, foro e iluminación habían hecho causa común con nosotros e insistido con los del ballet para que desmontaran hasta después de nuestra función. Así ahorraríamos tiempo de montaje. Ante la intransigencia, uno de los tramoyistas comentó: '¡Estos pinches gringos se sienten dueños del teatro!'. 'Dirás del país' añadió otro. 'Y eso que todavía no se firma el TLC' dije."

Tuvieron que afinar tres bambalinas, en los camerinos, presionados por él: *no le soples muy fuerte, ahorita que aplaudan me das el tono... Para todos fue muy desagradable.*

Pape vio en el personal del teatro una actitud no sólo profesional sino de apoyo al grupo. A una velocidad vertiginosa desapareció el escenario del ballet, guardaron en baules el pieo especial, cambiaron las luces. Pusieron las mesas con los instrumentos ya afinados. Todo en menos de media hora.

Todos estaban con los nervios de punta porque una compañera, Rosalinda Reynoso, no llegaba.

-Ya había llegado pero no llegaba -dice ambiguamente Héctor, sin ningún afán de precisar pero sí de balconear... y agrega con una risita nerviosa: -Sobre la marcha nos pusimos a cambiar el programa para adaptarlo a los seis integrantes que estábamos. Así de grueso. Faltaban quince minutos para empezar y ella no aparecía. Estaba viendo el ballet.

El público ni se enteró de todas estas peripecias. Citado a las nueve de la noche empezó a llegar desde las ocho y cuarto, ocho y media; muy bañadillo, luciendo las mejores gales o de piano estrenando. Olga Patricia, la hija de René, vino desde Los Angeles especialmente para asistir a este concierto tan entrañable. Jorge Bustamante hizo lo propio desde San Francisco. Como que nadie quiso faltar... A las nueve de la noche se abrieron las puertas y tranquilamente pasamos a ocupar nuestros lugares.

Unos meses atrás habían presentado repertorio nuevo en el Teatro de la Ciudad pero para no romper con la tradición de "a Bellas Artes a estrenar" trabajaron muy duro. Surgieron varias propuestas para la celebración de los 25 años. Una de ellas fue dar el concierto con todos los ex integrantes.

Eso implicaba mucho tiempo de ensayo pues había quienes ya no se dedicaban a la música desde que salieron del grupo; y por otra parte no estaban seguros que aquella muchacha de tan linda voz la conservara intacta después de quince años... En fin fueron varios los obstáculos que encontraron. Así es que optaron por invitar a todos los ex folkloristas y cerrar el concierto cantando juntos *La paloma*.

Para Olga Alanís, folklorista desde 1977, fue muy significativo presentarse ante quienes con su trabajo y aportaciones habían hecho posible que ella estuviera ahí, en Bellas Artes, en ese momento. Se sintió orgullosa de darle continuidad a un proyecto amoroso llamado Los Folkloristas.

Al presentar cada pieza recordaron anécdotas e integrantes.

Para cerrar con broche de oro invitaron a todos los ex folkloristas presentes a subir al escenario para compartir no sólo el aplauso del público sino recordar lo que habían hecho a lo largo de 25 años en tertulias familiares y por los diversos caminos de la música: "Dar las buenas noches y ¡a cantar!".

"Cabezas blancas o relucientes frentes prolongadas, algunas cinturas estraviadas, era el saldo aparente -según escribe René en *Cantares de la memoria*. -Hijos nacidos en la mayoría de los casos dentro de este cuarto de siglo vivido. La sonrisa y alegría de un reencuentro escénico. Muchos seguían en la música como Gerardo [Tamez] a quien el público le agradeció, al igual que nosotros, su *Tierra Meztiza*; el Negro Ojeda, resucitado felizmente con el espíritu más vital y rumbero; Caritos Tovar, *El Popis*, en pleno despegue hacia la madurez como percusionista; Milia Domínguez, activa maestra forjadora de coros. Otros seguían en las tertulias caseras como cuando nos conocimos. Siempre afable tranquilo y generoso en la amistad, Emiliano Avila; Alejo Avila, cuyo carisma no ha variado; Carlos Avila quien sembró en alto pesó su gigantesca humanidad por el foro y a quien frecuentamos en asuntos del debe y haber que nunca hay: la contabilidad; Carlos Alamiño a quien no veía desde 21 años atrás; Rubén Ortiz y su presencia grata y simpática, emocionado como pocos: Mila Ojeda presumiéndome de abuela; Rosa Elena Domínguez, esponjada como pavo real por el aplauso del público a su hijo Gerardo; Laura Cao luciendo blusa bordada que hacía juego con su sonrisa; Sara Rosa, orgullosa de la hermosura de sus hijos que parecen sus hermanos; pues se ha conservado gracias a que sigue bebiendo "Agua 'e lluvia"; Mima, *Huesitos de oro*, la morenita de tan linda voz, exactamente igual que cuando estaba en el grupo; Lourdes [Reuter] apantallando a todos con un maravilloso huipil

guatemalteco que lució con señorío. Extrañamos a Efrén Parada, *El brasileño de Mar*, quien andaba por Brasil."

Ahí, improvisado y sin ensayar cantaron jarocho, el cubano *Son de mayarí* y por supuesto, *La palma*. Mientras estuvo en el grupo Rubén Ortiz llegó a estar harto del Trovato chileno porque no falta en ningún concierto, de eso se encargaba el público pidiéndola a gritos. Ya se la sabía de memoria, ya la silucinaba. Y esa noche entre la emoción y no haberla practicado en 16 años: se le olvidó como iba.

Steve Heath, el representante de Los Folkloristas en Estados Unidos, también subió al escenario para entregar una placa conmemorativa que mandó hacer, leer algunas cartas de instituciones de su país donde se había presentado el grupo. No se aguantó las ganas, sabiendo el color del poncho de René, de "mandarle un saludo personal del presidente Bush" lo que se festejó a carcajadas.

Según Héctor Sánchez faltó hacer una cena, un banquete... Pero a partir de esa función a René le empezó a cantar la memoria y se puso a escribir un libro sobre Los Folkloristas.



Vamos a andar

Por iniciativas Los Folkloristas no han parado.

Trabajo en Radio Universidad:

En 1968 Radio Universidad los invitó para que hicieran 15 programas de Folklor latinoamericano. Eran tantos folkloristas que no cabían en el estudio: grababan en los pasillos, en el Hall de Radio Universidad que aun estaba en la Ciudad Universitaria. Estas grabaciones se hacían muy noche, después de las clases para que no hubiera ruido. A veces tenían que repetir la grabación porque había maullado un gato o pasaba un avión.

Rubén Ortiz considera que era muy pesado pero muy lindo. Se hizo a mucho pulmón, con mucho esfuerzo. Recuerda momentos difíciles como cuando estaban grabando dos discos para la serie *Voz Viva de la Universidad* y se tuvo que suspender la grabación porque los cadáveres de muchos estudiantes masacrados el 10 de junio se velaron en el auditorio de la Facultad de Medicina...

El recuerdo que tiene Mima de Francisco, en ese entonces alumna de la Peña es menos dramático. Oyó que el grupo tenía que ir a la Universidad a grabar un disco y desbordante de entusiasmo preguntó si podía ir, si los podía acompañar. Ineluctable en la seriedad del trabajo y la informalidad de la relación con el grupo. El equipo técnico le pareció muy precario pero tanto quienes tocaban como quienes grababan le echaban todas las ganas. Lina Beauvillian, amiga del grupo que lo mismo se aplicaba con el rondador que con la cámara fotográfica se encargó de retratar a Los Folkloristas y sus instrumentos. René Villanueva escribió la presentación del disco que dedicaron a la memoria de José Raul Helfmer: "América Latina: un término acuñado como cualquier otro, que pretende clasificar, meter en estancos o casilleros a los hombres y a las cosas, a la raíz histórica o a las materias primas, a la geografía o a la poesía.

"Para nosotros no es sólo un término, sino la realidad que vivimos o morimos; nuestro ámbito, nuestro camino, nuestro quehacer, nuestra casa.

"Necesidad de afirmación que nos descubre e identifica como unidad llena de pluralidad y riqueza, pasiva o violenta, pero rica en posibilidades de realización por el hombre y para el hombre.

"Territorio inmenso, desde el Río Bravo hasta la Patagonia, que nosotros mismos apenas estamos descubriendo.

"En esa rica y variada capacidad de asimilar, de integrar y de producir por encima de la explotación, del hambre y de la injusticia a que los sucesivos tipos de colonización nos han sometido y someten, está la fuerza y la conciencia liberadora de América Latina.

"Esa conciencia puede darse por muy diversos caminos. A nosotros nos llegó en parte, al recorrer los caminos y veredas de la música de nuestros pueblos. No vamos a intentar hacer aquí un "estudio" acerca de la música folklórica de América Latina, ya que eso es materia de los investigadores. Somos intérpretes de música folklórica y no pretendemos más que mostrar una pequeña parte de esa infinita gama musical.

"Sabemos que es, de todas maneras, un trabajo ambicioso y nos produce tanta alegría que la palabra "esfuerzo" sólo la recordamos cuando tenemos que transportar de un sitio a otro los cinco o más instrumentos que cada uno toca"...

Compartir el escenario:

No es que funcionaran como empresarios cuando traían a algún intérprete. Por ejemplo Víctor Jara le escribió a su amigo Rubén Ortiz para avisarle que pasaría unos días en México. Preguntaba si había modo de que diera unos conciertos. Rubén lo hospedó en su casa, lo presentó en la Peña y consiguió que diera unas funciones en la Facultad de Medicina y en la Casa del Lago.

-Y como de alguna manera salió bien lo de Jara que me mandan a Inti Mimarí, como si yo fuera un agente -dice Rubén muy divertido. -Quien me ayudaba de inmediato era René. Le hablaba por teléfono y nos poníamos de acuerdo para que le mandara un Inti a su casa. Gerardo también se apuntaba: Méndame dos. Nunca actuamos como empresa. Todo el mundo sabía que teníamos la Peña, que eran bienvenidos y que se hacía la lucha por presentarlos ante otros públicos. Así llegaron Soledad Bravo, toda la Nueva Trova Cubana, en fin una pléyade...

A Los Folkloristas eso de compartir el escenario les encantaba, con eso contribuían a uno de sus objetivos: la difusión del Folklor y el Nuevo Canto Latinoamericano. Esos contactos los fortalecían, aprendían de ellos y le daba solidez al sueño bolivariano de unir, de hermanar al continente.

Discos pueblo:

-Discos Pueblo se fundó en 1973 -explica Pepe quien está al frente de Difusora del Folklor. -El capital se obtuvo de unas funciones que dimos Los Folkloristas en el Teatro de Bellas Artes. De ahí salieron \$41.000 pesos, cantidad suficiente para registrar una sociedad anónima. La intención era editar nuestra música, y el material de otros artistas como Amparo Ochoa, el Negro Ojeda, por medio de intercambios sacamos discos de Inti Mirani, de Quilapeyún, de Daniel Viglietti, de Víctor Jara

"Hubo un diseño que nos distinguió en cierta época, lo hacía Fernando Martín. Las portadas eran enormes, estilo francés, como las de *Le chant du Monde*, de tres caras de cartón. Desgraciadamente tenemos que estar inmersos en la realidad, el mercado nos fue coartando poco a poco este tipo de edición para el L. P. Primero por los costos y luego sencillamente porque ya no se hacían.

Discos Pueblo no tiene estudio de grabación pero se encarga de conseguirlo, de dirigir la grabación, Pepe Avila se encarga personalmente de la producción.

Todo lo nuevo se graba en casett y disco compacto pero para que no se pierdan las anteriores grabaciones (que están en L. P.) poco a poco las están pasando a disco compacto.

Serie Encuentros:

A mediados de julio de 1974 el programa *Encuentros* de Televisión reunió a Los Folkloristas con Atahualpa Yupanqui, el charanguista boliviano Ernesto Cavour, el coplero peruano Nicomedes Santa Cruz y el colombiano estudioso de folklor Octavio Marulanda.

Don Atahualpa no dejó lugar a dudas al declarar: "Lo que el hombre no ha callado en su tierra, yo no tengo por que callarlo en Francia, Suiza o Bélgica. En Europa se ve el interés que hay por una cultura integral pues el folklor no es sólo la cosa amable, sino la raíz, el motor que desde dentro del espíritu del hombre hace la luz y la liberación."

Según hace constar Rodolfo Rojas Zea en el *Excelsior* del sábado 20 de julio de 1974 Yupanqui, Cavour, Santa Cruz, Marulanda y Villanueva (éste último por Los Folkloristas) el folklor representa el derecho a la cultura propia negada durante siglos por la explotación colonialista, repudiada y combatida por los países del tercer mundo.

Comité Mexicano de la Nueva Canción:

Desde 1973 surgió la necesidad entre los artistas de agruparse, de organizarse con el objeto de difundir y desarrollar las diversas expresiones culturales de México y América Latina. Así surgió en 1975 el Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC) que reunió principalmente a músicos. Defendía que la cultura es un producto social e histórico que debe ser accesible a todos. Criticaba a los medios de difusión al servicio de intereses comerciales que deforman, corrompen y manipulan el gusto, la sensibilidad y expresión de nuestro pueblo.

Unos años después el 24 de mayo de 1983 se integró el Comité Mexicano de la Nueva Canción cuyo propósito fue la promoción, recopilación y difusión de la Nueva Canción en México. La idea había sido lanzada durante el II Festival de la Nueva Canción en Nicaragua para fortalecer el movimiento en los diferentes países. Los Folkloristas se sumaron a esta iniciativa. Trataron de acabar con el centralismo al invitar a todos, defensores y provincianos a integrarse.

Fonoteca Nacional:

Puede decirse que todo empezó el 7 de septiembre de 1984 cuando un aguacero hizo que los ríos entubados de la Ciudad de México amenazaran con desbordarse. Sin embargo, la inundación no se evitó y afectó a los habitantes del sur de la ciudad. En casa de René Villanueva el agua subió cerca de un metro. Agua sucia, agua lodosa, aguas negras que arruinaron muebles, libros y en las cuales quedó sumergida su fonoteca que comprendía las cintas que recogían más de 20 años de grabaciones de campo a lo largo y ancho del país y de América Latina y varios miles de discos...

La depresión de René no se hizo esperar. La ayuda tampoco. Ahí estaban sus hijos, su compañera, Gabino Palomares lavando discos una vez terminado el aseo de la casa. René se puso a lavar y secar centímetro a centímetro sus cintas. No quiso compartir con nadie esa delicada labor que le llevó horas, días, meses. Escéptico, puso la primera cinta "rescata" en la grabadora y literalmente brinó de gusto al oír intacto el sonido de la Boda Huasteca. Javier Barros Valero, director de Bellas Artes, envió cintas y cajas. Radio Universidad prestó su equipo para el reembobinado.

Agradecido y conciente que un acervo musical de la magnitud del suyo no sólo le pertenecía a él sino que podía (y debía) beneficiar a todos los

mexicanos, Villanueva ofreció donar copia de su material. De inmediato pensó en Radio Universidad pero ésta se hizo guaja.

Acudió al Instituto Nacional de Antropología e Historia ya con la propuesta de crear una Fonoteca Nacional que preservara y difundiera el patrimonio cultural musical de los mexicanos. El proyecto, pensado para un país en crisis económica, constaba de varias etapas. Pretendía abarcar todo el país. No se hizo nada.

Al fundarse el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes volvió a insistir. Se hicieron mesas redondas para discutir sobre la necesidad de tener una Fonoteca Nacional. Músicos y público en general se pusieron de acuerdo. Las autoridades también pero para disolver el proyecto argumentando que no era necesario, que era centralizador, que sería muy caro, que con una "red" (computarizada) que uniera a las fonotecas existentes se lograba mucho más. A cuatro años de eso el CENDDM no ha hecho la famosa Red Nacional de Fonotecas. El patrimonio musical no está protegido por ninguna legislación. La fonoteca del Inah lleva varios años empujada pues están "a punto de mudarse" Refridos con el "progreso" son los únicos que siguen sacando discos en L. P. y los mexicanos cuentan con cineotecas nacionales, bibliotecas nacionales y pequeñas fonotecas institucionales que casi trabajan en la clandestinidad.



Composiciones propias.

Gerardo Tamez se veía a sí mismo como un intérprete y nada más. No imaginaba que pudiera ser compositor. Estudiaba guitarra clásica en el Conservatorio y aprendió a escribir música. Su proceder musical era totalmente intuitivo. Le impactaban las composiciones instrumentales de Horacio, *El Loro*, Salinas, director del conjunto chileno Inti Illimari y con quien tenía -y tiene hasta la fecha- buena amistad.

-Simplicemente me entró la inquietud de hacer una pieza. *Tierra mestiza* fue casi mi primera composición. La hacía en mis ratos libres. Me basé en los ritmos mexicanos y saltó -Gerardo habla sin prisa, sin alzar la voz, economizando gestos. -La versión original para Los Folkloristas es de cinco instrumentos: Guitarra, guitarrón, violín, vihuela y flauta de carrizo. De hecho cuando componía la música, y eso pasa, no tenía muy clara la instrumentación. Incluso no tenía claro si iba a salir algo. Primero la compuse en guitarra.

El grupo se iba a presentar en Bellas Artes. Gerardo aprovechó esa coyuntura para sugerir el montaje de *Tierra Mestiza* y que se pudiera incluir en el programa.

-El método para poner las piezas siempre ha sido en directo. Agarraba mi instrumento y le decía a René: *Tú haces esto en la flauta: Tututututú* -Gerardo tararea los primeros acordes. -Y se aprendía ese pedacito. El proceso de aprendizaje de Los Folkloristas si bien es muy efectivo, es lento. Todo, absolutamente todo el repertorio lo tienen de memoria. Claro que hay gentes que memorizan más rápido. Teníamos que poner todo al mismo tiempo porque, por decirte, René se aprendía su parte pero también necesitaba sentir qué pesaba con los otros instrumentos. Pepe y Adrián saben algo de música lo que facilita la comunicación pero los demás necesitaban más atención de mi parte. En cada ensayo avanzábamos un pedacito, luego se unieron para revisar que no sonara chueco, que nada se olvidara.

"Al principio no hubo una muy buena respuesta. Teníamos mucho trabajo, había que poner muchas piezas. Siempre se ensayaba al final, cuando ya era muy noche, la una, dos de la mañana. Era difícil porque era una pieza nueva pero que ni siquiera habían escuchado. Finalmente lo pudimos vencer todos."

La versión de Mima de Francisco es bastante diferente: "El día que llegó a la Peña y nos la tocó en guitarra, se nos hizo un nudo de lágrimas en la

garganta. ¡La ensayamos con tanto gusto! Jamás fue de esas piezas tediosas de: *Andate, ya te equivocaste, ya te saliste, ya te descuadraste*. Leonor y yo estábamos de miróns. Es que se necesitaban puros virtuosos. Gerardo sí había pensado en nosotros. Nos tocaba un instrumento en la primerita versión, pero no dimos el ancho. De nosotros salió el: *Es para ustedes cinco, muchachos, nosotros les echamos porras*.

"En una pieza donde no interviene para nada a lo mejor boatasas o te vas a servir un cafecito a la cocina. En ésta no. Estábamos tan fascinadas como si la ensayáramos. Cada vez se oía mejor. Después del ensayo me iba a mi casa, me acostaba y empezaba: *talatata taas talatata*.

Tierra Meziza se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 20 de agosto de 1978.

-Llegó la hora D -Mima abiertamente se declara enamorada de los arreglos musicales de Gerardo, parecen hacérsele agua los recuerdos en la memoria. - René le anuncia de manera muy sentida. Gerardo tenía que hacer un movimiento de cabeza para que Efrén Parada empezara las primeras notas. Leonor y yo estábamos viendo desde atrás del escenario. Cuando René termina de hablar se prende un apof. Gerardo no se movía. No hizo ninguna señal. Estaba como pasmado. Por fin reaccionó y se volteó a ver a Efrén. Los dos entraron al mismo tiempo. Se hizo un silencio absoluto.

-Yo veía que se oía bien. Lo que nunca imaginé fue la respuesta del público -Gerardo permanece bastante escuánimo. -Hice la pieza porque tenía la inquietud de componer. Pensaba que no era tanto trabajo. Lo tomé casi como un ejercicio. Tenía los antecedentes de cosas que se habían hecho, los temas de Plaza Sésamo, lo de Rubén Ortiz. Se tocaron y no pasó nada. Pensé que lo mío iba a ser así. Era más que nada por darme gusto.

"¡Es que se venía abajo Bellas Artes! -y Gerardo deja brotar la emoción, ahora sí, sonríe, los ojos le brillan y repite feliz: ¡Es que se venía abajo Bellas Artes!"

Al terminar la pieza se hizo un silencio y luego empezaron los aplausos, cada vez más fuertes, cada vez más frenéticos, cada vez más.

-Yo estaba completamente idiotizado -reconoce Gerardo. -No entendía qué pasaba. Sentía todo esto... Pepe me abrazaba. Creo que estaba llorando. Yo seguía sin entender. Veía que me señalaba, que era yo, yo quien había compuesto *Tierra Meziza*. La gente seguía aplaude y aplaude.

Los Folkloristas le echaron monión, lo cargaron, lo abrazaron. Perdieron por completo la compostura. Leonor y Mima tenían el rimel corrido. Al final del concierto el público le volvió a pedir. Era la primera vez que pedían una pieza que estaba en el programa y que ya se había tocado. Por lo general querían: ¡Otra! ¡Otra! ¡Otra!

—Para mí fue muy importante porque empecé a pensar más seriamente en la composición, para el grupo y para mí. Ya estaba estudiando guitarra clásica y me interesaba canalizar por ahí. Fue todo un proceso que culminó con mi salida del grupo. A partir de ahí empecé a estudiar más formalmente ciertos aspectos de la música.

Posteriormente Los Folkloristas incluyeron dentro de su repertorio *Aires del son*, otra composición de Gerardo, que se adaptó al grupo. Basada en el folclor introduce armonías modernas.

Por su parte Rubén tenía predilección por la Revolución Cubana. Su estancia en París le abrió los ojos. Vio como la prensa de allá trataba las noticias. En un diario francés leyó: *El presidente Dorticos hará una visita de cortesía a cinco países latinoamericanos*. En México se topó con el *Ultimas Noticias de Excelsior: Viene el país de Castro Ruz*.

Apenas un mes después de la gira de Los Folkloristas por Cuba, la noticia de la muerte del Che Guevara recorre el mundo. Eduardo Galeano relata así su caída: "Los soldados disputan a manotazos el reloj, la cantimplora, el cinturón, la pipa. Varios oficiales lo interrogan, uno tras otro; el Che calla y mane sangre. El contralmirante Ugarteche, oseo lobo de tierra, jefe de la Marina de un país que no tiene mar, lo insulta y lo amenaza. El Che le escupe a la cara.

"Desde La Paz, llega la orden de liquidar al prisionero. Una ráfaga lo scribilla. El Che muere de bala, muere a traición, poco antes de cumplir cuarenta años, exactamente a la misma edad a la que murieron, también de bala, también a traición, Zapata y Sandino.

"En el pueblito de Higuera, el general Barrientos exhibe su trofeo a los periodistas. El Che yace sobre una piletta de lavar ropa. Después de las balas, lo scribullan los flashes. Esta última cara tiene ojos que acusan y una sonrisa melancólica."

Peregrino de América, se incorporó a las fuerzas de Fidel en México donde había ido a parar después de la caída de Guatemala y se ganaba la vida como fotógrafo, a peso la foto, y vendiendo estampitas de la Virgen de Guadalupe.

Cuando en 1965 tuvo que elegir entre una caja de balas y una caja de remedios puse no podía cargar con las dos, y prefirió la caja de balas.

"En 1965, el multiplicador de revoluciones se marcha de Cuba. Con asma y todo, el Che ha sido siempre el primero en llegar y el último en irse, en la guerra y en la paz, sin aflojar ni un poquito -escríbe Galeano quien nunca presume que entrevistó al Che-. De él se han enamorado las mujeres, los hombres, los niños, los perros y las plantas."

Estos hechos conmovieron profundamente a Rubén Ortiz, quien seguía muy de cerca cuanto noticia se refiriera al Comandante Guevara. Rubén compuso *La Zamba del Che*, popularizada años más tarde por Víctor Jara.

-Siempre traté de ver la verdad de la Revolución Cubana y entre ellas estaba la del Che -dice Rubén. -Sabía que no había roto con Fidel pero que había salido de Cuba. De repente apareció en Bolivia. Se le identificó. Lo iban a tomar. Ya lo habían cercado. Por fin llegó la noticia de su muerte y de cómo lo lloraban.

"Todo eso loía yo. Veía sus fotos -continúa. -Se había disfrazado para pasar como ingeniero de yacimientos fosfatos bolivianos. A su leyenda contribuía la figura del médico, el hombre generoso, el que todo lo dejaba, el hijo de ricos estancieros argentinos, el hombre de la deficiencia física. Su muerte me impactó mucho. Dije: Quiero cantarle al Che. Tenía un Cuatro Venezolano. Siendo argentino le quedaba bien el aire de Zamba. Hice la letra:

Vengo cantando esta zamba
Con redoble libertario
Mataron al guerrillero
Che, Comandante Guevara

Es una canción de mucha protesta. Denuncia que "los derechos humanos los violan en tantas partes, en América Latina: domingo, lunes y martes"; de la explotación del campesino, del minero y el obrero cuyo destino es hambre, miseria y dolor; de la imposición "de militares para sojuzgar los pueblos: dictadores asesinos, gorilas y generales..."

-Traté de enfocarla así. Creía que le faltaba calidad literaria, estilo. Estaba tan preocupado que un día Andrea Huerta, la hija de Efraim, que era muy amiga, me comentó: *Mi papá que es poeta va a venir, cántale*. La cantamos en Chapultepec, en la Casa del Lago y él estuvo ahí. *Mi papá que es poeta dice*

que esté bien, que le dejes así. Funciona bien. Es una canción, no te eches el compromiso encima de que es una poesía. María Elena, mi mujer, estuvo de acuerdo: Si lo dice este señor, ya, olvidalo: aprobado.

"La estrenamos en la Facultad de Medicina. Se la enseñé a René: Orate, perfecto. Vamos a meterla en este concierto. Pero es que no le toca el grupo... Hazla tú solo a ver qué pasa... La respuesta de la Facultad fue sensacional. A tal grado que el grupo la programó."

Al oírlo, Mario Guzmán Galarza, quien había sido embajador en Bolivia, felicitó a Rubén: Oiga, Ortiz, ya supo usted... Habían llevado herido al Che a La Higuera. Dicen que la gente le ofrece flores.

-Conozco la foto que está tomada de arriba hacia abajo. El está sobre una plancha, las heridas de bata bien podían ser las de las lanzas del Cristo. Muerto parecía un Cristo de Montagna. Entonces decidí modificar la letra. Por eso la última frase dice:

A Cuba le dio la gloria
De la nación liberada
Bolivia también le llora
Su vida sacrificada.
Selvas, pampas y montañas
San Ernesto de La Higuera,
Te llaman los campesinos,
Selvas, pampas y montañas
Patria o muerte tu destino.

René Villanueva prácticamente vio nacer la *Zamba del Che*, conoció los primeros garabatos. Por eso cuando Rosa Bracho, su mujer, es invitada a incorporarse al Ballet Nacional de Chile, a principios de 1969, le entrega una cinta con la composición de Rubén. Rosa escribe frecuentemente a René y en una de sus cartas le habla del marido de una amiga suya, también bailarina: Víctor Jara, cantante y compositor chileno que desea grabar *La Zamba*. Dile que nos mande el disco, fue la respuesta. Cuando éste llegó en el mes de junio, René le dio la sorpresa a Rubén pues no le había comentado nada. "Con un profundo anhelo de paz, amor y libertad, para mis amigos 'Los Folkloristas'" fue la dedicatoria que escribió Víctor.

En Cuba salió una edición adjudicándole la pieza a Víctor Jara. De inmediato Rubén aclaró que Víctor tenía una estupenda producción pero que la letra y la música eran suyas. Mandó fotos donde se comprobaba que la edición chilena le daba el crédito. Argeliers León, de Casa de las Américas, le hizo saber que lamentaba muchísimo, pero muchísimo, haber cometido ese error, que se harían las debidas correcciones y lo invitó a escribir un artículo sobre su vida de compositor...

-¡Caray!, me dio tanta pena decirle que yo nomás esa canción y ya. Hice un artículo que se llama *Víctor Jara aquí en México*. Recientemente se le entregó a Carlos Payán para *La Jornada*. Se quedó con una foto que le tomé a Víctor en Teotihuacan y nunca publicó nada.

La Zamba del Che no es la única composición de Rubén Ortiz. Posteriormente, en 1968 hizo el *Husapango Sureño*, el *Romance del estudiante muerto*.

Los Folkloristas no recuerdan cómo conocieron a John Page, uno de los productores del programa infantil de televisión *Piiza Sesame*. El sí los ubicaba perfectamente y fue a buscarlos a la Peña para pedirles que musicalizaran unos cortes para la serie. En la década de los 70 no estaba tan difundido el video así es que Page le pidió a un cineasta, cuyo nombre nadie puede recordar, que filmara los diferentes oficios y actividades de los mexicanos. Se trataba de hacer una versión para los niños de nuestro país pero que también pudiera difundirse en América Latina. No habría parlamentos, sólo las imágenes y la música acorde con éstas. La composición de *Maquinista*, *Ferrocarrilero* y *Puentes* corrió a cargo de Rubén. María Elena optó por *Laudero de guitarras*, *Establos* y *Productos Molecos*. *Veterinario*, *Piloto aviador* e *Instrumentos musicales* quedaron en manos de Gerardo. Pepe le entró a *Polución del aire*, *Polución en las tierras* y *Bombazos*. Adrián le dio vida a *Campeños*, *Prees* y *Mercados*; Héctor, a *Granjas*, *Mecánico* y *Pesca*. René escogió *Textiles*, *Fábricas de vidrio*. Montañas le sirvió de tema para *Entrada a la cordillera* y que Alberto Villalpando, de los pocos músicos bolivianos que trabajan también en el cine le filmó. René no pudo hacer nada pues no había registrado su composición en Derechos de Autor.

Por su parte María Elena Ortiz sabía nota pero no componía. Dirigió un taller de música en la Escuela Activa Bartolomé Cosío. Se dio cuenta que los

niños no sólo se interesan por globos y triciclos pues, sin seguir los sistemas tradicionales de sofofo, escogían los temas y hacían sus propias canciones.

María Elena, *Nenanina*, desde antes de casarse se mostraba preocupada por la educación de los niños. Cuando nació Rubencito se cuestionaba: Pero, *¿qué he de hacer mi niño? Verme de piedra y con piedra*. Escribió un texto que Rubén musicalizó. Plantea el dilema de la madre que por un lado dice: *Hijo, el mundo es tuyo, véte* y al mismo tiempo eso la angustia y la desgasta pero finalmente comprende que los hijos deben vivir.

Pepe y Gerardo se encargaron de los arreglos y la voz de Amparo Ochoa la cantó con toda el alma y la grabó en un disco. Rubén considera que no pudieron contar con mejor intérprete.

-Ya no seguí haciendo música. Sería tonto dar al grupo como excusa. No asumí del todo el compromiso creativo hacia ese lado. Podría haber hecho composiciones con otra temática, menos comprometedoras pero, simplemente dejé de hacer creaciones -explica Rubén-.

Desde hace muchos años, los instrumentos que usaron nuestros antepasados indígenas, ejercían un inmenso atractivo sobre algunos Folkloristas. Ahí estaban mudos y silenciosos en las vitrinas de los museos o formando parte de los almacenes de la prehistoria musical. No podían aceptar que todo un mundo sonoro que imaginan maravilloso y variado fuera sólo objeto de observación y estudio de eruditos, como lo son nuestros indígenas de hoy, harapientos, miserables y silenciosos. "Como la arquitectura de las pirámides, como la monumental escultura indígena, como su poesía, así debió haber sido su música" -escribió René Villanueva para el disco *Raíz Viva*.

El arqueólogo Juan Sánchez, del museo de Jalapa, les pidió que grabaran "los sonidos" de algunas flautas prehispánicas.

-¡Fue genial! -exclama Pepe Avila. -Imagínate que te invitan a que toques instrumentos auténticos -pone mucho énfasis en eso- para hacer una ficha sonora. Esta consiste en hacer una grabación para que dentro de la exhibición de los instrumentos se escuchen los sonidos que producen. Normalmente si vas a un museo nada más ves los instrumentos y ya. Pero su valor musical no se aprecia.

"Te contaré del temblorín de las manos cuando tienes una flauta de hace miles de años. Sabes que cualquier accidente puede ser fatal. No cabe ningún: *¡Párate que se me cayó!* La tomas con cuidado, con demasiado, con excesivo

cuidado y eso hace que se produzca el temblorín. ¿Cómo la vas a tomar, cómo la vas a poner encima los dedos, cómo se usa? Vas a ver. No lo haces con la sultura con la agarra una pipa porque sabes que no pasa nada si se rompe. Con lo otro estás rompiendo la historia. Sólo te preguntas: ¿Qué va a pasar si se me cae?

"Sonar es una experiencia única, muy difícil de describir. La sensación interna de echar aire por donde ya lo habían echado hace miles de años otros hombres, eso era lo más intenso -Pape abre mucho los ojos-

"De alguna manera teníamos una idea... René que es pitero tocó cosas agradables. Por supuesto que no íbamos a tratar de tocar *La chica de Ipanema*. Quizá por eso nos llamaron y no a músicos de conservatorio. Bien que mal sabíamos qué hacer, qué y cómo tocar."

Los instrumentos originales no los podían, ni debían, tener. Así es que Los Folkloristas mandaron hacer unas copias. Mario Pelayo, *El Padrino*, se encargó de hacerlas. No sólo logró que fueran idénticas sino que sonaban exactamente igual, que las afinaciones fueran las mismas. Muchas veces tuvo que repetir los instrumentos porque cuando hombeaba el barro éste variaba ligeramente su tamaño y por lo tanto su sonoridad. Jorge Dehar completó el trabajo.

-Ya con las copias y nuestros propios instrumentos indígenas, con algunas piezas de artesanía se me ocurrió hacer una re-creación de lo que pudo haber sido la música prehispánica, de ninguna manera algo técnico, -aclara Pape. - Sino nada más con X instrumentos frente a mí, sin importar que fueran mayas, toltecas o yaquis.

"Era muy tentador porque los instrumentos estaban ahí -en el tono de Pape hay explicación pero también disculpa, como si componer fuera gula. - Paralelamente tuve la inquietud de informarme cómo había sido la música prehispánica, saber qué había pasado con ella. No quedó huella, no hay ni una partitura. No se manejaban notaciones musicales. Quedó la tradición oral, obviamente muy deformada, pero viva en ciertas comunidades indígenas. Es nuestro legado, ahí está, es lo único que nos queda, lo que trascendió hasta nuestros días. Y nada más.

"Me fui a revisar las crónicas, sin embargo no encontré ninguna descripción musical. Hay estudios. Castellanos tiene unos comentarios pero sus fuentes no son muy fidedignas. Estudió todos los relatos, las crónicas de la conquista. Había historiadores que quedaban impresionados con los sonidos e incluso hablan de grandes orquestas. Castellanos recurre a la danza que ha

preservado melodías de gran antigüedad. Llegó a la conclusión que el carácter de las culturas del Golfo es extrovertido y el de la Meseta es introvertido. Habla de cómo se refleja ese carácter en la música.

"Es muy aventurado pero a mí me sirvió mucho -continúa Pepe. -Me ayudó a tener un concepto. El habla de compases combinados, los tiempos pueden ser binarios o ses con un tiempo de acento en un número par o ternarios, con acento en un número impar. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis: es binario. Ternario: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis. Una de las características de la música prehispánica es la combinación de binarios y ternarios. Se escucha en las danzas de conquista, en las piezas de concheros. Las melodías extrovertidas tienen grandes saltos de notas -Pepe tararea para ejemplificar: Tututututututu. -Lo introvertido no tiene grandes saltos: tutututesotututusee. Castellanos menciona también temas A, B y C y sus combinaciones. Con ese criterio, los instrumentos que tenía enfrente y siete Folkloristas incluyéndome, me aventé a hacer Raíz Viva."

Quería un tema festivo, de alguna manera fuerte. Quería manifestar el aspecto religioso y el mágico, dar una atmósfera. Los instrumentos le indicaban a Pepe el camino. La flauta triple no suena festiva, sino mágica. Hay partes donde se oyen varios acentos al mismo tiempo.

-Nada de esto estaba escrito. Lo que hice fue memorizar la obra, simple y sencillamente -Pepe lo dice así pero no tiene nada de simple ni de sencillo. -No recuerdo haber usado grabadores. Tenía los temas y la idea general de la pieza.

En el montaje hubo modificaciones y aportaciones también. El grupo fue muy respetuoso. Hubo sugerencias. *Mira el tema es éste: pum pum pum pum. Oye, ¿y por qué el tambor de agua no se calla aquí y luego continúa acá?* Cada uno participó y aportó algo.

-Raíz Viva no es solamente una pieza interesante -opina Rubén quien además de su trabajo como arquitecto es comentarista radiofónico de conciertos de sinfónica- es una gran aportación de Pepe Avila. Quiero decirte que Ricardo Gallardo, un joven y destacado percusionista, se basó en esta composición para obtener su maestría en la Universidad de Londres. Raíz Viva y Tierra Meziza son, en el campo creativo, lo mejor del grupo.

Adrián Nieto también le ha hecho a la composición: "Empecé a hacer un ciclo de valsees para guitarra. Los fui alucinando allí, en los viajes por los Estados Unidos con Los Folkloristas. Cargaba mi guitarra y en los inter me

sentaba, por decir a las orillas del lago de Denver, a la hora del atardecer cuando acustizan los gansos silvestres, a contra luz, en esos momentos hermosísimos en donde algo sale. A raíz de eso empecé a desarrollar una serie de piezas con carácter mexicano.

"Conoci a Rutilo Parroquín y resulta que él se sabía puños de décimas, de diferentes temas. Una vez me cantó las de los animales que pican y terminas rascándote por todos lados porque habla de chinches, pulgas, nigues, todo lo que da comezón. Me sirvió como antecedente para hacer las *Décimas del astronauta*, nunca les puse ese título pero como con eso finalizan se les quedó el nombre:

Soy pintor por afición
Músico por ascendencia
en negocios mi experiencia
no tiene comparación
practico la natación
como atleta consumado.

en progreso doy la pauta
lo digo con alegría
y como estoy al día
también le haré el astronauta.

-También compuse unas *Décimas a la jarana* para retribuir a quienes me han enseñado algo, como Darío Yepes quien fue mi primer maestro de arpa jaroche. Toño García de León nos presentó con Arcadio Hidalgo. Gracias al grupo tuve la satisfacción de cantarle sus *Décimas* en el Teatro de la Ciudad. Nos habían avisado que iba a venir el Mono Blanco, o sea su conjunto. Luego supimos que él estaba entre el público. Le prendieron las luces y con la mano nos saludó el hombrezón aquel, prieto, prieto, vestido de blanco.

Para *Canto al trabajador* Adrián se basó en sones y huapangos huastecos, con humor y crudo lenguaje adoptó la valona michoacana para *El Chamblador*:

todos pedían "chamba" en bola,
todos querían ser primero y gritaban aquí mero

ay los más no alcanzamos nada,
ya vale pura chingada ganarse a ley el dinero.

-Siento que en cuanto a mis composiciones no clarifiqué lo suficiente y no tuve eco -Adrián no mira ningún punto en concreto, su mirada está puseta en lo que pudo ser y no fue. -Es cierto que hubo apoyo dentro del grupo pero a la vez no se estimuló el desarrollo de un trabajo creativo. Siempre he tenido ideas en cuanto a la creación. Una vez hice un pretendido bolero. No pasó nada y lo tiré al olvido. Debí insistir. Gerardo, Pepe y yo hubiéramos hecho más cosas.....

Rubén hace el balance. Le entra el toro por los cuernos y la crítica tiene como único fin la mejoría, la construcción: "Inti Itimani supo alternar la participación creativa de un gran músico como *El Loro Salinas* y le dieron entrada a su propia música. En nuestro caso había una participación pequeña, pero el grupo nunca se despegó del hecho que nada más iba a interpretar folklór. Ese espíritu tan celoso a veces nos marginó. Se perdieron oportunidades de participación más amplia. Estando fuera se perciben muchas posibilidades que el grupo no desarrolló."



1975: los músicos de la legua en Europa

Casi casi desde su fundación en 1966 presentarse en Europa constituyó no sólo un sueño sino una de las metas de Los Folkloristas. Todo empezó cuando después de un concierto alguien les dijo: *Ustedes serían un éxito en Europa*. Con ansias de novillero se prepararon para ese momento. A Héctor Sánchez se le ocurrió que cruzarían el Atlántico en barco: *Te imaginas tocar sobre cubierta, entre el cielo, el mar y las gaviotas, la brisa volándonos las barbas...* La idea les encantó. La barba se impuso como parte del uniforme. Adrián Nieto se negó terminantemente e hizo valer su derecho de lampiño. René fue el último en convencerse y ahora por nada del mundo se la quitaría.

El 6 de febrero de 1975 por fin salieron rumbo a la República Democrática Alemana donde se presentarían en el Quinto Festival de la Canción Política de Berlín por recomendación del conjunto chileno Inti Ilimani cuya opinión fue tomada en cuenta.

En 1971 María Elena y Rubén Ortiz viajaron a Chile donde contactaron a varios intérpretes de la Nueva Canción Chilena e hicieron amistad con ellos. Invitaron a México a Víctor Jara, Angel Parra, Inti Ilimani, Quilapayún. Los Folkloristas participaron en varios eventos en solidaridad con el gobierno de Salvador Allende. Los Intis y Quilapayún se encontraban de gira por Italia y Francia respectivamente cuando sobrevino el golpe de estado en septiembre de 1973.

-A fines de 1974 los Intis vienen a México -dice René. -No nos velamos desde el pinochetazo. Llegaban de Italia. Impulsamos una serie de eventos para que dieran funciones. Eran bien recibidos en todas partes.

"Ellos, en Europa, habían entrado en contacto con la RDA, un país de una capacidad de movilización solidaria impresionante con los pueblos en lucha.

"Era uno de los países socialistas con mayor potencial económico - prosigue René. -Estábamos acostumbrados al socialismo como una cosa de pobres, incluye a saber que en la Unión Soviética la gente vivía bien alimentada, con educación, con cultura, con muchas cosas pero sin un nivel de vida elevado. En pocos años Alemania había alcanzado el nivel de vida más alto de toda la comunidad socialista.

"La RDA movió una corriente de solidaridad impresionante con la causa chilena por el carácter fascista y los antecedentes prusianos del militarismo

chileno -continúa-. No en balde habían padecido también el fascismo. En la República Federal Alemana la memoria de la guerra fue borrada, para no recordar nada se reconstruyó todo. En la RDA el recuerdo formaba parte de un trabajo ideológico para desterrar las causas de la guerra, el fascismo y el capitalismo salvaje. Entonces el movimiento de solidaridad era muy fuerte.

"Organizaban festivales culturales para acercar a los músicos. El socialismo siempre tuvo la actitud de unir a la gente, de hacer que los trabajadores, los campesinos, los obreros, los artistas de distintas partes nos conociéramos y uniéramos. El lema *Proletarios del mundo, uníos* no era de dientes para afuera -prosigue René-. Se hacían festivales para los jóvenes. Estos eventos permitieron que conociéramos cantidades de gentes de otras partes del mundo que de otro modo jamás hubiéramos tenido la oportunidad de conocer; a diferencia de nuestra sociedad que separa, aísla, que genera las condiciones para impedir que te pongas en contacto con los demás.

"Los Intis recomendaron a Los Folkloristas para que se nos invitara a la RDA, al Quinto Festival de la Canción Política en Berlín, organizado por el Oktober Club, el año 75. Y no solamente eso, ellos, a través de la ARCI, organizaron una gira que nos llevó un mes a recorrer toda Italia."

A mediados de año Los Folkloristas recibieron una llamada de larga distancia del Oktober Club. Elke Bithero, con acento alemán, preguntó si aceptarían la invitación de la RDA para participar en el Festival de la Rothe Lieder en febrero de 75. Se les pagaría todos los gastos y se les proponía además una pequeña gira. *¿Por la mañana o por la tarde?* -preguntaron para controlar la emoción. Elke les pidió que le cantaran algo de la Revolución Mexicana. Se amontonaron junto al teléfono para entonar *La cucaracha* que fue lo primero que se les ocurrió.

Rubén recuerda: "Estábamos en La Peña. Como siempre René era de los primeros en el entusiasmo. Ambicionábamos esa gira. María Elena y yo pensamos: *Vamos a hacerla, será lo último que hagamos con el grupo*. Ya les habíamos dicho que nos queríamos retirar; insistían, nos convencían para que nos quedáramos. Ella quería dedicarse de lleno a la psicología y yo no quería estar separado de ella y si seguía con Los Folkloristas iba a ser muy difícil. Por otra parte me desgastaba mucho. Era profesor en el Poli. Los ensayos eran de noche, había mucha discusión porque se trataban aspectos administrativos, empresariales, ideológicos y musicales y no éramos tan disciplinados como podría pensarse. Mis jaquecas iban en aumento.

"Montamos la *Zamba del Che*. Había pasado por aquí un pintor italiano, Finuccio Sciola, quien la tradujo. Nuestro compromiso era con el Oktober Club y el Festival de la Canción Política, el *Rothe Lied*. Luego daríamos un concierto en Roma con los Intis para iniciar la gira por Italia."

Cada Folklorista se organizó para poder salir de viaje durante dos meses. María Elena y Rubén optaron por llevar a sus hijos, Rubencito y Gabby, con ellos. Gerardo invitó a Lupita, su esposa; Pepe a Beatriz, quien habla alemán. René y Leonor dejaron a su hijo Emiliano al cuidado de Olga Patricia, la hija mayor de René y Adrián viajó solo. Todos tuvieron que hacer circo y maroma en sus respectivos trabajos para que les dieran permiso de ausentarse por tanto tiempo.

-Como era invierno todos pensamos en téminos de frío - dice Rubén, quien incluso recomendó que había que ir bien equipados. -Cuando llegamos a Montreal, en Canadá, para hacer una escala, se vio que no habíamos viajado tanto: nos acomodamos por las ventanillas, todo estaba cubierto de nieve. Seguramente olvidamos que tendríamos que pasar por un túnel. Adrián se puso hasta pesamontañas y un poncho ecuatoriano. Bajamos con miles de cosas y entramos a una sala perfectamente bien climatizada. La gente se burlaba de nosotros. Como la espera era de casi una hora, a los cinco minutos empezamos a eventar las cobijas y nos fuimos de compras a la fayuca intermedia.

El hotel donde se hospedaron en Berlín estaba enfrente de la Karl Marx Platz, cerca había una antena de la televisión berlinesa, tan alta que los de la CIA decían que desde ahí espían lo que sucedía del otro lado del Muro.

La sede del Oktober Club estaba en la Casa de los Jóvenes Artistas. Ahí se guardaron los 75 instrumentos que viajaron con Los Folkloristas. Ahí también se pusieron a ensayar. Después de oírlos tocar la *Zamba del Che* y otras piezas se decidió incluir su participación en la ceremonia inaugural.

En la fiesta de bienvenida se encontraron con músicos de Escocia, Irlanda, España, Portugal, Japón, Checoslovaquia, Bulgaria, Unión Soviética, Alemania Federal, Canadá, Grecia, Cuba y Chile. Ahí estaban los Inti Illimani, Pablo Milanés, los Manguaré... Según René el ambiente era muy cordial y la barrera idiomática no impidió ni la comunicación ni los ligues, pero no había música. Como Los Folkloristas ya tenían práctica en eso del *Orate, saca la huapanguera*, al poco rato al son huasteco siguió la cueca chilena y los ritmos caribeños, cada quien buscó lucir su mejor música y acabaron en comparsa

tropical haciendo fila tomados de la cintura. Los organizadores recordaron esa velada como *La noche latinoamericana*.

-Vimos las rigideces burocráticas de la RDA pero también sus espléndidas realizaciones: la reconstrucción urbana de Dresden, del palacio Singer, de la Pinacoteca -por momentos a Rubén le interesó más hablar de la importancia de este viaje que recordar anécdotas. -Algunas personas nos invitaron a su casa. Realmente tenían un nivel muy alto de vida y si la RFA lo sobrepasaba era ya la Jauja. Ahí todos comían y vestían. No vimos ninguna escena lastimera de limosna o de miseria. Nos pagaban las grabaciones y cuando María Elena se desmayó, debido a la gran carga de trabajo, la atendieron de inmediato y muy eficazmente médicos homeópatas. Vimos una sociedad que trabajaba mucho, jóvenes del Oktober Club muy entusiasmados."

René escribió en sus *Cantares de la memoria*: "Desde el hotel se veía un enorme almacén junto a un reloj que ilustraba la hora en todo lugar del planeta. Desde el principio llamó mi atención ver a la gente bien vestida, sin lujo pero con gusto. Los niños, junto con los obreros de la construcción -léase albañiles- eran los privilegiados a simple vista. Los bebés paseaban en carriolitas cerradas que los protegían del frío y los que caminaban lucían ropa linda que nada envidiaba a la del otro lado del muro en comodidad y belleza. Las tiendas, bien surtidas, no se distinguían en variedad y calidad a las mercancías del mundo capitalista, salvo en los precios. Como sabíamos que el dinero ganado no valía fuera de las fronteras de la RDA, no dejamos de darnos gustos que aquí (en México) nos son vetados o muy costosos".

La televisión alemana se interesó especialmente por la música indígena mexicana y decidió dedicarle unos programas. Los Folkloristas acostumbrados a la televisión tercermundista de México se sorprendieron cuando los técnicos los consultaron sobre el balance del audio, la calidad de la grabación y otros aspectos. Incluso hubo ensayo de cámaras. Se les hizo firmar un convenio y se les pagó una suma considerable. Pero si ya estamos pagados con la difusión que nos hacen, además recibimos dinero por los viáticos de cada uno... -alegaron. En la RDA nadie trabaja sin recibir sueldo. Esto es lo que aquí pagamos por un trabajo como el suyo -contestó, también muy sorprendido, el productor del programa.

Fotos de Los Folkloristas aparecieron en los diarios, en las publicaciones del Oktober Club, en portadas de revistas como la *Kultur und Freizeit* y hasta en un calendario. Sibylle Bergman se dio vuelo retratándolos.

Los Folkloristas por disciplina y deposición no paraban; las edecanas y las traductoras decían que eran los primeros latinoamericanos puntuales que conocían. Una vez regresaron muy tarde de una reunión. Se les avisó que el desayuno se serviría a las siete de la mañana. Estaban agotados, apenas dormirían un par de horas, pero ni modo, era su primera gira a Europa y le echaban los kilos para que no fuera la última. Con caca de papaya golpeada se levantaron. Después del desayuno, Bárbara, la traductora les informó: *Ahorra vamos a descansarrr hasta las dos de la tarde. Cae la mata.*

-Confrontamos nuestro nivel con el de otros grupos, nuestras grabaciones. Musicalmente ya hablamos madurado -señala Rubén. -Teníamos realmente una buena carta que ofrecer. Gustó mucho nuestra música. Me acuerdo que se impresionaron con los instrumentos de música chamula, con los violines de los clavijos, las guitarras de cuerdas metálicas, el arpa, el canto tan doloroso. Fue de lo más apreciado. A la *Zamba del Che* le fue bien. Cantamos a Víctor Jara...

"Fue una gira muy enriquecedora: hubo muchos contactos, intercambios. Enriquecer no es forzosamente recibir una enseñanza, un curso rápido y que le den un diploma. Eran experiencias que duraban horas, a veces días: Conocimos a un cantante uruguayo que fue en lugar de Daniel Viglietti, no tan bueno como él; tenía tipo de mexicano y siempre andaba a nuestra vera, a donde íbamos los mexicanos él quería ir. Lo pusieron a dormir con un inglés y estaba desesperado. En Magdeburgo nos tocó dormir con los del grupo Manguaré de Cuba, era un lugar muy frío. Compartimos tres noches con sus mañanas y tardes. Se cantaba con Pablo (Milanes), se discutía con los Manguaré. A Pepe Avila lo invitaban a tocar con conjuntos de rock para que diera el sabor latino. También había diálogos sobre el momento político con Pablo, con los chilenos del Aparco, con los litas que vivían el exilio. Con el uruguayo hablébamos del canto en Uruguay, de la represión. Además tuvimos oportunidad de visitar museos, de conocer de cerca la RDA. Lo que se iba viviendo nos daba paulas enriquecedoras, informativas. También recorrimos Italia, tuvimos contacto con los pueblos del Mediterráneo. Ninguno de nosotros imaginaba qué era Cerdeña, por ejemplo" -a Rubén se le catalogaba como el chistoso, el simpático del grupo, pero cuando habla en serio, habla en serio-

A René le llamó la atención al pasar por una calle ver unos chiquillos ofrecer flores a unos albañiles. Le explicaron que a los niños se les inculcaba un gran respeto y cariño por los obreros de la construcción: *Son héroes. Nosotros éramos un montón de ruinas al terminar la guerra y ellos han levantado todo*

esto -le explicó sonriente la traductora. En otra ocasión René descubrió unos niños equipados con cascos, guantes y botas en una construcción. *Imposible, viste mal, en la RDA los niños estudian, no trabajan.* Resultó que los "niños" eran vietnamitas que se veían pequeñitos junto a los alemanes. *Están aprendiendo técnicas de construcción pues aquí se desarrollaron métodos muy eficientes para cubrir las necesidades que la destrucción de la guerra dejó. Como la victoria está cercana ellos trabajan intensamente para volver a su país y reconstruirlo.* René no daba crédito que se hablara de la victoria de Vietnam sobre Estados Unidos. Las noticias hablaban de una guerra interminable. Dos meses después cayó Saigón.

"Después del último concierto en Dresden, nos invitaron a una cena de despedida -refiere René en sus ya mencionadas Memorias. -Era un salón lleno de mesas redondas para media docena de comensales cada una. El cansancio de las jornadas se hacía sentir. Era lindo caminar entre las mesas, oír tantos idiomas. De convivir quince días nos conocíamos todos y las sonrisas y los saludos viajaban de una a otra dirección. El ambiente era triste por el final. Cerca del bar, a la entrada, había unas botellas de los excelentes vinos húngaros. Adrián y yo nos acercamos. Preguntamos el precio. Cuenta las mesas, pedí de favor a mi compañero. Veintinueve, informó. Saqué mi fajo de panchólares que aún me quedaban y pedí las suficientes botellas al desconcertado empleado que al ver que pagaba, se encogió de hombros y nos las entregó. Pasamos a poner una en cada mesa diciendo: ¡México! Al rato aquello estaba animado como una fiesta y los brindis y las miraditas se cruzaban. Los irlandeses lloraron al referirles Rubén la historia del batallón de San Patricio; los italianos nos abrazaban, desconocían la presencia de Garibaldi en nuestro país y la plaza de los maricchi en la capital y para no hacer más largo el asunto, todos salieron a despedirnos cantando al autobús".

Aconsejado por Pepe Avila y aprovechando su talento de coplero Adrián Nieto compuso unas décimas sobre la gira por Italia:

Si alguien quisiera saber
de aquella gira exitosa,
de aquella gente famosa
que Italia fue a recorrer
Aun no he logrado entender
que el Inti con sus mujeres

olvidando sus deberes
se atrevieron a invitar
y a este país trasader
a once enchinchadores seres.

-Desde luego Italia nos fue más accesible. En Alemania teníamos que valernos de edecanes, usábamos una lengua que no era la nuestra: inglés o francés. El italiano tampoco es nuestra lengua, pero es tan afín. Todos tuvimos oportunidad de hablar *italo* -Rubén desde el primer programa presentó las piezas en italiano. -La gira fue exhaustiva -prosigue- 27 conciertos.

Julio Lubetkin recibió a Los Folkloristas a su llegada a Roma. Además de ser uruguayo y representante de los Inti, coordinó, junto con el ARCI, Asociación Recreativa Cultural Italiana, la gira por Italia. Se hospedaron en Genzano, cerca de la Ciudad Eterna, donde los Inti. Cada uno adoptó a uno o más folkloristas. Los invitaron a comer a la Trattoria de Homero que orgullosamente anunciaba su *Cocine Proletaria*. El dueño los saludó con un *Compagni comunista* y pasó a servirles un banquete: "Primero el anti pasto -enumera Adrián y la simple evocación parece hacerle agua la boca- luego nos desfiló tres o cuatro pastas, nada más. Le siguieron las bistecas, las colombas y los pichones. Brindamos con vino de la casa y al final nos obsequió una botella de vino espumoso y dos docenas de frutas a cada uno diciendo: *lo te lo regalo a te*. Esas eran las comidas, claro que al rato ya parecíamos melón, sandía. Regresamos barrigoncísimos."

Los Inti Ilimani presentaron a Los Folkloristas al público italiano en los términos más elogiosos posibles. Para su debut en Roma éstos decidieron abrir el concierto con algo muy mexicano y poco conocido, *Las Danzas de Conchero*.

-Sonaron los primeros acordes, se oyó el huehuel, las conchas, las mandolinas, los huesos de fraile. A media pieza la gente empezó a aplaudir. Naturalmente todos los micrófonos estaban prendidos. Rané se volteó emocionadísimo hacia mí: ¡Ya chingamos! ¡Ya chingamos! -recuerda Adrián y califica la anécdota como clásica de Los Folkloristas-

"Al final de la presentación nos gritaron: *Bis, bis*. Acostumbrados al *Otra, otra*, pues se nos hizo muy raro, como que oíamos otra cosa."

El periódico *L' Unità* del miércoles 26 de febrero de 1975 lo reseñó así: "Estrepitoso éxito, la noche pasaba en el Teatro Valle de Roma, por la primera presentación en Italia del grupo mexicano Los Folkloristas, huéspedes de Inti Ilimani y del ARCI, con motivo de su gira por nuestro país. En la platea y galería

numerosos espectadores de pie obstruyeron pasillos y áreas de tránsito; todos los protagonistas estaban en un "crescendo" de conmoción y entusiasmo. Fuera del teatro, centenares de jóvenes manifestaron su inconformidad por lo pequeño del teatro. Por eso el ARCI decidió que se daría una función más en el Teatro Circo Spaziozero.

... "Los Folkloristas se presentaron ante el público romano vestidos con trajes muy característicos y con su propia dotación de instrumentos que alcanza los 250, pero viajaron "sólo" con 75.

... "Los Folkloristas es un nombre que engaña. Hace pensar en un conjunto sudamericano de camisas de mangas bombachas muy al estilo de los carnavales de Río de Janeiro en los años 30 y que difundieron la imagen estereotipada del pueblo feliz y alegre, alejado de las revoluciones militares por una samba. Afortunadamente ha cambiado en el mundo la percepción de la realidad latinoamericana. Lo comercial está alejado del repertorio de estos mexicanos que interpretan la auténtica música de su pueblo, creada por los indios y los esclavos negros de ese continente."

El vespertino *Cronache degli spettacoli* no se quedó atrás. Mario Colangeli escribe: "Siete maravillosos artistas, setenta instrumentos de la música popular sudamericana, setecientas personas en el Teatro Valle de Roma fueron los componentes esenciales del primer concierto en Italia del grupo mexicano Los Folkloristas que se presentó gracias a las gestiones de Inti Ilimani y del ARCI.

"La música que interpretan no es solamente un acto estético y puro, es también una muestra de la lucha y de cultura popular, expresión directa de campesinos, de los explotados y de las clases subdesarrolladas del sur."

Se había programado una sola función en Roma pero tanto el público que pudo entrar al teatro Valle como el que se quedó fuera exigieron otra oportunidad para verlos. El único foro disponible resultó ser el del Spaziozero, una carpa enorme que pertenecía a un grupo de teatro experimental, y donde dieron dos conciertos más.

Para Rubén fue muy significativo tocar en sitios tan importantes como Arrezzo donde se descubrió la notación musical, en la sala Petrarca donde se estrenaron obras de Rossini. Estuvieron en Verona, en Venecia, en Busto Arsizio, en Turín, en Civitavecchia, en ciudades industriales como Orvieto y Milán. Dieron tres conciertos en Florencia donde coincidieron con el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo y su exposición. Se dieron el gusto de ver la ciudad

tapizada de carteles anunciándolos. Conocieron la casa del comunista más importante: Palmiro Togliatti.

En Venecia tuvieron tiempo para descansar, recorrer los canales y disfrutar el solcito. Lo mismo hicieron en Cerdeña donde pasaron por el campo y se echaron una siesta bajo la sombra de unos mandarines.

-Mira, yo quiero mucho a los alemanes y a los alemanes de izquierda y todo lo que tú quieras pero, no hay como los italianos -dice Rubén. -Ir de la rigidez alemana que nos tenía marchando uno, dos, uno, dos y llegar a Italia y al: *Non ti preoccupare; sei tranquillo*, era algo divino, relajante. Además todo salía muy bien. En Alemania los conciertos eran corridos, en Italia había intermedio, te daban vino, nadie creía que te iba a poner una borrachera. Después venía la desvelada porque nos llevaban a cenar a una trattoria, a una tabola calda. Llegábamos al hotel tardísimo y al otro día oíamos la voz de la esposa de Julio Lubetkin, una chilena que fue como nuestra edecán: *Compañero, compañero, levántese*: y ahí vamos, desvelados, al siguiente pueblo. Anduvimos como los músicos de la legua.

Nos enviaron a tocar
 Por toda la Italia casi
 Asegurando que el ARCI
 Todo lo iba a organizar
 El tiempo se fue en viajar
 Y cargar los instrumentos
 Ya parecíamos jumentos

El tiempo en que estuvieron traspapeladas las décimas de Adrián les dio una patina. Les escribió sobre la marcha, trató que no se le escapara detalle alguno: grabaron un disco en Italia, Inti Illimani les aseguró que se sacarían 1,000 ejemplares, de ahí la crítica. Enrico era el chofer del camión que llevaba los instrumentos. Pasaba los cincuenta. Muy dispuesto siempre a ayudar y apoyar. Cuando se ponía a platicar se le iba el santo al cielo. En una ocasión se le olvidó que tenía que seguir al vehículo donde iban los Folkloristas y tomó otro camino. El albur no encontró mejor protagonista que don Zambullo, habitante de Oristano.

-Ese viaje a Cerdeña fue primoroso. Uno de los recuerdos que guardo como algo especial es que a las seis y media me levanté y salí a la cubierta del

ferrí para ver el amanecer. El mar era de obsidiana y de repente cuando empezó a salir el sol se puso todo rojo -en los recuerdos de Adrián casi siempre está presente la naturaleza-.

René Villanueva le contó a Victoria Azurduy, del periódico mexicano *El Día*, que: "La mitad de Italia es Tercer Mundo. Conforme íbamos cantando comprobamos que cautivar al público es también identificación de clase. El dolor y las luchas, nuestra oposición a través de nuestra música a la penetración de los géneros que no responden a nuestras necesidades y con el que tratan de identificar a toda la juventud, como el caso de rock cuya importancia es para otro ámbito, todo el mensaje que este canto latinoamericano encierra, estableció una simpatía directa que no se lograba con cierto público, a pesar de su respuesta, pues nos veía como lo exótico, lo snob."

-En Córdoba hay una ciudad que se llama Iglesias -comenta Rubén. -En el norte dominaron los catalanes, entonces te encuentras palabras en español. El paisaje está lleno de nopales, los *figui de India*. Dimos un concierto en un cine, la gente se entusiasma tanto que gritaba. Haz de cuenta que estás viendo *Cinema Paradiso* y la gente es como de la película. Les expliqué que nos comíamos el nopal. Les dije: *Nos gusta este pueblo porque se parece mucho a nuestra tierra. Y les cala bien. Nosotros tenemos los Fiqui de India que llamamos nopales y nos comemos la fruta. Anche noi*, contestaban: nosotros también. *Y nos comemos las hojas. Ah... Senza spine, sin espines. Entonces se volvió a oír: Ah...* Al final del concierto permitíamos a la gente que subiera al escenario para ver los instrumentos. Estaban sobre una mesa y le daban la vuelta como si velaran el catafalco del difunto, como si fuera Carlos Gardel. Gaby, mi hija, tenía entonces nueve años, les decía: *Cuestu se chiama Charango* y lo tocaba. Como si fuéramos vedets nos pedían autógrafos. *¿Cómo te llames?* y ponía el autógrafo. Una señora me dijo: *No: la receta de los nopales*. Entonces fui con Leonor y le pedí que ella se la diera.

"Este aspecto tan coloquial establecía una comunicación. Había una participación de ellos aunque no conocieran el español. A quien está en escena le da la luz de frente pero alcanza a percibir las primeras filas, algunas siluetas, a veces hasta las respiraciones. Cuando estás bien con tu transmisión artística, y quiero decirte que es uno de los logros del grupo en lo colectivo y en lo personal, puedes manipular un poco al auditorio, mandar ciertos mensajes y sentir como son captados. Respirábamos en conjunto público y artistas, reíamos en conjunto y casi se nos salía la lágrima en conjunto."

De Cerdeña Rubén recuerda una anécdota en especial, de la cual sólo fueron testigos René y Gerardo. Iban a tocar en San Sperate. En la mañana temprano tenían una entrevista a la que asistieron los tres. René habló en español sobre unos pecadores del Stagno di Cabras a quienes apresaron porque pescaron en aguas propiedad de un barón. La opinión pública estaba indignada: ¿Cómo era posible que en Italia, en pleno siglo XXI, en 1975, existiera semejante ley medieval?

Los Folkloristas fueron a visitarlos a la cárcel. A Rubén le pareció un lugar sui géneris. Lo compara con un club social porque los esperaban afuera, había vino y se organizó un convivio con periodistas. René pronunció un discurso muy encendido. El compañero de la ARCI les informó que el Partido Comunista había rentado un hotel de lujo en Cerdeña para hacer su congreso. Como Rubén habla italiano se le eligió para dar un saludo.

-Faltaban unos minutos para que se acabara el evento y cuchicheaban que había un grupo mexicano. Programé hablar de la ruptura de México con Chile de Pinochet, citar el canto popular y el compromiso con las políticas de liberación y a ver cómo termino -a Rubén no se le olvida ni un detalle-

"Dijeron que había un *Ambasciata*, una embajada mexicana, así dijeron, que venía a saludar al Pleno e iba a dar un concierto en Cagliari. El lugar era impresionante, lleno de banderas, de siglas, de entusiasmo. El Partido Comunista Italiano era el más importante fuera de la Unión Soviética. Al subir al estrado me embargó la emoción. Estaba ante un público muy politizado y tenía que hablar poco y bien. Pegué en la tarima: *Cari Amici*, al ver que se callaban pensé: *Voy bien. Siamo qui grazie all' invito dell' organizzazione politica che si chiama ARCI. Grandes aplausos. Il nostro canto é un canto popolare vicino alla nota politica del popolo subdesarrollato y no sé qué... Los medios de comunicación no son propicios, marginan esta expresión, etc., Prueba de que es grande el compromiso de los cantantes populares que los militares chilenos masacraron a Víctor Jara, un auténtico... Y todos aplaudían. Seguí adelante: El pueblo mexicano presionó a su gobierno para que rompiera relaciones con el gobierno fascista de Pinochet. Se pararon y gritaron: ¡Bravo Messico, Bravo Messico! y en eso me acuerdo de los pecadores: *Tandeguri, vogliamo un grande successo al congresso, deseamos un gran éxito al congreso pero sobre todo, me soprattutto siamo solidari con i peccatori di Estagno de Cabras, nuestro saludo y nuestra solidaridad a los pecadores del Estagno de Cabras. En ese**

momento me alzaron en vilo y me llevaron a saludar a toda la mesa. Fue una emoción inmensa.

"Confieso que si lo combine con algo de actuación, no que no lo sintiera, es que tenía que ser lo suficientemente elocuente a pesar de la barrera del idioma. Recuerdo que me gritaban y me jalaban, los mimos del ARCI me dicen: *Tu sei bravo, tu sei bravo*. Me encuentro con mis amigos Folkloristas que ya se me estaban olvidando. René muy serio, muy emocionado me dice: *Estuvo bien, maestro*; y Gerardo, con una cara: *Cabrón, ¿cómo le hiciste?* Sinceramente es una de las emociones más grandes que he sentido en mi vida. El intérprete es un eslabón entre lo que se crea y lo que se recibe. Siempre soñé con ser actor. Era yo un tanto cómico en escena. Era profesor y mis métodos de enseñanza no eran muy ortodoxos: me valía del chacarrillo, de la gesticulación. Recurría a lo lúdico, a lo sarcástico con tal de ejemplificar.

"Consideraba -prosigue Rubén- que los elementos que teníamos y que nos habían hecho ir a Europa, tenían que ser presentados de manera clara e impactante a gente que estaba en la lucha política y con un problema político, hablaban de la educación en Italia, de las direcciones de ésta, de los cambios. No podía llegarles con una guitarrita y un cantito. Había que convencerlos de lo que es el canto y sus valores."

Así, en un pueblito pequeño de Cerdeña, íntegramente decorado por sus habitantes, donde habita Finuccio Sciota, pintor, muralista que pasó largo tiempo entre Los Folkloristas, dieron, luego de la función, un espectáculo informal con los folkloristas sardos, en la plaza. Espontáneamente aparecieron músicos y pueblo.

La sección de espectáculos de la *Cronache di Firenze* cabeceas así un artículo de Giovanni Sauna sobre los Folkloristas: "Sette grandi artisti in un eccezionale spettacolo" y agrega: "Dos mil jóvenes estuistas han tributado una auténtica ovación a los músicos del célebre grupo mexicano. Un repertorio inguialable y una serie de preciosos instrumentos que representan un pequeño museo ambulante.

"En la mañana el grupo mexicano fue protagonista de una original 'fiesta musical' en San Sperate. Improvisaron un escenario en la placita del Paese Museo Itura de Cagliari, el 25 de abril de 1975 dedica unas líneas a Los Folkloristas: "...que se han dedicado con pasión a visitar antes que nada los países del altiplano andino, extraordinariamente rico en temas folklóricos y comenzando así su increíble colección de instrumentos."

Cagliariano: "Mención aparte merece la dotación instrumental. Al viajar por América Latina, Los Folkloristas han reunido alrededor de 200 instrumentos entre los de cuerda, los de aliento y las percusiones. Guitarras, tambores y flautas de dimensiones y formas impensables, desde los muy grandes hasta los pequeñísimos; instrumentos de nombres sugestivos y de sonido estrujante: un arsenal entero que es testimonio de la vocación musical del continente sudamericano.

"Excepcional fue la presentación musical del conjunto. Cada uno de los Folkloristas toca refinadamente todos los instrumentos a su disposición, pese con increíble desenvoltura de una guitarra a una flauta, de una arpa a un tambor, demostrando así una larga, paciente y metódica investigación llevada adelante a pesar de las dificultades de vivir la cotidianidad y ejercer una profesión 'normal'."

El grupo se empeñó en llevar un panorama de toda la música latinoamericana y mexicana en particular, producto de largas investigaciones a través de viajes, estudios de los instrumentos típicos, compenetración con la geografía y su gente. Los Folkloristas no buscan tener un estilo particular sino interpretar auténticamente cada tema.

Señalaron a Sardo que: "En la medida en que los compañeros sardos, italianos, europeos hablen de nosotros, nos brinden un espacio en los periódicos y gusten de nuestro trabajo puede determinar nuestra actividad en México. Nuestro país se nutre de una indiferencia congénita hacia lo local, pero si cualquier mexicano triunfa en Europa y regresa a casa, de inmediato se hace famoso."

Rubén concluye: "Puedo asegurar que si nos comparamos con las selecciones de fútbol, estábamos mejor. No había tanta diferencia entre los mejores y nosotros. Hicimos un muy buen papel."

La copia final de las décimas de Adrián dice así.

Hubo uno que otro incidente
que prefero no citar
no vaya alguien a pelear
o se enoje de repente
como está feliz la gente
con todos quiero brindar
y un consejo quiero dar

Las Folkloristas. Cantar y parir

Mujer, semilla, fruto, flor, camino
pensar es altamente femenino.

Gloria Martín

El folklor no es exclusividad del hombre y así lo han entendido Los Folkloristas. Muy al principio del grupo Alberto Domingo escribió en *Siempre!* del 22 de mayo de 1968: "Arquitectos, ingenieros, señoras guapes, retegupes, muchachones relajentos, unos de suster, ellas de huipil o de queaquémel, con peinado a la moda o de yalitecas. Todos con aire andino, con trieteza boliviana, con zumba jerocha, con jaleague tropical, nostalgia de payadores, dulzura de vidalitas"...

Leonor Lara explica así la cosa: "Nuestro modesto rescate de la música tradicional pura se ha preocupado siempre por integrar la voz de la mujer".

Y es que mucho interviene la imagen de la mujer en la música popular y folklórica. Casi todas las canciones tienen inspiración en ella, van desde el elogio a la dulzura maternal o el amor inalcanzable, hasta rebazar los límites de la perfidia y el malinchismo.

"No solamente con su voz, sino también en la danza, la mujer ocupa, en el folklor puro, un lugar preponderante. Un ejemplo es Michoacán, donde a pesar de que su integración política es mínima, predomina su voz en el género de las precucas. Hay algunas que se cantan a pura voz, otras a capella. Suelen acompañar los hombres con sus instrumentos ocasionalmente" -declaraba Leonor a una amiga suya periodista, en los años 70, cuando toda mujer que se respetara era o se decía feminista.

"Pero en los grupos de los nuevos movimientos folklóricos, casi no participa -prosigue-. Se debe en gran parte a la marginación social que padece la mujer en nuestro país. Tiene pocas oportunidades todavía de participar en la producción y en el trabajo".

"La mujer mexicana que posee un tipo de belleza propio; que ha participado hombre con hombre en la lucha por la Independencia y en la Revolución y supo ganarse la admiración de sus compañeros, viene sufriendo las influencias de la colonización. De ahí el afán caricaturesco de imitar posturas, modas que son diametralmente opuestas a su tipo. Por todo esto, fruto

de esa desvirtualización de su idiosincrasia, reflejo de la dependencia, su imagen fue deteriorándose paulatinamente, comenta Leonor; en esta nueva etapa que surge como un movimiento latinoamericano vuelve a recuperar su dignidad".

En opinión de Rubén Ortiz las muchachas no han sido decisivas en la parte de los arreglos musicales o en la composición dentro del grupo pero, como intérpretes, han proporcionado en primer lugar un registro, una dinámica y un color mayor en las voces. En lo instrumental no han sido tan, tan significativas pero sí en el canto y en la presencia.

-El folclor es siempre algo visual. Sin embargo cuando los medios de comunicación nos limitan al disco y a lo abstracto de una bofetada -explica Rubén- cuando sólo se puede oír, las voces femeninas dan color. La participación de la mujer es necesaria y conveniente. Los sones huastecos se vuelven otra cosa cuando la mujer canta. Y no quisiera referirme al baile: es indispensable. Claro que hay bailes únicamente para hombres como la *Danza de la pluma*, la *Danza de los Moros* de Michoacán pero también hay danzas de *Guarecitas*, de *Doncellas*, de tanta cosa.

"Además hay que tomar a la mujer y al hombre en sus edades biológicas. Asombran las grabaciones de campo donde la voz es de un anciano, de un niño. Existe la grabación del mariachi Marmolejo, hecha en época de Lázaro Cárdenas. Se ve en la fotografía un violinista niño. El estribillo lo canta a plena voz y es una de las joyas más hermosas, uno de los registros más importantes que ha tenido el son jalisco. Otro ejemplo lo vimos en la rancharía de Tziuirán. Unos viejitos de 93 años, de 82 años cantaban los falsetes de *Las negras blancas* que son un testimonio valiosísimo. Al anciano ya no le queda más que el recurso del alma" -concluye Rubén.

Actualmente Leonor opina que el papel de la mujer en el folclor varía según la zona:

-Yo soy del norte. Me crié en Chihuahua y allí la mujer es otro rollo, en todos los aspectos. No sé por qué. Puedes discutir, si algo no te parece puedes decir: *No estoy de acuerdo*; si no quieres, dices: *No quiero*. No te pintan como agresiva o conflictiva. De hecho aquí siempre he tenido una fama de terrible y creo que es por lo que digo, porque no se tolera que una mujer critique o se oponga a algo abiertamente.

"En el norte la mano de obra en las maquiladoras es femenina. El servicio doméstico se extinguió. Sufre más la embestida cultural de desarraigo, de modernización. Es muy fuerte la pérdida de tradición.

"Guerrero es un estado con una historia de represión terrible -la sensibilidad política de Leonor se manifiesta en su rebeldía, en su inquietud por lo que ha sucedido y sucede. -La gente se parece mucho a la montaña, no es sumisa. La mujer es bragada. Participa poco en la música pero bastante en la danza. Hay que tener en cuenta que la gente de la costa tiene otro tipo de expresiones que la de la montaña. En general hay mucho machismo. El hombre es un poco como gallito: conquistador, mujeriego, parrandero. Sin embargo la mujer tiene una expresión muy individual, muy auténtica.

"El que la mujer actúe, participe en todos los ámbitos de la sociedad es más o menos reciente y eso debería reflejarse en el folklor y, curiosamente, no es así. Si vas a Tierra Caliente, la música, los sonos siguen siendo de burdel.

"Donde más me sorprendí fue en Oaxaca -prosigue. -La zona Mixe Alta es super musical. Tejutlapec es un lugarcito maravilloso, de ensueño: en un pueblo de 2,000 habitantes había tres bandas y dos estudiantinas y una, de puros niñas. Leían por nota. Muchos eran analfabetos pero leían música. La Zona Mixe alta está en las montañas. Me tocó ver un entierro. Caminábamos entre las nubes porque el cielo estaba bajo, pero bajo -Leonor cierra los ojos para subrayar sus palabras. -Hasta en el hoyo donde iban a meter a la viejita había bruma. La banda era grandísima y tocaba *Dios nunca muere*. Era una viésión muy al estilo de Kurosawa."

Leonor no quiere generalizar porque con el simple hecho de que en un lugar haya una mujer creativa, participativa, a ella eso le cambia todo. Pero reconoce que no es lo común: "La mujer está agobiada, en el campo es la que trabaja más y por eso mismo se ve impedida de participar en ciertas actividades que son producto del tiempo disponible."

Cuando Mima (Guillermina de Francisco) entró al grupo en 1975, la participación de las Folkloristas se restringía en un 90% al trabajo de voz y poco había en cuanto al manejo de instrumentos.

Mima asegura con su voz sonriente: "Cumplíamos dos funciones: la parte decorativa del grupo, porque siempre ha sido importante la presencia escénica de la Folklorista; y la otra, es que te dedicabas a hacer primera, segunda y tercera voz. Estábamos muy guiadas por los muchachos, ellos nos daban las entradas, los tonos. Eramos decorativas en el buen sentido de la palabra, la

parte bonita del grupo, quienes se preocupan por salir corriendo a la tercera pieza para cambiarse de huipil. Hay que mostrar que tenemos cosas muy lindas.

"Terminaba el concierto y mucha gente se nos acercaba a preguntar: Oye, ¿esto qué es? Este trazo, ¿cómo se llama? ¿Me lo dejes ver?"

"Hoy en día ves al grupo y hay una Olga que maneja muchos instrumentos: la jarana, el charango, varios tambores, maracas y que además tiene muy linda voz. Leonor y yo decidimos que ya no nos íbamos a dedicar nada más a cantar, que íbamos a aportar algo más. Ella tocaba algunos acentos y percusiones y yo, instrumentos de cuerda. Participábamos más y aprendimos mucho porque si íbas a entrarte, tenías que hacerlo muy bien porque había quien lo hacía super. Al mismo tiempo no descuidamos la parte escénica, nos preocupábamos por conseguir huipiles, por ver qué collar nos poníamos, cómo nos íbamos a peinar."

Los Folkloristas no ocultan su predilección por las *pirecuas*, palabra que en purépecha significa "Canción". Es un canto muy dulce de los indígenas de la zona lacustre de Michoacán, muy adecuado para las voces femeninas. "Casi todas son canciones de amor y están dedicadas a la mujer, a la que se le compara con flores" dicen las notas escritas por René Villanueva en el disco *Los Folkloristas cantan a los niños*.

"El género se desarrolló posteriormente a la conquista española en sus aspectos instrumental y vocal, pero seguramente existía una tradición de canto prehispánico que conserva la lengua indígena y otros aspectos de la cultura purépecha que se reflejan en las letras de sus canciones. Muchas versiones de las *pirecuas* de nuestro repertorio han sido tomadas de las hermanas Pulido, de Uruapan, Michoacán" se lee en el interior del sobre del disco *México 2*.

Olga Alanís explica que las *pirecuas* casi siempre las cantan los hombres a las mujeres. Algunas las interpretan ellas y por lo general son religiosas o dedicadas a la naturaleza. Los hombres hacen las *pirecuas* y las ofrecen de regalo, dan una canción. *Mete, le traigo ésto*. *Mete* significa Señorita. Tienen traducción de casi todas las que han montado en el repertorio.

-El Festival de Canadá en 1985 fue muy interesante porque estamos acostumbrados a estar de este lado del charco donde hay un relativo conocimiento musical. En Estados Unidos no hay nada de nada pero en Canadá se preocuparon por presentar en ese festival la infinita gama de la música folklórica. Esto quiere decir que había "talleres" todo el día. Rosalinda y yo no

teníamos muy claro lo de los talleres. Vimos que había uno de música a capella. *¡Y si echamos una pircua. Es a capella, no debería haber bronca...*

"El subdesarrollo llega a pesar a veces: me preguntaba qué papel íbamos a hacer -continúa Olga-. Las demás han de ser tan preparadas, pensaba, seguro saben música por nota y la Pretty (así llaman afectuosamente a Rosalinda) y yo lo hacemos de oído. Me daba el nervio pero, a las pircuas no puedes ponerle más ni quitarle porque así son. Te puedo decir que la gente estaba deleitada.

"Cada una de las participantes hacía su presentación y nos íbamos alternando. Tres ejemplos cada quien. Era como el tiroteo de los sones, alguien canta y le respondes bonito, en muy buen plan. Fue muy agradable. La Pretty y yo nos sentimos muy orgullosas porque lo hicimos bien y representamos a México. Gracias a eso se supo que en México existen y se cantan las pircuas. Mostramos una faceta de nuestro país poco conocida.

"Cuando descubrí las pircuas dije: *¡Qué cosa, cómo le voy a hacer! Te acostumbras a oírles, practicas. Se vuelve mágico. La pircua es tan linda, hace vibrar a quien la escucha. Además se canta sin acompañamiento. El único instrumento que se usa es el de la voz. La combinación de la primera con la segunda crea la música.*

"No es lo mismo una voz que se educa en casa, con el radio, a una voz que se educa en el campo. Las indígenas cantan mientras hacen su labor, los esclavos negros también cantaban en la faena. Lanzan la voz llena y si tienen que subir, suben, sueltan la voz. Es muy natural. Si quieren decir: *Pájero, pájero, pájero*, lo dicen. En la ópera se engola la voz.

"Creo que se nace con buena voz. Intervienen las características físicas: las cuerdas vocales, la caja torácica que funciona como caja de resonancia. Hemos gente a quienes el canto se nos da. Luego, para desarrollarlo, hay que estudiar.

"A algunos se nos facilitan más ciertos géneros. Me encanta cantar Panamá, como que me siento muy panameña. Imagino gente muy suelta, si se va a salir un gallo, que se saiga. No es que hagamos conciertos de gallos desafinados pero, es parte de eso. Ha habido gallos en escena que he disfrutado y otros que me dan una vergüenza espantosa.

"Cuando la información que tienes es que se canta en una festividad, en un carnaval, que la gente está muy alegre y canta y baila, te ubicas. La

cantante es la solista que le da forma al canto. Un coro le responde. Dicen quienes lo han visto que el baile panameño es muy bello, muy elegante."

"Apenas incluía lo erótico" leemos en las notas de René Villanueva en el disco *Nuestra América Negra* de Los Folkloristas a propósito de estas coreografías.

Olga Alanís y Rosalinda Reynoso, llamadas por sus compañeros de grupo "Las Picochulo", constituyeron el dúo de mayor estabilidad y duración en la historia de Los Folkloristas: doce años, de 1979 a 1991. Olguita, folklorista desde hace 16, no cree que le hayan engrasado los bigotes. Cada vez está más entusiasmada con su trabajo, lo considera un privilegio. Explica así a Las Picochulo: "En la medida en que el grupo fue requiriendo gente para sustituir a la que salía, llegó la coincidencia, la suerte. En el caso de mi entrada se requería que cubriera un registro para hacer una primera voz. Después entró la Pefy, o sea Rosalinda, a sustituir a otra persona. Empezamos a trabajar nuestras voces. Hemos logrado entendernos muy bien en la cantada."

Pero antes de Las Picochulo hubo otras Folkloristas y otros dúos, como el de las Miltas formado por las hermanas Milla y Rosa Elena Domínguez, parroquianas del Chez Negro y fundadoras del grupo.

-A mi hermana Rosa Elena y a mí se nos quedó "Las Miltas" porque era muy largo decir nuestros nombres -dice Milla, sin bucarle tres pies al gato. - Nuestra formación musical es clásica. Tenemos un timbre de voz diferente, más educado porque nuestra mamá nos dio clases de canto, no sonábamos muy, muy folklóricas. Por ejemplo, Mima y Leonor tienen voces más adecuadas para el folclor porque son más naturales y tienen buena afinación. En nuestro caso no se notaba demasiado nuestro timbre porque éramos seis cantantes: María Elena Ortiz, Sara Rosa Avila, Tere Bourlon, Milla Ojeda, mi hermana y yo. Tres en la primera y tres en la segunda voz. En ese entonces no se trabajaban muy formalmente las voces, las cosas iban saliendo.

A principios de 1972 Leonor Lara se integró al grupo. A su padre le gustaba cantar a Guty Cárdenas y le enseñó unas pisaditas en la guitarra para que pudiera acompañarlo. Muy jovencita llegó a la Ciudad de México a trabajar y a estudiar.

-A mí la música siempre me ha gustado a pesar de que soy de Chihuahua - Leonor no pierde oportunidad de señalar que es norteña, lo dice con suavidad, con amplia sonrisa. -Es un lugar muy árido en vida cultural. Sin embargo, conserva la auténtica música ranchera, corridos. Tiene sus cosas muy bellas. La

música ha formado siempre parte de mi vida, incluso ahora mismo que estoy bastante retirada del grupo. Te puedo decir que no pasa ni un día sin que escuche música.

Unos amigos la invitaron a la Peña de Los Folkloristas. Al poco tiempo empezó a tomar clases de guitarra con Pepe Avila. Un día él le comentó: *Fíjate que necesitamos una segunda voz, podrías ser que te interesara...*

-Me dio algo de susto pero dije: *Andale pues*. Todavía no me explico como pude cantar en público porque soy muy, pero muy vergonzosa -Leonor lo dice absolutamente convencida pero en las fotos de entonces se ve a una muchacha preciosa, sonriente, segura de sí misma, sin asomo de timidez...

"Entré. Eramos María Elena y yo solas. Después ella se salió y entró Mima. Fue y es mi gran amiga, lindísima persona; no es que María Elena no lo fuera: Mima y yo somos de la misma edad, tenemos más en común. Fue la temporada en que estuve más feliz en el grupo" -concluye.

Mima conoce a Los Folkloristas en 1968. Regresaba de los Estados Unidos donde estuvo con un grupo de universitarios. Era la primera vez que salía de su casa, que se enfrentaba a un mundo diferente. Le llamó la atención el desconocimiento total que allá tienen de México y de todo lo que sucede al sur del río Bravo. Apareció en ella un gusto por su país, un sentimiento nacionalista.

Estaba con los patriotismos inflamados cuando asistió a un concierto de Los Folkloristas. Para ella fue la locura ver pura gente joven contando chistes, haciendo bromas, tocando muy en serio cantidad de instrumentos que en su vida había imaginado. De inmediato se les acercó para preguntar si había grabaciones de esa música, si existía un lugar donde aprender a tocarla. Pepe, Gerardo y Héctor daban clases de guitarra.

-Héctor se hacía cargo de los principiantes y Gerardo y Pepe de los avanzados. A mis amigas y a mí nos había impactado más la personalidad de Gerardo y Pepe. Cuando nos dijeron que nuestro maestro iba a ser Héctor, confieso que pensé: *Ay, ¿por qué no éstos dos que tocan divino? Me habían hecho alucinar con unos husynos para guitarra. A Héctor le debo el gusanito por la música. Nos dijo: Dentro de tres clases van a tocar una pieza, para que sepan lo que es tocar, luego veremos la parte técnica.*

"Empezamos a ir cuatro pero al poco tiempo quedamos Mela Martínez, su hermana Anada y yo. Aprendimos nuestras primeras canciones y formamos un trio. Eramos fanáticas de las clases, no faltábamos a una. Aprendíamos cuanto

ritmo hay. Fue idea de Gerardo, para que hubiera más diversidad, que empezáramos a manejar más instrumentos, el charango, el cuatro venezolano. Luego llegó más gente, unos pedían clases de quena, de esto, de lo otro. Entonces se tuvo que buscar un local más grande. Así surgió la famosa Peña de la calle de Manzanas."

Mima no desatendía sus estudios de biología. La parte teórica de su carrera era importante pero el movimiento del 68 se empezaba a sentir: "Hacer música era una manera de decir: *Quiero comprometerme a esto, con lo mío, al rescate de lo nuestro. Amo a mi país. No me impongan lo ajeno.* Estaba en el movimiento folklórico, social y estudiantil".

Para 1977 Mima lleva dos años en el grupo, trabaja en la Universidad y está a punto de ser mamá: "De prácticamente nueve meses y sin aire para cantar andaba yo arriba del escenario. Hay una anécdota que me encanta contar: Teníamos un concierto en el Auditorio Nacional con Daniel Viglietti:

"Un día fue a la Peña a ensayar porque íbamos a cantar juntos. Cuando me vio dijo: *¿Tú vas a salir así al escenario? Sí, ¿por qué? Es que vas a dar a luz frente al público. Voy a tratar de controlarme.* Teníamos que hacer un dueto. Empezamos a ensayar, había que memorizar la letra. De repente abría yo la voz y con toda mi alma quería que me saliera algo pero eran puros jadeos, ya no llegaba. Entonces él dejaba la guitarra y me decía: *¿Estás segura de que quieres cantar? Es que no me pierdo este honor por nada del mundo, aunque esté perdiendo.*

"Nosotros abrimos el concierto en el Auditorio Nacional. Me acuerdo que me tocó hacer la presentación esa vez, que teníamos a Daniel Viglietti con nosotros y tal. El dijo que estaba muy contento de estar nuevamente en México, otra vez con nosotros y que tenía preparado un programa para ese día pero que como el público ya se había dado cuenta, una de las compañeras estaba a punto de parir, que se traía guardada en el saco una cancioncita, por si acaso, que la quería dedicar a la creatura que estaba a punto de llegar al escenario. Era esa canción de: *Niño, mi niño, vendrás en primavera...* Yo me traía un lloradero. Fue lindo. A los dos días estaba en el hospital. Fue una experiencia increíble que compartimos mi esposo y yo con nuestros papás y mis hermanos y Los Folkloristas que eran como mis hermanos también -la voz de Mima sube cuando aumenta su emoción-.

"No era fácil cargar con el bebé pero no era la única. Leonor tenía a Emiliano chiquito, los Avila, a Santiago. Ibamos con nuestros bebós a todas partes. Por fortuna a mi marido le encantaban Los Folkloristas.

"Ruy tendría unos tres meses cuando hubo una entrevista para Canal 13 en casa de René y Leonor. Ese día no tenía quien me lo cuidara. Cargué con él. Cada que me iban a tomar las cámaras, se lo dejaba a alguien pero él se ponía a llorar. Entonces los del canal me decían que al ratito pasara. Hasta que el entrevistador decidió: *Bueno, total, con hijo y todo, aquí está el folklorista Junior.* Ruy estaba empeñado en agarrar el micrófono para chuparlo.

"Sus primeros dos años de vida fueron muy folkloricos. Gateó y caminó, al igual que el hijo de Pepe y de René, entre charangos y quenas. Ahora es todo un adolescente y le gusta el folklor" -Mima trata de inculcarle a sus hijos y a sus alumnos el gusto por una música diferente, que tengan varias opciones para que de veras puedan alegrar-

Hay familias donde no se canta nunca. Les puede gustar pero no están acostumbrados a oírse cantar. Para Olguita Alanís, en cambio, fue muy natural. Su mamá cantaba las rondas infantiles de su natal Sinaloa, cantaba siempre y de las cosas más cotidianas hacía canciones, juegos. Era su manera de enfrentar la vida.

A Olguita le tocó la época de Angélica María, de Julissa. Las baladas estaban de moda. A los trece años se enamora y le gusta la guitarra. Como todos los jóvenes, aprende el círculo de Do para tocar boleros. En las reuniones cantaba.

Su papá no era cantador pero sí muy bailarín. Aprendió que había diferentes tipos de música: por una parte las baladas, los boleros y por otra el checaché, el mambo, el danzón.

Olguita conoció a Paco Martínez y se hicieron novios. A ella le encantaba ir a su casa porque el papá era español, descubría otra cultura. Las hermanas de Paco eran alumnas de la Peña de Los Folkloristas.

-Una de ellas estaba practicando con su cuatro. Cuando vi ese instrumento dije: *¡Qué es esto! ¡Qué cosa tan bonita! Suena muy diferente, Julissa nunca ha tocado algo así. ¿Quién te enseña a tocarlo?* También tocaba un poco la jarana y la guitarra.

"En una ocasión le acompañé a una de las clases. La Peña se me hacía lo máximo. Lo que mis papás me habían inculcado ahí estaba. Los Folkloristas no tocaban ni cantaban como ellos pero había una semejanza. Me sentía a gusto.

No hubo ningún análisis: llegué y sentí bonito. Tomé clases de jarana con Adrián, de quien con René. No siempre podía compaginar la música con mi actividad que es hacer maquetas."

Olguita descubrió los Cuatro Cuartos y muchos otros grupos. Oyó la canción de: "Dos corazones debiera tener, como los brazos, las manos, los pies. Dos corazones debiera tener, uno se enferma de dolor y el otro se va solito... y se le hizo de una gran poesía. Le gustaba toda esa música pero no se sentía del todo identificada con ella, aún no tenía mucha información, no conocía bien sus raíces pero, llegó el momento en que la música que escuchaba antes ya no le agradó, no la llenaba y eso que se las supo todas.

-Cuando Paco vio que estaba con Los Folkloristas pensó que ya no iba a hacer maquetas. Estábamos recién casados y los intereses y las motivaciones crecieron junto con nuestra relación matrimonial. Llegaba y le contaba: *Fíjate que hoy hicimos esto, eso se toca así, ahora vamos a ir acá.* Y él me decía: *¡Qué padre! Se interesaba mucho por mi actividad. Cuando empezamos a salir de gira me recomendaba: Diviértete, disfrútalo, mira, pocas gentes en la vida hacen lo que les gusta y tú lo puedes hacer. ¡Aprovecha! Para mi Paco es el octavo Folklorista: ha sido todo mi apoyo -y la mirada de Olguita, generalmente traviesa y pícaro, se vuelve dulce.*

"Pasaba el tiempo y no me embarazaba. Me fui a hacer unos estudios y nada. Me empecé a angustiar. Por fin los resultados salieron positivos. Tenía muy clara la película: *qué padre que pude cantar pero, voy a ser mamá y entonces me quedo en mi casa.* Mi embarazo fue maravilloso porque tenía mi actividad: cantaba y sentía que mi hijo recibía cosas buenas.

"Cuando Rodrigo cumple dos meses cae una gira a Estados Unidos - recuerda Olguita. -*Yo no voy, evíale que iba a estar fuera tres meses. Tengo un bebito y me quiero ocupar de él, además lo estoy criando. Mira, Olguita, es muy importante -me insistía René. -No, René, no, René, no, no y no. Creo que a partir de entonces siempre discutimos René y yo, cuando digo No, él dice Sí. Todos los días me hablaba para convencerme y yo estaba en pleno disfrute con mi hijo. Paco intervino: ¿Qué es lo que te preocupa? Que es mi bebito -la voz se le vuelve muy aguda y habla quedo- llevo seis años deseando un bebito, lo tengo y no lo voy a dejar. Paco quería tranquilizarme: El niño va a estar bien. Le voy a dar sus papillas. no va a haber ningún problema, tomé el curso contigo, es mi hijo también. Me hizo sentir que podía ser mamá sin renunciar a nada y menos a lo que más me gusta. Total, me fui de gira."*

Olguita se organizó. Una señora le había contado que cuando salía te dejaba al niño su ropa, con su olor para que no la extrañara. Así lo hizo y además grabó el ritual de la comida, del baño, del juego. Para poder seguir alimentándolo a su regreso se llevó un tiraleche.

-Cuando cantaba estaba bien pero entre función y función me la pasaba llorando, quería volar a donde estaba mi Rodrigo.

Durante una gira a Nicaragua, poco después del triunfo de la revolución sandinista, Olguita le preguntó a un guerrillero por sus hijos: *Mientras usted estaba en la guerra, ¿qué hacían sus hijos? Mira, mi amor, mira, mi reina* - Olguita afirma que hablan así, de corazón- *lo que hago es escribir esos momentos de ausencia. Le mando a mi hijo lo que escribo. Él sabe las razones y mis motivos, me conoce más y no hay huecos entre nosotros.*

-Para mí eso fue un alivio. Empecé, al llegar a casa a platicarle a Rodrigo lo que hacía, no nada más cosas triviales, sino que estuvimos en los lugares más bombardeados de Nicaragua, que había señoras que habían perdido a sus hijos y que prendían veladoras, que los jóvenes se iban a luchar. Esto fue creándole una conciencia. Sabe qué hace su mamá y por qué lo hace. Es muy importante porque nos da una base de familia. Paco, Rodrigo y Daniela me ven realizada. Para mí Los Folkloristas, la música, significan mucho. Lo que puedo darle a Paco, a mis hijos, a la gente, me lo dan Los Folkloristas y lo que recibo es tanto...

"Pero no creas, es difícil ser mamá, esposa, Folklorista y no sentirte culpable" -y Olguita lanza un suspiro.

Por su parte Rosalinda Reynoso a través de su interés por la política supo que estaba en México Angel Parra. No tenía muy claramente ubicada su música pero sí su posición política y fue a oírlo a la Casa del Lago. La Pretty califica ese concierto como un momento para ella de conversación. Recuerda canciones como *El Tolima* que habla de un guerrillero colombiano que sólo floró una vez, cuando tuvo que tirar al río Tolima su guitarra porque lo venían siguiendo.

Con su primer sueldo compró *El Capital* y fue a parar a la Peña de Los Folkloristas y empezó a tomar clases de guitarra con Héctor Sánchez.

-Se supone que las clases eran dos veces por semana, pero el Babes no te cobraba más si ibas todos los días y él sigue siendo igual. Después de mi trabajo comía y me iba a casa de una amiga que vivía a la vuelta de la Peña. Nos sentábamos a tomar unos licores todos sofisticados y a escuchar y escuchar folklor, hasta que llegaba la hora de irme a la Peña. En principio debía

ir a la universidad. En aquella época no tenía coche entonces tomaba mi camioncito. Me voy rumbo a *Insurgentes*, siendo que mi ruta debía ser por Avenida Universidad que me quedaba más cerca de la casa, y peso un minutito a la Peña. Visitaba a mi amigo, iba a la Peña y salía de ahí a las diez de la noche. Así dejé la carrera de psicología. Simplemente nunca iba a clase.

"Así empezó todo. Dividía mi dinero para comprar cigarros, entonces fumaba, camión, libros ocasionalmente porque más bien me los volaba, Peña y discos.

"Nada más tomé clases de guitarra. Las percusiones y todo lo demás lo vine a descubrir estando ya en el grupo. En ese entonces se cantaba mucho lo sudamericano; lo argentino, lo chileno me jaló mucho."

Rosalinda vivía con Víctor Martínez, un músico oaxaqueño. Eran trozkistas, militaban en el PRT y cantaban a dúo. Alfonso Peralta, antes de ser asesinado le dijo: *Tú no tienes por qué estar pegando propaganda y haciendo pintas, tienes el canto*. Su muerte la impresionó mucho. A partir de entonces no pensó más que en cantar para el Partido, en mítines, en mercados, a nivel muy popular.

Cuando supo que la Pretty se integraba a Los Folkloristas, Jorge Bustamante, sobrino de René, se burló de ella: *Voy a llevar jitomates para aventártelos cuando te ves aparecer con plátanos en la cabeza*. Prevalecía esa imagen de la Folklorista.

Desde la primera presentación del grupo en la Casa de la Paz en 1966, las mujeres usaron el huipil de Yalalag, propuesto por las Millas.

-De alguna manera tuve algo que ver en eso -reconoce René Villanueva. - Viajaba muy frecuentemente a mi tierra, a Oaxaca y fui proveedor de varios huipiles. Las muchachas adoptaron los atuendos indígenas mexicanos y guatemaltecos, en términos generales, como vestuario.

Yocasta Gallardo había sido integrante del Ballet de Amalia Hernández. En 1966, cuando entró a Los Folkloristas, hizo cambios en el vestuario. A partir de eso las Folkloristas se hicieron de collares, pulseras, aretes, adornos para el pelo y mientras los muchachos viajaban para recoger grabaciones de campo y aprender de los músicos; ellas se dedicaban a buscar trajes.

-Los Folkloristas no nada más hacemos folklor, nos apoyamos en elementos como la iluminación, el vestuario, los instrumentos. No sería lo mismo que nos presentáramos en jeans. No podría cantar lo que canto si me pusiera un vestido de lentejuelas o una minifalda con botas. Es indispensable tener una

presencia ante la gente, redondear el espectáculo, darle cierta coherencia - opina Olguita.

En cambio Leonor siempre fue muy renuente, muy problemática para los trajes: "Es una cuestión personalísima que no tiene justificación alguna y di mucha guerra. Vela grupos donde todos andaban de mezcilla y me encantó, se me hizo más natural, como que propiciaba más la cercanía con la gente.

"María Elena tenía verdadera afición por los trajes y muy buen gusto. Creo que dejó una colección de piezas excepcionales. Pero como yo no era así, en ese aspecto me sentí muy forzada. A veces me regañaban porque yo quería cantar en pantalones y jorongo, como los muchachos: *Ay, Leonor... ¿Qué quieres? A mí no se me daba, me gusta el rancho.*

"Me causaba un conflicto porque soy sensible a la belleza de un textil, de un traje -Leonor en aquel entonces se vestía del diario con blusas bordadas, huipiles de Amuzgo y vistosas arracadas de oro, ahora considera que un huipil y un enredo blanco eran sus favoritos precisamente porque eran muy discretos-.

"Claro que no pude convencer a nadie. A la única fue a Mima. A ella no le da por la gupura y por eso con ella me sentí realmente acompañada y comprendida. Los demás nunca entendieron esta posición. Creo recordar que alguna vez Pepe me dijera: *Nuestro trabajo es en el teatro. En cierta forma me estaba diciendo Es teatral. No es que nadie esté mal, son puntos de vista distintos*" -concluye Leonor salomonicamente-.

Para Rosalinda la presencia escénica es tan difícil de definir como el carisma: "Te puedo decir que hay gente que en el escenario se transforma, se proyecta, por ejemplo Silvio (Rodríguez): se vuelve de una intensidad tremenda, te envuelve, te transporta. Cuando hice la prueba para entrar con Los Faldorietas Pepe me dijo: *Tienes una cosa que no se aprende, proyectas. En el caso de un grupo se trata que nadie tenga afeos de solista, de querer destacar.*

"Antes era de las que decían: *¡Fuera uniformes, qué obsoleto, no somos artistas alejados del público!* Llegué a entender que parte de la presencia escénica es el uso del vestuario. Es personal la forma de pararse o de moverse pero es también el zapato o el pie descalzo."

Como la Pretty habla inglés hasta con acento de Boston, ella explicaba en Estados Unidos que las culturas indígenas de nuestro país, de América Latina y del mundo entero tienen valores evidentes. Al hablar del vestuario explicaba

que todo es hecho a mano, todo absolutamente, ninguno es igual a otro porque no es industrial: lleva el alma de quien hace cada prenda.

Cuando se supo quien iba a recibir el premio Nobel de la Paz 1992, René Villanueva escribió *Los huipiles de Rigoberta*: "...Cada huipil estalla como alas de mariposa, pero también nos cuenta una historia personal, irrepetible, real. Esa crónica tejida con colores luminosos y magia para los ojos cuenta muchas veces dolores inimaginables que el arte de las tejedoras ha transformado en el plumaje con que se arropan las indias de Guatemala.

"Códices musicales con que se cubren las mujeres, dadoras de vida, preservadoras de culturas, guardianas del lenguaje, que han tratado de arrebatarse a sus hijos de la muerte y el exterminio sistemático a que los ha condenado el ejército, las policías, los kaibiles, los escuadrones de la muerte, los matones de los terratenientes o los planes contrainsurgentes del Pentágono."

Los diseños modernos de los textiles mayas tienen cuatro formas básicas: los rombos que simbolizan a la vez el cielo y la tierra como una unidad; las formas ondulantes como culebras, que representan la tierra florida; las formas con tres elementos verticales que significan la fundación del mundo, la comunidad y su historia, y las figuras como sapos: músicos de la lluvia y los santos que protegen a la comunidad. La tejedora crea símbolos que invocan al Señor de la Tierra, incluye diseños de alacranes que según la mitología atraen el rayo. De esta manera, un huipil de algodón puede transformarse simbólicamente en una nube invocadora de lluvia.

Rosalinda tiene fama de ser muy platicadora pero cuando se trata de hablar de los atuendos indígenas, no hay quien la pare. Confiesa que no gastaría en Christian Dior o en Yves Saint Laurent lo que "invierte" en huipiles. Su colección está integrada básicamente por piezas de Oaxaca y Chiapas, algunas de ellas han obtenido premios como el huipil emplumado de Chiapas que a todo lo largo de la orilla tiene plumas entretejidas.

-Sabes que el enredo es la falda que usan las mujeres indígenas. Según la comunidad se la "enredan" de manera diferente. Hay quien lleva los pliegues en la cadera, atrás o adelante. Aunque nadie se asomara a vernos debajo del huipil, Olga y yo siempre nos pusimos el enredo como debe ser: con una faja.

"He ido al Itzamo a comprar trajes y blusas tocando de puerta en puerta para ver quien borda, hasta que doy con alguien que me vende una blusita usada -proiegue Rosalinda. -En casas con pisos de tierra, donde se convive con

puerquitos puede haber, guardadas en un baúl, volteadas al revés para que no se estropeen, verdaderas obras de arte.

"Jorge, mi marido, dice que cuando voy en carretera no veo el paisaje porque busco indígenas para comprarles todo lo que traen puesto. A una señora que me encontré en el camino le pedí: Señora, su huipil, está muy bonito, se lo compro. Y ella, muerta de risa me decía: Noooo. Le insistí: le doy lo que quiera, está muy bonito. Es de Oxchuc, ¿verdad? En eso dice Oxchuc y me empieza a tirar un discurso... Creyó que hablaba su lengua, venía comiendo una fruta y me regaló la mitad."

La información que maneja la Pretty no proviene de estudios sino de lo que le van contando. A ella no le tocó verlas pero dice que antes las tehuanas traían oro y perlas. La señora que hacía las aguas frescas en el mercado, la que vendía chapulines, todo el mundo traía aretes, collares, prendedores de oro. Se sabe de una mujer, una placera que cuando ya estaba muriéndose, la dejaron amarradita a un árbol y le quitaron todas sus joyas.

A Rosalinda le llaman la atención especialmente las tehuanas: "Parecen trasatlánticos, mueven la cadera cadenciosamente. Ve tú a saber, dicen que una vez estaba una mujer en un río lavando y se puso una blusita de encaje en la cabeza para protegerse del sol. Esto dio origen al tocado del traje. Se le llama resplendor. Es realmente una blusita con mangas y mucho encaje en las orillas. El agujero para pasar la cara sería el cuello, una manga cuelga atrás y la otra se disminuye."

"Vas a una fiesta, a una boda en el Itano y ves a las mujeres mayores con sus trajes y a las jovencitas vestidas con ropa moderna. Me puse a platicar con una de ellas: ¿Tú no lo usas? No, tú lo puedes usar porque eres alta y blanca, pero yo no. Me veo como india. Su abuela era de las más importantes bordadoras."

Rosalinda deja en el aire la siguiente reflexión: "Pero no sé qué es más trágico si esa pérdida de la tradición o el hecho de que muchos huipiles ya no los puedes encontrar, aunque tengas todo el dinero del mundo para comprarlos, simplemente porque la crisis económica y el genocidio están acabando con los indígenas."



La misma línea

En un principio, cuando se formó el grupo los requerimientos para integrarse no eran muy estrictos. Pesaba bastante la relación personal. Con que alguien cantara afinadito y/o tocara algún instrumento tenía asegurada la entrada. Cuando eran 18 Folkloristas había quienes sólo participaban en una pieza o dos. Las salidas masivas y la dirección colectiva obligaron a cada uno a abarcar más instrumentos y al mismo tiempo a especializarse. A principios de la década de los '70 quedó establecido que el número ideal de folkloristas era siete: dos mujeres y cinco hombres. Ese número tan cabalístico no responde a ninguna superstición: sencillamente con siete músicos pueden abarcar los diferentes géneros musicales del folklor latinoamericano.

Desde entonces la sustitución de elementos se ha dificultado pues cada integrante que sale deja un hueco, un vacío que se trata de llenar. Sin embargo hay una línea muy clara de lo que se pretende hacer y que a pesar del tiempo y del vaivén es la misma.

-Quisiéramos que todos los folkloristas se mantuvieran siempre con nosotros pero siempre hay cambios -dice Olga Alanís. -Por diferentes causas tienen que dejar el trabajo del grupo. Es muy difícil permanecer en una actividad que haces realmente porque te gusta y no te deja beneficios económicos suficientes para que puedas vivir de esto. De ahí que mucha gente tenga que salir. Es muy triste porque se han perdido muchos compañeros muy buenos.

Ernesto Aneya ve las cosas desde otro punto de vista: "Curiosamente, cada uno ha aportado algo con su música, con su personalidad. De alguna manera el cambio de elementos ha hecho que se enriquezca el repertorio y el sonido del grupo."

-Todos han sido músicos -Rubén Ortiz habla de las aportaciones de algunos folkloristas. -René siempre tuvo un don, al igual que Beno Lieberman y Jas Reuter, que es ir a la quinta esencia de las cosas. Reconoce el huayno representativo, la cusca auténtica, qué tiene valor, qué de lo popular no comercial es una gema. Por tanto gran parte del repertorio debe mucho a René. Tiene una gran sensibilidad.

"Otros han sido formidables intérpretes, intérpretes natos, con fuerza y con vigor. Ponme ahí a Héctor Sánchez Campero. Es una especie de centroide. Lo tenía ahí y sentía una seguridad tremenda. Es uno de los torrentes

interpretativos, uno de los motores más fuertes del grupo -Rubén habla pausado, de la misma manera que construye casas mide el alcance de sus palabras, levanta una reflexión sólida, firme en sus cimientos-. Ernesto Anaya es un músico que tiene formación, lee nota, posee mucha técnica. José Avila es un gran autodidacta, ha sabido explotar sus dotes naturales y ha resultado un arreglista estupendo. Gerardo Tamez es un arreglista nato, un buen intérprete y un compositor que tiene mucho que decir. Otros reuníamos las voces y los entusiasmos particulares para cierto tipo de música. Las muchachas han sido significativas en la voz y en la presencia."

Gerardo Tamez estudió Actuaría de 1967 a 1970. No cumplía 20 años cuando ya andaba de Folklorista: "Al final de la carrera decidí dedicarme a la música y fui dejando poco a poco la actuaría. Sucedió que trabajaba como actuario en una compañía de seguros y estaba desvelado porque el día anterior habíamos ensayado hasta muy noche. Era una vida doble un poco difícil. Si bien era joven y en la juventud uno saca muchas energías no deja de ser pesado. Finalmente me decidí por la música."

En 1979 salió del grupo, sentía que una etapa, un ciclo había terminado. Continuar hubiera sido grato pero ya tenía otros proyectos en mente: "Estuve trece años con ellos y mi formación práctica, el lenguaje que tengo se los debo a Los Folkloristas, más que al Conservatorio. Sentía que tenía que buscar por otros lados. Me interesaba en la cuestión del concertismo. También influyó que si me iba de gira tenía menos tiempo para ensayar la guitarra para un recital o para componer mis cosas -Gerardo nuevamente se encontraba muy dividido y se sentía mal-.

"Fue una decisión que me costó trabajo porque finalmente Los Folkloristas ya era un grupo constituido, yo era conocido en el medio como Folklorista, había ayudado a construir algo que ya estaba estable, había tenido mis logros y de repente me fui a lo desconocido. Me jaló más la curiosidad de hacer algo nuevo y tomar mi propio camino.

"Empecé a estudiar más formalmente ciertos aspectos de la música. Incluso me fui un año a Estados Unidos.

"La gente me identificaba como folklorista, si me presentaba como guitarrista no se les hacía que yo estuviera en eso. Les llamaba mucho la atención. Creían que era una modalidad dentro del folklor, no pensaban que tuviera yo otra formación. Tuve que decir: *Bueno, sí, estuve con Los Folkloristas, fue una etapa muy importante pero ya se acabó.* Hubo un tiempo

en que en mi curriculum ya no aparecían justamente porque quería desvincularme de todo eso. Me quería abrir paso como concertista, como compositor. Lo hice por razones prácticas. Ahora ya aparece de nuevo.”

Para Gerardo los primeros meses, el primer año fue angustioso en el sentido que se preguntaba si había tomado una buena decisión o si se regresaba. Le habían dejado las puertas abiertas. Podía volver en cualquier momento. Pero quiso abrir otras puertas.

Para María Elena y Rubén Ortiz tampoco fue fácil la salida a pesar de que fue algo muy pensado. Rubén padecía jaquecas terribles por el exceso de trabajo y los ensayos en la noche lo mataban y María Elena quería dedicarse más a su profesión, a la psicología. Así es que a principios de 1975 se fueron de gira a Alemania e Italia con la decisión tomada. Esa fue su despedida del grupo.

Rubén se refugió en la música clásica, encontró un bálsamo en ella. Se sentía como un pintor a quien le hubieran quitado la brocha y ya no tiene qué pintar. Lo mismo María Elena. Fue muy duro.

“Era tan satisfactorio cuando el concierto se rompía en aplausos. Hubo muchas veces que no nos oíamos entre nosotros porque se entremezclaban los aplausos y nos hacían falta monitores. El público te invade. Creo que esta experiencia para cada uno del grupo y para el de la voz -dice Rubén- ha sido un acontecimiento en su vida. Cuando dejé a Los Folkloristas lo que más extrañé fue el contacto con la gente, el público me hizo mucha falta.

“Salimos durante el boom, cuando el movimiento de la música folklórica estaba en pleno auge. Teníamos muchas solicitudes de concierto pero, nosotros -se refiere a María Elena y él- ya habíamos cumplido. Por otro lado María Elena comentaba: *Ya se va a hacer la zamba número quince, el son número diez...*”

Leonor Lara tuvo ciertas dificultades para adaptarse: “Era difícil porque el grupo siempre ha tenido muy buenos elementos. No solamente es gente elevada, es que aparte son muy talentosos, se les da la música. Entonces negar uno de aprendiz y en la babe, pues digo, hasta tú misma reconoces que nomás no. Estaba en chino.

“Me integro a un grupo que ya tiene cierta estructura. La mujer estaba un poco como de lado... Te invitaban por la voz y luego para acentuar el aspecto bonito, gracioso y lucir la belleza de los trajes indígenas. Me hubiera gustado

que se nos exigiera más pero a nadie se le exigía, uno era el que aportaba y si no lo hacía era culpa de uno y una lástima."

Cada quien habla de la feria según como le va en ella. Mima de Francisco era fan de Los Folkloristas, por nada del mundo se perdía una clase de guitarra con Héctor Sánchez. Le encantaba asistir a los ensayos, a las grabaciones, jalaba con ellos a todos lados. Cuando en la Peña los alumnos empezaron a formar sus propios grupos, Mima junto con Beatriz Avila, Lupita Cuevas, Line Beauvillain, Amada y Mela Martínez; integró El Ihuays. Pepe Avila decía que era precioso: "Puras muchachitas jovencitas, bonitas, tocando folklor..."

-¡Poedeta: además tocaban folklor! -a Mima la risa le brota de la boca pero también de los ojos, de todo su ser-. Hicimos un grupo lindo. Estábamos muy embotetadas. Seguimos con nuestras clases y cada vez íbamos más adelantadas, tocábamos más instrumentos. Creo que nuestro primer concierto fue en el Teatro del Seguro Social, en Paseo de la Reforma. El público lo integraba el papá, la mamá, el amigo, el tío, el perico, los primos. Un público muy padre: cualquier cosa que hacías gritaba ¡Brassavoo! y se caía el escenario. Pepe y Gerardo eran algo así como los directores del Ihuays. Hacían los arreglos musicales. Nos empezaron a conseguir mini conciertos. Por ejemplo, ya les hablaban de la escuela de estudios técnicos de Mongopichu. Entonces nos decían: *¿Por qué no van?*

"Con El Ihuays duré años, del 69 al 73. Me acuerdo que entonces Los Folkloristas me hicieron una propuesta para que entrara con ellos. Era en el 72... Buecaban una primera voz. René me preguntó por qué no dejaba al Ihuays y me integraba al grupo. ¡De entrada te quiero decir que es como cuando te toca la lotería! Pero estaba justamente haciendo mi tesis y me dio miedo: *No voy a quedar bien ni con Dios ni con el diablo. No voy a quedar bien con el grupo porque empezaba a tener mucho trabajo en la universidad y no voy a terminar bien mi carrera. Así que opté por recibirme.*"

En 1973 Mima se fue becada por el CONACYT a Argentina. Le preguntaban por qué Argentina y no Francia o Estados Unidos. Ella quería ir a Latinoamérica. Si se hacía investigación en enfermedades de la vía visual y podía acercarse a Atahualpa Yupanqui, metaba dos pájaros de un tiro.

Tres años se quedó allá. Siguió haciendo folklor, se integró a un grupo y terminó su maestría abruptamente porque empezó la represión en contra de la universidad.

-Me tocó conocer a un muchacho que tenía un programa de radio que se llamaba *Tiempo de folklore*. Allá se pronuncia como se escribe. Le había puesto un disco de Los Folkloristas y estaba encantado. *¿Cómo es posible que exista un grupo así y yo no tenga ni idea?* Podía contarte: *Esta pieza es así, este de la voz es Fulanito y el que toca así se llama Menganito, este instrumento es tal, esta pieza se sacó de acá.* Total que me invitó a su programa de radio a hablar de Los Folkloristas. Fui con mis discos, tenía la colección completa. Fue chistosísimo porque se supone que soy la mexicana que va a hablar de un grupo mexicano y tenía un acentazo, che....

"Regresé a México muy satisfecha y dispuesta a dedicarme a mi trabajo cuando me dicen: *Pues fíjate que otra vez hace falta una primera voz en Los Folkloristas.* René fue muy claro conmigo: *Se acepta que una vez le digas no al grupo pero, dos... No te vuelvo a dirigir la palabra.* Ya con amenazas de que no me volvía a hablar entonces mejor dije que sí.

"Conocía a todo el mundo. René en especial siempre fue muy cálido conmigo: *Huesitos de oro, así me puso, por fin te integraste.* La ayuda de Leonor fue básica. Nunca fue la de: *Síntate y escúchame porque soy la única que sabe.* Todo lo contrario. De entrada fue el Ven, *vamos a ensayar tú y yo.* Desde la primera vez que nos oyeron cantar juntas opinaron que nuestras voces empastaban muy bonito. No sólo fue el empaste de la voz sino también el de la personalidad. Para mí no fue tan difícil porque ya tenía la experiencia del Itz'at. Efrén, el muchacho que entró para sustituir a Rubén, era pedrísimos gente. El grupo se integró así" -y Mima truenos los dedos-

Mima se embarazó por segunda ocasión. Sabía que iba a ser difícil el manejo de dos bebecitos. No es lo mismo cargar con un bambineto que con bambineto y triciclo. Su hijo mayor padecía de crisis asmáticas. El doctor le recomendó que se llevara al niño de la ciudad.

-Nadie se va a quedar en un lugar contra la salud de su hijo, nada más porque se quiere realizar -dejó todo: al grupo, su trabajo en la Universidad y se fue a vivir a Cuernavaca. -Mis hijos crecen sin parar, empiezan a hacer su vida... Ahí, en mis sueños guajiros pienso: *Si todavía sigue el grupo me encantaría volver.*

Gerardo Tamez conoció en unas grabaciones a Efrén Parada cuyos parientes son cantantes de boleros, de música tropical, de corridos revolucionarios. Como es de Ciudad Altamirano, Guerrero, estaba familiarizado con el son de Tierra Caliente, con la música indígena tocada con flautas y

tambores. Poco tiempo después Gerardo lo invita a hacer una prueba con Los Folkloristas. En un principio Efrén se rehusó: *La verdad es que estoy ocupadísimo, me he dedicado a estudiar toda mi vida. Mi trabajo no me deja demasiado tiempo.* Era jefe de un departamento de investigación y cursos graduados en tecnología de alimentos. Pero Gerardo insiste y acaba por convencerlo.

-Por afición propia conocía bastante música sudamericana -dice Efrén con su muy bien timbrada voz-. Sabía de Los Folkloristas casi desde su fundación, iba de público a sus conciertos. Tenía sus discos pero hasta ahí. Parte de ese material se usó para la prueba, me pidieron que realizara algunas tareas: cantar números que a ellos les interesaba montar en el repertorio. Y pues ya no me dejaron escapatoria.

"Desde que ingresé al grupo fui muy consciente que era un elemento de apoyo, que podía hacer pocas aportaciones en lo musical, en lo artístico que es lo que sustenta su calidad. De un elemento de apoyo se espera precisamente eso: que apoye. Por más bueno que sea en lo que le toca, es poco lo que puede aportar al enriquecimiento del trabajo artístico, a eso me refiero.

"El concierto más impresionante para mí fue cuando debuté. Fue durante un Festival Cervantino, en el Teatro Juárez de Guanajuato. Hacía apenas 15 días que había empezado a ensayar, o al menos eso me pareció. Recuerdo que tenía que pegar las letras de las canciones en el poste del micrófono porque ni siquiera me las sabía -mientras habla Efrén sonríe a menudo-.

"El Festival Mundial de la Juventud en Cuba tiene muchas anécdotas. Cometíamos muchos errores técnicos porque una de las muchachas era de reciente incorporación -Efrén se refiere a Norma Cecilia Romero-. Nosotros veíamos eso desde muy adentro del grupo. Aparentemente el público no se daba cuenta. Ese gira tuvo esa dificultad. Tal vez sucedió lo mismo conmigo y no me di cuenta -se ríe-. Hay siempre una tensión muy fuerte, una responsabilidad muy grande, la imagen del grupo no permite defectos. El trabajo debe satisfacer a plenitud las expectativas. Era una época donde entraban y seían mucho las mujeres, había mucho desajuste. Mima y yo casi llegamos juntos. Mima sustituyó a María Elena y yo a Rubén. Entró Olguita. Salí Leonor. Norma Cecilia duró poco."

A principios de 1977 Efrén es nombrado director de la Escuela de Ciencias Biológicas del Politécnico, la escuela más importante en materia de investigación y de manejo de grupos académicos de alto nivel. Entre 1975 y

1980 el grupo tuvo mucho trabajo, grababa discos, hacía programas para la televisión, continuamente salía de gira a interior de la República y al extranjero. Ahí empezó a complicarse la situación de Efrén, trataba de multiplicarse.

-Era muy chistoso verme salir corriendo de una junta porque tenía que dar un concierto o salir corriendo de un concierto porque tenía que estar en una junta. Eso tuvo un impacto importante en mi casa: gran parte del tiempo que debía dedicarle a mi familia andaba en la legua. Gracias a la comprensión de mi mujer y de mis hijos más o menos se pudo resolver. A veces me acompañaron de gira. Pero salí del grupo en 1980. Resultaba muy complicado. Como director de la Escuela tenía ciertas ventajas: una de ellas es que no le daba cuentas a nadie. En 1980 me llaman al CONACYT como subdirector de investigaciones tecnológicas. Ahí el sistema de trabajo era más rígido. Por eso decidí retirarme del espectáculo. Sin embargo estuve por meses, casi un año más acompañándolos en giras, sustituyendo a algún compañero, apoyando a los nuevos. Digamos que estaba como auxiliar.

"Tengo la satisfacción de haberlos apoyado durante uno de los lustros en que tuvieron más trabajo. Ultimamente he bromaseado con ellos: Espero que sigan trabajando muchos años más para que me den la oportunidad de jubilarme y regresar, volver a la música. Claro que es una broma: de plano estaremos listos para montar, con toda propiedad, *La Danza de los Viejos*" -y Efrén suelta la carcajada.

Olguita Alanís tardó en encariñarse con Los Folkloristas, como quien dice no se acaba de hallar, le encantaba la música folklórica pero sentía que necesitaba conocerla más para amarla y cantarla mejor. Y así ha sido. La primera vez que se presentó con Citlali no le dio pena cantar pero sí subirse al escenario: "Había una tarima alta, elevada y unos escalones enfrente para subirse. Pero yo sentía que era pura música y que no era tan profesional como para subirme por ahí. Lo recuerdo tan bien... Sentía que si iba a cantar como Angélica María, entonces sí podía subir por la escalerita, porque conocía bien el rollo. En lo otro me sentía aún torpe. Entonces me tapé por la parte más alta. Una amiga se reía de mí: *Es que tu entrada a escena fue increíble.*

"Citlali empezó a tener presentaciones en solidaridad con trabajadores, en huelgas. Me sentía feliz. *¡Qué bonito cantarle a esta gente!* Empecé a entender mejor las luchas. Citlali trabajó durante cinco años y era solicitado. Hicimos programas de radio y fuimos a *Pampa Pipitzin*, un programa que tenía René en Canal 13. Incluso salimos de gira a Ciudad del Carmen.

"En la Peña de Los Folkloristas hubo un evento e invitaron a Citali a participar. ¡Fue una emoción presentarse en la Peña! Sin embargo, yo no sabía que Los Folkloristas eran tan importantes. Mis cuñadas hablaban maravillas de ellos. Un día los fui a oír al Auditorio Nacional y me impresionaron. Me deleité. La música por sí sola es importante y vale y la puede hacer cualquiera; Los Folkloristas tienen la ventaja que la hacen como debe ser, la han cultivado, no la maquillan".

Ellos, por su parte, oyeron a Citali y la voz de Olguita no cayó en oreja de sordo. Mima había solicitado un permiso por tres meses para tener su hijo. Gerardo habló con Olguita: *Se abre un hueco y queremos ver si te interesa trabajar con nosotros. Ella no daba crédito. Y se preguntaba por qué ella y no sus cuñadas. Los integrantes de Citali estaban alborotadísimo: ¡Nombre, es lo máximo! No sabes cuánta gente quiere estar con Los Folkloristas. ¿De veras? Tanto así... No le acababa de caer el veinte.*

-En el 76 me casé con Paco y con el grupo. Hacía mis maquetas y seguía ensayando con Citali pero era muy agotador. Dejé a Citali.

Olguita jura que cuando le hicieron la prueba fue horrible. Según ella cantaba y hacía un chorro de cosas pero le pidieron que cantara y tocara una clave de madera, tenía que llevar un ritmo con la clave. Si lograba tocar y cantar podía quedarse. Eso nunca lo había hecho y de saber que era una prueba se moría de angustia. Ahí salió a relucir lo que aprendió con su papá y toda la música que bailaba y donde se oía la clave. Ubicaba el ritmo.

-Pasé la prueba espantosa donde todo el mundo te está viendo y además sabes que hay otras chicas en perspectiva. Me dijeron que sí y empezaron los ensayos y el descubrir todo lo que implica el trabajo de Folkloristas, toda la información. Hasta la fecha, después de 18 años, siempre hay algo nuevo: un género, un instrumento, un ritmo. Para mí es muy lindo. Siempre estoy aprendiendo -Olguita además es muy entusiasta, pone el alma-

"Pasaron los tres meses y dije: *Chin, qué horror, el último ensayo, qué feo, me van a decir gracias. Sabía que tenía que ser. De hecho ya me quería separar porque no los sentía mi grupo. Trataba de realizar lo mejor posible mi trabajo, que además me encantaba pero, me identificaba más con Citali.*

"Empezó el ensayo y dentro de mí dije: *¿Qué caso tiene ponerme a ensayar si es la última vez? Seguimos ensayando. Y ahora ésta. Y ésta otra. Pasaba el tiempo. Pensaba que me iban a decir adiós y gracias. Cuando se terminó murmuré -Olguita murmura, volviéndolo a vivir-: Creo que ya me voy...*

Pues mira, Olguita -me dice René- queremos agradecerte muchísimo todo lo que has hecho por nosotros. Realmente ha sido un trabajo muy, muy lindo. Has sido muy cooperativa, tu trabajo es agradable -y no sé qué-. Así es que te pedimos que te quedes -y ella lo dice rápido, sonriente-. ¡Sí, que trabajes con nosotros! Y desde entonces... Los tres meses se han convertido en 16 años."

Mima, Leonor y Olguita trabajaron juntas algún tiempo, poco, porque Leonor primero y Mima después dejaron al grupo.

Rosalinda Reynoso, la Pretty, iba a todos los conciertos de Los Folkloristas, se sabía de memoria el repertorio incluyendo los chistes y ya se empezaba a reír desde antes. Por azares del destino había conocido a unos chilenos miristas en París. Tenían un grupo, el Caraxú. Habían tomado el nombre de un grito de guerra que quiere decir ¡Carajo! pero los franceses no lo supieron pronunciar y quedó en Caraxú. Fue una experiencia muy importante para Rosalinda. Se comprometió políticamente con el MIR pero los amores la hicieron volver a México.

En una fiesta Gustavo López, *El Juchi* (teco), la oyó cantar. Le contó que acaba de entrar con Los Folkloristas y que estaba por salir una de las compañeras y buscaban a alguien. La Pretty estaba muy conciente que nada se parecería al Caraxú pero fue a probar de todos modos. Se interesaba más por el Nuevo Canto que por la música indígena.

-Me acuerdo mucho de la cara de René mientras cantaba... Pensé: *No soy María Celles pero no lo hago tan mal.* Me ubicaba por las clases de la Peña como una niñita jípitca, mariguana y huerachuda. Pepe me hizo una breve entrevista. Me explicó que tenía un chorro de mañas y de vicios al cantar pero que a fin de cuentas soy una gente musical, que aprende rápido, que tiene buena voz y que conoce el rollo del grupo.

-Estaba en una reunión de la LIMAR en casa de Hebe Rosell cuando me llaman: *Rosalinda, te habla René Villanueva.* Se hizo un silencio, nadie sabía que había hecho una prueba. Contesté al teléfono: *Hemos decidido que entres, preséntate tal día a tal hora a ensayar.* Has de cuenta que era un trabajo.

"Cuando mi primer concierto con Los Folkloristas me estaba muriendo del susto, me temblaban las piernas. Incluso pensé en salirme: *Esto es una tortura y no tengo por qué aguantarlo, no soy mesoquista y no puedo aguantar ésto.* Al final del concierto vinieron los aplausos y me pidieron autógrafos. Me desconcerté. *Pues qué les pasa, no nada más soy yo.* De ahí han pasado las semanas, los meses y los años y te das cuenta de la gran responsabilidad que

es pararte frente al público. Hay que asumirla y actuar congruentemente: te vuelves un modelo para muchos, así como cuando eres maestro."

Rosalinda no se aguantó las ganas de hacerle también al rock, aunque fuera por un ratito: "Una vez me invitaron a cantar con Hebe (Roseli). Acostumbrada con Los Folkloristas a ensayar y tener arreglado hasta el último detalle, le expliqué a Memo (Brisefo) que nunca había cantado rock. Se propusieron ensayos a los que nadie llegaba. Justo antes de la presentación me dijeron cuál era mi voz. Pregunté cuándo iba a entrar. Ah, pues, aquí le Hebe te va a cabecear. Pedí que no comentaran que era Folklorista. Iba de incógnito. Saliendo de trabajar no me dio tiempo de pasar a cambiarme, me veía fresca y todos estaban reventadísimos. Yo ya me quería salir porque no aguantaba el estruendo. Y ahora va a cantar con nosotros una folklorista que también le hace al rock, Rosalinda Reynoso. Para esto nada más había un micrófono, Marita (Moroleón) es chaparrilla y yo así -la Pretty es bastante alta-, ¿dónde lo ponas? Lo pusimos en medio pero ella no lo soñaba. Cuando iba a oír la tercera nota de ningún acorde entre tanto ruido y la voz dónde queda. Para como Hebe estaba justo detrás de mí y había humito porque la cosa era con hielo seco. Ese fue mi debut y despedida en el rock."

Ernesto Anaya ha tocado con tirios y troyanos. Lo mismo le hace al folklor que a la música clásica que al Heavy Metal. Actualmente a nadie le cabe duda que es un gran músico pero cuando era chico sus papás no estaban tan tranquilos.

-Había mucha tensión en mi casa porque no sabía a qué me iba a dedicar. Mis padres me presionaban, yo me presionaba. Me sentía el cero a la izquierda, el inútil de la escuela. Toco, ¿pero de qué me sirve? Había escuchado que me tenía que dedicar a lo que me gustara y me gustaban las matemáticas. Entré a la Metropolitana de Iztapalapa. Estuve un par de trimestres y de piano troné como ejote. Además ya estaba hasta el copete de mi novia, de mi familia. Un día llegué a tal crisis que me peleé con mi madre y me salí de la casa, mi novia me abandonó por otro muchacho más guapo y decidí que no quería ser matemático sino músico. No volví a pararme por la escuela, ni fui por mis papeles.

"Si hiciera mi biografía no sé si me pondría como mártir o como ayudado por mis padres. En términos generales me apoyaban pero tenían mucho miedo que me dedicara a la música. Se le relaciona con la bohemia, la vagancia, las copas en un bar. En parte puede ser cierto pero igual hay borrachos que son biólogos."

Desde niño Ernesto había formado grupos como el Molcajete y más tarde el Sacamandú. Desde los 21 años toca profesionalmente. Amparo Ochoa le había dicho: *Eres un excelente músico, manejas muy bien los distintos géneros, te felicito. De repente le avisó: Nos vamos dentro de tres meses a Europa pero estos músicos no dan el ancho, necesito que vayas conmigo.*

-Un día me había Amparo Ochoa porque necesitaba que tocara unas mandolinas y unos violines para una grabación. El director artístico era Pepe Avila. Ya te conocía, cuando era chevito te iba a ver a la Peña. No me acuerdo de ti pero mucho gusto. Nos calmó bien. Al final de la grabación me preguntó qué otros instrumentos tocaba. *Guitarra, quena, charango, bombo, cuatro y estoy aprendiendo a tocar guitarrón. Estudié piano y estoy comenzando con la viola en la Orfín Yolizli. Hasta me acuerdo que quise saber quién era mi maestro. Javier Montiel. Ah, el del Cuarteto Latinoamericano. Es que un compañero del grupo Los Folkloristas se va a salir y quisiera ver si puedes hacer la prueba porque eres buen músico, lees nota, tocas muy fresco y además cantas.*

Si para Olguita la dichosa prueba fue traumática para Ernesto fue pan comido. Querían saber qué tocaba y hasta vaciló: *¿Por cuál empiezo? toco el charango, la quena. ¿Un yaraví, un huayno? Casi todo era del repertorio de Los Folkloristas. Vamos a probar mariche, ¿Tocas violín? ¿Cuál te sabes? Tocó el mismo son primero con el guitarrón y después con la vihuela y además, obviamente, cantando. Todos se le quedaron viendo. Pepe le explicó: Es que pensábamos someterlo a votación pero yo creo que te quedas. Todo el mundo está de acuerdo.*

-Entrar a un grupo consolidado tiene sus consecuencias. Por mencionar las males primero te diré que antes de entrar al grupo yo ya había hecho mucha música. Sin embargo cantidad de gente me felicitaba: *¡Qué bueno que entraste con Los Folkloristas porque vas a aprender muchas cosas. Me daban a entender que a partir del momento en que estaba con ellos comenzaba a tener importancia musical. Para mí es muy importante, por eso estoy y sigo pero no es la única actividad que tengo. Me dedico a la música de tiempo completo. Por otro lado, aunque no se quiera los grupos son como la gente: se llenan de vicios. Rechazaban mis propuestas. Estaba muy fresco y comencé a chocar con un sistema de trabajo, con personalidades de gente mayor que yo -Ernesto bromea: eso no lo pongas porque se van a enojar-, gente que había tenido*

experiencias y por eso tenían cierta postura ante mí: *Yo soy el folklorista y tú el aprendiz. Lo asumo porque admiro a Los Folkloristas.*

"Son muy respetables como músicos, como seres humanos y como maestros. No fueron los primeros porque el folklor tiene cientos de años de existir pero sí son un motor importante de su difusión."

Varios Folkloristas han manifestado su deseo de regresar al grupo. Hasta ahora el único que lo ha hecho es Héctor Sánchez quien se reincorporó después de 17 años de ausencia.

Mi pareja había entrado al grupo. Yo andaba en lo mío, en mi anestesia de siempre y resulta que en una ocasión me citaron los compañeros. No querían que eso fuera una causa para que yo me saliera pero resulta que cada quien, por su lado traía pleito con Yocasta. Me pareció muy grave el asunto, tenía que ser solidario con ella: *Quede fuera y yo también pero les cumplo con todos los compromisos que tengamos y me salgo.* Hubo alegatos, René venía a buscarme, me pedía que reflexionara.

"Hay que reconocer que ella aportó su voz, su presencia escénica, hizo que las chevas se arreglaran más porque antes salían con un huipil deslevedísimo, el de Yalalag. Es de un carácter fuerte y eso le ha creado problemas. Salí sin debería ni temerla."

Héctor siguió dando clases, trabajó mucho con Chava Flores, fundó con los Locos del Ritmo a Mister Loco. Ganó el Festival Mundial de la Canción Popular, el Yamaha, grabó con los Incataki, musicalizó *Fando y la*, una película de Alejandro Jodorowsky, ganó Arietes por eso; admiraba mucho a Virginia López, la cantante de boleros, y un día se encontró platicando con ella y hablándole de "tú". Mercedes Sosa lo invitó a tocar con ella.

Musicalmente hablando estaba en forma. Por Anaya supe que Los Folkloristas no estaban muy a gusto con un compañero. Platicué con Pepe: *¿Por qué no le entro al grupo? Andamos en lo mismo. Un día me habla: En quince días nos vamos de gira así que apúrate a poner todo el programa. Pude hacerlo porque estaba en forma pero no estaba fácil el paquetito: Aquí entras, aquí sales, aquí te paras, apréndete las letras. ¿Que cómo le hice? Pos nomás, oyendo las canciones.*

Con menos de un año de diferencia Jas Reuter y María Elena Ortiz, ambos cofundadores del grupo, se volvieron eternos y enlutaron a familiares y folkloristas.

Hijo de Walter Reuter, el fotógrafo alemán y luchador antifascista en la guerra civil española, Jes creció en un ambiente musical. Desde su adolescencia recorrió México recopilando corridos y cantos de amor en pueblos y rancherías, primero para interpretarlos, más tarde con la conciencia de su valor cultural, para salvaguardarlos ya que la música tradicional corre peligro de extinción a medida que el pueblo, los pueblos, se urbanizan y se hacen más consumidores que cultivadores de cultura.

De México su interés se extendió a toda América Latina. Gracias a numerosos viajes se relacionó con un sinnúmero de músicos populares de casi todos los países del continente, con centros de investigación y universidades, con etnomusicólogos y antropólogos. Hurgó en librerías y tiendas de discos para reunir un abundante material documental y una experiencia humana aún más rica.

A mediados de los años 60 René Vitarueva lo conoció en la Asociación Folklórica Mexicana que fundó Beno Lieberman. Jes había estudiado flauta travesera en el Conservatorio y eso le simplificaba notablemente el aprendizaje de instrumentos de aliento. Formaron una mancuerna inseparable no sólo porque constituyeron el primer dúo de quena de Los Folkloristas sino porque los unía una fuerte amistad, la misma pasión y tenacidad por aprender nuevos ritmos y descubrir instrumentos para incorporarlos al repertorio de grupo.

Jes regresaba de sus viajes cargado de instrumentos, de ponchos, de discos, de fotos y sobretodo de vivencias que compartía en charlas, cursos, conferencias y libros como *Los niños de Campeche cantan y juegan*, *La música popular de México* o *Los instrumentos musicales de México*.

Nombrado para desempeñar un cargo en la OEA dejó al grupo en 1971.

"Estudiar la cultura del pueblo, de lo "anónimo", de Juan Piedraescalzo como diría Neruda, sólo se puede hacer por amor y Jes Reuter amó los productos de la Cultura Popular" dijo René en un homenaje para recordar a su compañero en el Museo de Culturas Populares.

Los Folkloristas decían que si Nananina, como llamaban cariñosamente a María Elena Ortiz, tenía tanta presencia escénica era porque había estudiado psicología pero era más bien porque ponía el alma en todo lo que hacía. Si se trataba de cantar toda ella se volvía canto, si se trataba de lucir los trajes indígenas, buscaba los más bonitos, los más vistosos entre los muy conocidos y los no tanto. Cuando decidió dedicarse por completo a su profesión, su terapia sacó adelante a muchos niños uruguayos exilados en México. Su sonrisa, su

vitalidad y su sensibilidad política marcaron a Los Folkloristas durante los nueve años que estuvo con ellos.

Fueron muchos los frutos que dio en vida pero a fines de agosto de 1967 la llevaron a sembrar.



El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

El presente artículo es un homenaje a la memoria de la autora, quien falleció el 15 de agosto de 1967.

Nuevo Canto

Canción de protesta. Canción política. Canción comprometida. Canción social. Canción contestataria. Canción testimonial. Canción de propuesta. Este es el Nuevo Canto latinoamericano. Musicaliza lo mismo a Pablo Neruda, Nicolás Guillén, José Martí que a Rafael Alberti y está vinculado con los movimientos sociales del continente.

"El canto es como el agua que limpia las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que nos une, y que queda ahí, en el fondo de nosotros para mejorarnos -escribió Víctor Jara quien no cantaba por cantar, ni por tener buena voz, sino porque la guitarra tiene sentido y razón.

Víctor consideraba que "el canto tiene sentido cuando palpita en las venas del que morirá cantando las verdades verdaderas y no las leonjas fugaces ni las famas extranjeras, sino el canto de una lonja hasta el fondo de la tierra."

Entrevistado en septiembre de 1976 por la revista *Onda Juvenil*, René Villanueva declaró: "Empleamos el término Canto Nuevo porque los otros términos: 'Canción de protesta', 'Canción social', 'Canción política', son muy limitados. Nos gusta y nos parece más adecuado el nombre Nueva Canción porque en primer lugar, es un fenómeno surgido como respuesta necesaria a ese tipo de música comercial prefabricada, hueca, excéntrica de contenido, que no expresa realmente las necesidades profundas del hombre; que se reduce a dar vueltas a un solo asunto y que repite hasta el infinito el mismo cliché."

Con la tendencia de tocar folklor empezó a verse un interés por un nuevo tipo de canción que trataba problemas sociales. En Estados Unidos habían iniciado el movimiento el canta autor Bob Dylan, Pete Seeger y el grupo de Peter, Paul and Mary. En España hacían lo propio Luis Eduardo Auté, Masiel, Joan Manuel Serrat y Víctor Manuel.

Según escribe Luis Maguregui en *Correo*, publicación de Ciudad Juárez, el 4 de junio de 1978: "En México la influencia de los españoles hizo que un cierto número de jóvenes dejara de interpretar música en inglés y empezara a experimentar con la canción de protesta.

"Los sucesos de 1968 hicieron que el Canto Nuevo se convirtiera en algo más que una moda. La juventud empezó a ver la necesidad de buscar nuestros orígenes y nuestra propia identidad."

En ese entonces no se podía hablar propiamente de un movimiento de canción de protesta y ni de música folklórica en México. Apenas se iniciaba el trabajo de Los Folkloristas, Oscar Chávez había empezado en 1965, Judith Reyes un poco antes. La participación en los recintos universitarios y políticos vino a sellar una especie de compromiso no hablado, no reflexionado, un compromiso de hecho con este movimiento que de manera intuitiva buscaba sus cauces naturales de identificación con las luchas populares.

Los precursores del Nuevo Canto se juntaron en Cuba en el verano de 1967. Llamaron a sus canciones "Canción de protesta". Allí, entre latinoamericanos, ésta fue discutida por sus principales intérpretes.

Yamansu Palacio, cantante uruguayo, consideró: "La canción protesta tiene que hacer más que denunciar. Tiene que luchar contra toda injusticia política y económica. El artista tiene que tener una actitud coherente y estar preparado a aceptar los riesgos y las consecuencias de su trabajo. Todas las naciones tienen que hablar su propio lenguaje".

Pablo Milanés le contó a Mario Benedetti en febrero de 1974 que el Encuentro de Canción de Protesta dio lugar a que muchos jóvenes, entre ellos él, que hasta ese momento hacían canciones románticas y de entretenimiento, se interesaran por este género, bastante desconocido en Cuba en la década de los sesentas. Para 1972 la llamada Nueva Trova Cubana estaba en plena ebullición.

"Una canción puede parecer inofensiva, aunque quizá la suma de canciones no lo sea tanto; pero al detrás de las canciones hay una actitud decidida y coherente, ya entonces el mero hecho artístico se vuelve peligroso, poco menos que subversivo" -sentencia Mario Benedetti en su libro *Daniel Viglietti*.

Daniel Viglietti explica: "El nuevo canto tiene que ser un tipo de canción que puede expresar temas revolucionarios en un nivel artístico y muy elevado. El artista tiene que prepararse para expresar su punto de vista con fuerza, para crear nuevas formas de canción cuando sea necesario. Tenemos que cantar en español, tenemos que estar opuestos al canto en las lenguas extranjeras por nuestros cantores. Tenemos que hacer algo nuevo con nuestras propias raíces.

"Por supuesto que no vamos a hacer la revolución con una canción, ni con una danza, ni con un poema, ni con un acto teatral. Pero tampoco la vamos a hacer con un discurso, ni con una declaración, ni con un voto, ni con un alarido,

ni con una barricada, ni con un pero, ni con un diaporo. Por lo general, las revoluciones son una gran suma, donde todo sirve, nada es inútil."

Dice Joan Jara, la viuda de Víctor, que a fines de los 60 estaba de moda la expresión "Canción de protesta". A pesar de se consideraba a Víctor un cantante de protesta, en Chile el movimiento de la canción no debía prácticamente nada a la versión comercializada y exportada por la industria discográfica norteamericana. Desde luego eran muy admirados cantantes y autores como Pete Seeger, Malvina Reynolds y otros que se habían opuesto a la guerra de Vietnam, pero el movimiento chileno de la canción *per se* tenía sus raíces en su tradición cultural y trataba problemas propios.

Para 1968 las canciones de Víctor Jara eran coreadas en manifestaciones callejeras reprimidas por el Grupo Móvil, gases lacrimógenos y los guascos (Carros que lanzan chorros de agua a presión como los que compró en México la secretaria de Seguridad). De esas experiencias surgió una canción que Víctor compuso y cantaba con Quilapayún, llamada *Movil Oil Special*; el título era un juego de palabras a base del nombre de las brigada antidisturbios y el de cierta transnacional cuya presencia en Chile era muy notoria. Se convirtió en una de las canciones de la reforma y posteriormente fue grabada con el sonido de fondo de una manifestación estudiantil y la explosión de las granadas lacrimógenas. Salió del ambiente restringido de las peñas. Víctor percibía con satisfacción que sus canciones desempeñaban un papel en la lucha cotidiana.

Pero el Nuevo Canto no se dedica solamente a los temas de lucha del obrero y del campesino. Abarca la lucha de todo el pueblo latinoamericano, como por ejemplo la canción de Daniel Viglietti *¡A desahumbrar!* que trata el tema de la manera antidemocrática en que se distribuye la tierra y la riqueza; o de la mujer que lucha para alimentar a su hijo en *Duerme, Negrito* de Bola de Nieve.

"A esa corriente de cantores, no marcados por una generación sino por su ser latinoamericano, pertenecen personas como Atahualpa Yupanqui, Carlos Puebla, Daniel Viglietti, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Nacha Guevara, Alberto Cortés y otras más (Gabino Palomares, Marcial Alejandro) - dijo Ricardo Rocha al presentar en su proma televisivo *Para gente grande* a Don Ata. -A ellos se unieron por su condición de hispanoperlantes y de seres inconformes con su realidad, Joan Manuel Serrat y Víctor Manuel de España; Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y los demás integrantes de la Nueva Trova Cubana."

Para Víctor Jara la penetración cultural constituye un árbol frondoso que nos impide ver nuestro propio sol, cielo y estrellas. Por lo tanto, la lucha para ver el cielo que nos cobija implica cortar este árbol de raíz: "El imperialismo norteamericano entiende la magia de la comunicabilidad en la música e insiste en penetrar en nuestra juventud con toda clase de música comercial. Como hábil profesional, ha tomado sus determinaciones: primero la industrialización de la canción de protesta y su comercialización; segundo, ha elevado ídolos del canto de protesta, que le sirven a sus intereses para adormecer la rebeldía innata de la juventud. Son ídolos que sufren las mismas alternativas de los otros ídolos de la canción de consumo: subsisten un instante para después desaparecer."

En cuanto a la temática de la Nueva Canción, René Vitarueva le comentó a *Onda Juvenil*: "La Nueva Canción expresa una profunda inquietud por la realidad social, haciendo ver al hombre que no sólo a la que se puede cantar en la vida es a la mujer, que a la mujer sí hay que cantarle siempre, toda la vida, pero cantarle como compañera, no como trofeo; cantarle como a un ser humano, como a una persona, como a alguien necesario para nuestra vida, como a un ser que está en relación de absoluta igualdad respecto a nosotros."

"La Nueva Canción al tratar otros temas, amplía el radio de acción del amor y piensa que también hay otros cantos de amor muy importantes: el amor a la lucha, al señalamiento de la injusticia de los grandes desvíes que se dan en nuestro mundo, problema que durante tanto tiempo ha preocupado al hombre, el amor al trabajo... Mientras que esas canciones mercantilizadas que hacen del odio una de las grandes virtudes, reflejan una sociedad ociosa y llena de parasitismo."

Gabino Palomares, uno de los compositores mexicanos más representativos de la Nueva Canción, ve al amor como una necesidad profundamente humana, como un acto consciente y libre, como derecho inalienable de cada hombre y cada mujer que necesitan dar y darse con generosidad y confianza, con pasión y plenitud vital. Es sano el amor que está por la vida, que libera a quien lo siente y a quien lo recibe.

Para René no es casual el hecho que el Nuevo Canto surgiera en aquellos países cuya trayectoria histórica se orientara hacia cambios sociales más justos, más independientes, nacionalistas o de tendencia socialista. Así lo expresa en su columna de *El Financiero* del 21 de octubre de 1991: "Cuba, México, Chile, Uruguay, Venezuela era donde surgía con más vigor -se refiere a los años 70. -

Tampoco era casual el hecho de surgir paralelamente y vinculada a manifestaciones de justa valoración de la cultura popular como la música folclórica y su natural procedencia de los sectores más despojados y empobrecidos: indígenas y campesinos. El Movimiento de la Nueva Canción, aunque urbano en su origen y desarrollo, se mostraba por entonces vinculado a las reivindicaciones campesinas, indígenas, así como a las luchas obreras en las ciudades."

Bajo el título *La nueva Canción y los Cambios*, el 28 de noviembre de 1991 René escribe en *El Financiero*: "Este canto se pronunciaba, no por un sistema político determinado, sino por una sociedad más humana y justa y por esas razones se hallaba más cercano al proyecto socialista que a la realidad capitalista que ya conocía y conoce."

El movimiento musical a pesar de su vigor y calidad, era ninguneado y despreciado por los medios masivos que prácticamente bloquearon su difusión durante los 70's. Sin embargo, se infiltraba cada vez más y ganaba audiencia por su calidad musical y contenidos, y ya no era posible ignorarlo pues estaba influyendo en la canción comercial y su mercado.

"Algunas de las nuevas canciones de amor se han infiltrado y roban mercado a las huecas expresiones que el comercialismo manejaba, por otro, el mercado de la Nueva Canción ya significaba una cifra nada despreciable para la industria del disco -prosigue la cita. -Pero, ¿qué hacer con sus aspectos "protestosos" y subversivos"?

"Se iniciaba la etapa que llamaré de "mediatización concertada": te dejo grabar sólo los temas de amor de la Nueva Canción si aceptas cantar a dos o tres autores del más arraigado e indiscutible mundo popular-comercial. A cambio, vas a ver crecer tu auditorio cuantitativamente y ello te hace creer que llegará un momento en que tú puedas poner las condiciones y podrás difundir no sólo los temas amorosos, sino la variada temática de la Nueva Canción.

"La otra alternativa: Desaparece en el silencio y el anonimato, pues las fuentes de trabajo se reducirán brutalmente."

Pablo Milanés y Silvio Rodríguez vencen las resistencias de los cerrados promotores de las disqueras y radios comerciales.

René concluye el 9 de enero de 1992 en *Seguimos cantando* publicado por *El Financiero*: "El lenguaje verbal y musical enriquecido en la poesía y en las sonoridades de instrumentos y ritmos asimilados a nuestra historia y cultura, ¿formaban parte de la utopía que derrotó el capitalismo salvaje? ciertamente,

pero la cultura es el único campo en que la resistencia es más eficaz, más necesaria. Eso lo sabemos nosotros, pueblos derrotados en sus proyectos políticos y económicos, pero nunca culturalmente.

"A pesar del lamentable vuelco que algunos compositores o intérpretes de este género han tenido, unos forzados por la necesidad de la subsistencia y otros por la comodidad que corrompe los principios; creemos que la Nueva Canción entrará en una etapa de mayor maduración y expresividad, pues lo que ha pasado al país y al mundo no es poca cosa -el costo humano ya lo podemos vislumbrar-, y la prepotencia de los que se sienten triunfadores de todo esto, atenta contra la dignidad de los miles de millones de hombres para quienes este nuevo reparto del mundo significa otra derrota.

"Si en los 60's se llamó "canción de protesta", pensemos que con las evidencias de ahora, se han elevado al cubo las razones para hacerlo. Si se le llamó "canto de lucha", creo que las injusticias y despojos -enmascarados en cambios legislativos- hacen más necesario levantar la voz y el canto para denunciarlo, para al menos no asumir con el silencio la complicidad que el sistema impuesto exige.

"A la luz de 1982, en que se cumplen quinientos años del primer gran reparto del mundo; la memoria de la historia y la resistencia cultural frente al actual nuevo reparto, nos impulsa a sembrar la confianza en el arte, reflexionar en la experiencia de medio milenio de colonialismo, y romper el estruendoso silencio, para elevar nuestro sencillo canto en favor de las Utopías que dignifican al ser humano. Tenemos mucho qué cantar y para quien cantar."

Para el 4 de febrero de 1981 Eduardo Camacho de Exóclator recogió las siguientes impresiones de Los Folkloristas con motivo del Primer Festival de Canto Nuevo: "Nos da gusto que un medio de comunicación masiva como es el Canal 13 vaya a dedicar durante trece semanas un espacio de tiempo a la difusión y promoción del Canto Nuevo. Ello es el reflejo de que por fin se ha roto el silencio y bloqueo sistemático ante esta expresión de la cultura contemporánea mexicana y latinoamericana."

Por su parte en la misma fecha, a Víctor Roura, entonces reportero del *Uno más uno*, integrantes de la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR) en voz de Memo Briseño y Jorge Jufresa señalaron varios puntos a debatir:

"1.- Conocimiento y evaluación de la canción mexicana y de la historia de la relación entre ésta y el público.

"2.- Preparación para el análisis poético y,

"3.- Conocimiento del mundo de la canción en general."

Sugirieron a Efraín Huerta, Jaime Sabines y José Emilio Pacheco para evaluar lo relacionado a los textos de las canciones, a Alicia Urreta para el análisis musical y a Carlos Monsiváis para opinar sobre el aspecto sociológico de la canción.

Los Folkloristas propusieron que aparte de los análisis y discusiones, el Festival se pronunciara -dado el momento que se vivía- en favor de una solidaridad hacia los movimientos revolucionarios que se están dando en El Salvador y Guatemala y el fortalecimiento de los que ya se han dado en Cuba y Nicaragua.

Mientras todo esto se organizaba Canal 13 decidió sacar a Amparo Ochoa del Festival pues pertenecía al Sindicato de Actores Independientes. Gabino Palomares puso el grito en el cielo, no aceptó cambiar de intérprete: "Porque los artistas que difunden el Canto Nuevo si conocen la práctica de la solidaridad y la delicadeza a diferencia del charriero sindical empleado por la Anda."

El Festival se realizó del 30 de marzo al 4 de abril y asistieron: César Testa de Argentina, Silvio Rodríguez y Noel Nicola de Cuba, Los Folkloristas y Amparo Ochoa de México así como Ma cai, Ontá, Gabino Palomares y Marcial Alejandro, Nicomedes Santa Cruz del Perú, Daniel Viglietti del Uruguay, el brasileño Manduka, el conjunto chileno Quilapayún, los nicaragüenses Carlos y Eduardo Mejía Godoy, el portorriqueño Roy Brown, los venezolanos Alf Primera y Lilia Vera. La iniciativa partió de la Unesco donde trabajaba Eduardo Carrasco del Quilapayún y de la Casa de las Américas y del CREA.

Salomón Risk Fontes reseñó para *El Día* la sesión inaugural del ciclo de mesas redondas paralelas al Festival: "Poco antes de que diera comienzo y de que Martha de Zee llegara con los paquetes fotocopiados, los asistentes tomaban café y comentaban todas aquellas posibles relaciones de la Nueva Canción entre los países: Nicomedes Santa Cruz hacía también lo suyo sobre la música caribeña y la africana. Tejeda Gómez hablaba de los grupos tradicionales en el folklor.

"Se siguió la costumbre. Los ponentes leían y los asistentes aplaudían, ¡Qué linda rima! y por otra parte de ambos se tenía el derecho de objetar,

opinar, contraponer o simplemente poner. Pero eso sí, todos haciendo esfuerzos por mantener la concentración en las interminables palabras."

Cada quien habla de la feria como le fue en ella. Un reportero gráfico dejó constancia del aburrimiento de Memo Briseño y Hebe Rosell durante una conferencia, de la expresión de éxtasis de Armando Tejeda Gómez durante su plática y de las sonrisas amistosas de Nicomedes Santa Cruz, René Villanueva y Mariana Sales retratados en alegre *learn back*.

Victor Roura hace la crónica de la inauguración del Festival. *Uno más uno* la publica diez días después: "La noche es larga y además no importa. Porque los espectadores se han reunido para celebrarse. Para saberse presentes en un acto sin precedentes en América. Y sentirse solidarios con los representantes de los países que intervinieron en el Festival. Y convertirse en activos participantes de un cambio que se está logrando en la canción latina. Y afirmarse contestadores a todo un esquema unilateral al que son sometidos por medio de la industria del disco. Han llegado al Auditorio Nacional con parsimonia. En inusual orden. Es un público acostumbrado al equilibrio musical. Que no sólo quiere acordes sino también escuchar palabras. Que quiere oír."

Todo lo describe Roura: la puntualidad con que empieza el concierto, el aplauso en memoria de Guadalupe Trigo que se alarga hasta reconstruir el silencio. Las explicaciones por las ausencias de Silvio Rodríguez y Carlos Mejía Godoy. Los vivas a Nicaragua. Los silencios llenos de murmullo. La disposición del público a ratificarse solidario.

"En seguida un grupo mexicano -prosigue Roura-. Los Folkloristas. Y cómo tiene seguidores el conjunto ¿eh?, cómo tiene. Interpretan *Tierra Mestiza* y las personas ya la conocen pero siempre será una pieza instrumental nueva y, por lo tanto, será siempre bien acogida. Después de la ejecución, los integrantes del grupo, en orden previamente ensayado, caminan hacia atrás y se detienen y bajan formalmente la cabeza a modo de agradecimiento. Y dicen que es indudable que uno de los temas propicios del nuevo canto sea el amor y que pondrán un ejemplo de cómo es una canción de ese tipo, ahora que ese tema del amor se ha desbaratado bastante. Y tocan *Flor de Metal*. Y después, en orden previamente ensayado, caminan hacia atrás y se detienen y bajan, etc. Se dirigen al público con solemnidad. Explican cómo recogen los instrumentos autóctonos para darle un sentido más nacionalista a sus piezas, como la suite *Aires del son*, ha retomado matices de las obras de Chávez, Moncayo y Revueltas. La voz es absolutamente solemne. La nitidez de la música es

impecable. La música es enriquecida por la forma de su ejecución. Y terminan y en orden previamente ensayado caminan hacia, etc. Hablan Los Folkloristas de sus aportes al Nuevo Canto, de sus propuestas, de sus opiniones contra el imperialismo y el colonialismo. Hablan como siempre lo han hecho. Y el público no los deja retirarse. Les pide otra rola y Los Folkloristas regresan. Se forman en orden previamente ensayado y caminan, etc. Repiten *Tierra Meztiza* y luego se retiran en definitiva del escenario, no sin antes, por supuesto, formarse en orden previamente ensayado, etc."

A Viglietti: "La gente lo acepta, le aplaude con rabia. Ya lo conoce. Viglietti toma asiento y con su guitarra va recreando acordes complejos y recitando, porque en Viglietti el canto podría ser sinónimo de declamación, frases afortunadas: se precisan niños para amanecer. Habla de lo bello que son las viejas nuevas canciones."

Nada se le escapa al Nuevo Periodismo. Su mirada lo abarca todo. Su palabra lo refiere todo: "Dos fans le piden *A desalentar*, una de sus canciones más conocidas y Viglietti se pone serio. Un momento. Dice que tiene ganas de mostrar sus canciones recientes que, carajo, con lo difícil que este año ha sido crear piezas y si así y todo se las impiden interpretar, pues que mal rollo. Ah, no. Tons, no. La gente le aplaude. Y que venga lo que sea. Con tal de escucharlo. Lo que sea..."

Y el que definitivamente se abrió paso a través de la coraza de objetividad del reportero hasta llegar a su corazón roquero fue Roy Brown: "El puerto riquelío. El que vino con más ritmo. Con sabor más boricua. Y se declamiza el Festival. Roy Brown cotorrea con el público, dice que va a interpretar *Aires bucaneros* pieza compuesta en tres partes: la primera, la segunda y la tercera. Es que, digo, no seamos tan serios. Recuerda momentos más tarde a su amigo cubano Silvio Rodríguez e interpreta *Te doy una canción*. Y la gente aplaude con, de nuevo, rabia. Si Silvio supiera... Y Brown le pone más ritmo. Termina pero regresa porque el público quiere más. Quiere que la noche sea larga."

Roberto Tellez de *Diorama de la Cultura* destaca que Los Folkloristas se han dedicado a lo largo de catorce años a labrar el Nuevo Canto mexicano, que toman "las voces de tantos mexicanos que aún no saben por qué son pobres" e interpretan canciones "con voz nueva en esperanza y vieja en rebeldía", "sin venda en los ojos, ni mordaza en la conciencia".

El conjunto chileno Quilapayún, exiliado en Francia desde 1973, señaló: "Un continente que por largos siglos ha sido encadenado, oprimido y que ha

vivido sin palabra, voz ni definición, comienza a despertar, quiere expresar algo, intervenir en el concierto de la cultura universal: Ahora nombramos las cosas por su nombre y ponemos el dedo en la llaga."

El II Festival de la Nueva Canción tuvo lugar el año siguiente en Varadero, Cuba. Para Los Folkloristas fue su tercera presentación en la isla. Les anteriores habían sido en 1967, en una de sus primeras giras al extranjero, y en 1978, durante el Festival de la Juventud.

En esta ocasión actuaron en Varadero y Jagüey Grande, en saludo y felicitación al más importante movimiento de la canción posterior a la revolución cubana cuyo gobierno le ha dado un pleno reconocimiento oficial.

La participación de Amparo Ochos y Gabino Palomares en el Festival de Varadero, constituyó un importante éxito en sus carreras artísticas pues además de abrir y cerrar el encuentro, participaron en una selección de lo mejor del mermo, alternando con Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Mejía Godoy, Chico Buarque e Inti-Mimari.

El temario del Forum incluyó: Formas y temática de la Nueva Canción, ésta y la realidad social (el creador, su contexto y las luchas sociales), La Nueva Canción y la identidad de los pueblos ante la penetración cultural y la Nueva Canción como fenómeno internacional de nuestro tiempo.

En la clausura Los Folkloristas cantaron ante 15,000 gentes que bailaban y coreaban las piezas. Se transmitió por cadena radio y televisiva.

Con esta gira a Cuba cerraron las presentaciones de 1982, uno de los años de mayor actividad para Olga Alanís, Rosalinda Reynoso, Pepe Avila, Gustavo López, *El Juchí*, Andrés Sierra, Adrián Nieto y René Villanueva: más de 110 conciertos y cuatro giras al extranjero: tres a Estados Unidos y una a Cuba.

El 19 de enero de 1983 Luis Enrique Mejía Godoy le escribió a Los Folkloristas:

"El motivo de la presente es la de invitarles a participar en el II Festival-foro de la Nueva Canción Latinoamericana a realizarse en nuestro país del 18 al 24 de abril de 1983.

"En este festival participarán representantes de 16 países hermanos y tiene una significación especial en la lucha por la paz y contra la intervención en estos momentos en que nuestro pueblo es agredido por bandas de ex guardias somocistas financiados por la CIA y el gobierno de Reagan, apoyados por un

sector del ejército hondureño y los sectores más reaccionarios de los países de nuestra región centroamericana que es hoy epicentro de luchas de liberación.

"Para nosotros es de gran valor su participación y para lo cual debemos de tener su confirmación antes del 10 de febrero del presente año esperando su aporte en la presentación de alguna ponencia, ya que el foro es uno de los aspectos más importantes de dicho festival.

"Debido a la difícil situación económica por la que pasa nuestro pueblo en nuestra revolución, la presente invitación no incluye los gastos de pasajes aéreos. Rogamos también hacernos llegar a la dirección abajo indicada la ponencia que se le sugiere desarrolle para presentar en el foro.

"Reciba nuestro más sincero saludo revolucionario.

"Luis Enrique Mejía Godoy."

Los Folkloristas propusieron que cuando menos una jornada del Festival fuera dedicada o recibiera el nombre de Víctor Jara, asesinado en septiembre de 1973, por los soldados de Pinochet.

"Este hecho muestra como la Nueva Canción ha tenido víctimas en sus intérpretes y compositores y que es expresión, portavoz y reflejo del canto de los pueblos y de sus luchas. Qué mejor que recordar a Víctor Jara en Nicaragua, país en el cual se retoma la bandera del canto popular."

Confirman su solidaridad con las luchas de los pueblos salvadoreño y guatemalteco y expresan su indignación por el asesinato de la activista defensora de los derechos humanos en el Salvador, Mariela García Viles.

En el Festival participan también figuras como Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Mercedes Soes, Isabel y Angel Parra, Daniel Viglietti, Chico Buarque, Tania Libertad y Nicomedes Santa Cruz, Ail Primera y Lilia Vera, Luis Rico, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, los Mejía Godoy.

El Ministerio de Cultura nicaragüense en colaboración con Casa de las Américas y el Crea organizan el Festival.

Escribe la poeta nicaragüense Michele Najlis: "El martes en Tiscapa.- Con los Folkloristas creció subitamente el entusiasmo del público. Esto debido, por un lado, a la forma cálida, humana, con que el compañero Villanueva supo transmitir el cariño solidario del pueblo mexicano en lenguaje llano y comunicativo. Por otro lado, el entusiasmo despertado por Los Folkloristas quedó ampliamente avelado por la calidad musical del mismo. El Corrido de Juan sin tierra, cantado por las dos voces femeninas del conjunto ofreció una interpretación bien caracterizada y lograda. Este grupo mostró dominar los

elementos folclóricos en su composición, su identidad nacional y particular como grupo y su capacidad de enriquecer su comunicación con canciones de otros compositores (Victor Jara) en arreglos muy acertadamente "mexicanizados". *El canto al trabajador* compuesto por uno de los integrantes del grupo logró comunicar el calor combalivo que recoge y recrea la canción."

El 20 de abril René declaró a *Barricada*: "Los jóvenes de la Nueva Canción toman su guitarra y junto con ella empuñan su canción a lo largo de América para contribuir a liberar sus pueblos. Esto no quiere decir que los pueblos se liberen sólo con canciones, sino que, en todas las etapas, largas, dolorosas y esforzadas por las que tiene que pasar la lucha de liberación, en cada una repito, se escucha la voz de la Nueva Canción."

Eduardo Camecho, de Excélsior, fan de Los Folkloristas, fue enviado a Nicaragua a cubrir el Festival. Desde allá escribió: "México se llevó la noche del segundo concierto del Festival del Nuevo Canto Latinoamericano con una brillante actuación del grupo Los Folkloristas que interpretó corridos y sones típicos de su país.

"Ante más de 3,000 personas que abarrotaron el auditorio de la laguna Tzucapa, en esta capital, y que rodea al ex búnquer del tristemente célebre dictador Anastasio Somoza, los Folkloristas transmitieron un saludo de su pueblo a la Revolución Popular Sandinista y dijeron que el petróleo mexicano debe servir para sembrar vida y no para abastecer máquinas de guerra, en clara alusión a la visita de George Shultz, Donald Regan y Thomas Enders.

"Actuaron además el compositor e intérprete uruguayo Daniel Viglietti quien estrenó un tema dedicado a Sandino y a la Nueva Nicaragua así como grupos y solistas de Cuba y Ecuador presentando también saludos de sus pueblos."

Al final de la jornada, cerca de las doce de la noche, Los Folkloristas interpretaron una versión mexicana del Himno del Frente Sandinista de Liberación Nacional escrito por Carlos Mejía Godoy, lo que provocó que los asistentes les pidieran una nueva actuación.

Con estas palabras Ernesto Cardenal, el poeta de barbas blancas y boina oscura, inauguró el foro de la Nueva Canción: "Ustedes vienen a cantar a Nicaragua y nuestros jóvenes guarda fronteras con sus fusiles en las trincheras los estarán oyendo porque ustedes vienen a cantar su solidaridad con Nicaragua. Reagan nos invade con los guardias somicistas, muchos otros países nos invaden con el canto".

Escribe Raquel García Peguero en *El Día* del 20 de mayo: "Durante el II Festival del Nuevo Canto Latinoamericano en Nicaragua pudimos constatar también que el trabajo de reclutamiento voluntario para las milicias se hace en base a la participación de poetas y músicos y quisiéramos preguntarle a las dictaduras militares más genocidas, proimperialistas y anti populares de América Latina qué ejército o milicia es capaz de desarrollar la sensibilidad de sus integrantes a través de la poesía y la música como lo está haciendo la revolución sandinista. Esto da una idea de la dimensión humana de la misma y creemos que todo hombre digno y consciente del mundo debe defenderla con su solidaridad, condenando todo ataque verbal o físico."

Del 7 al 14 de julio de 1984 Los Folkloristas representan a México junto con Gabino Palomares y León Chávez Texeiro en el III Festival del Nuevo Canto que se realiza en Quito como sede principal así como en Guayaquil y Cuenca.

A los Folkloristas les da mucho gusta participar con su música. Además René Villanueva presenta la ponencia *La nueva canción de México en la crisis*.

En el Foro Latinoamericano es importante hablar de la crisis, descentrarla un poco e ir tomando conciencia y claridad de que no es una maldición de los dioses, sino que forma parte de un diseño despiadado de capitalismo, que para financiar el armamentismo de la potencia mundial que domina el mundo, exprime a los pueblos pobres con programas económicos, con sistemas y formas monetaristas que los economistas de Estados Unidos y de la Banca Mundial han impuesto para restablecer una vez más la moderna esclavitud.

Villanueva aseveró que el que los pueblos latinoamericanos tengan una deuda eterna -que es algo así como la "tienda de raya" a nivel mundial- y que estén como peones acasillados de la época porfiriana trabajando al servicio del capitalismo, hacen clasificar lo que es esta crisis: "Nosotros como artistas y gente sensible, con la herramienta de nuestro canto debemos tomar conciencia de esa situación y encausarla cuando menos en la dirección que siempre debe estar apuntando nuestro trabajo: en la de los pueblos y su conscientización, en la denuncia y el desenmascaramiento de toda terminología -inflación, crisis, devaluación, etc-, que se muestra como cosas abstractas pero que tienen un costo concreto en cada ser humano del continente, para financiar la política armamentista, cuya línea es reventar a quien sea con tal de poder seguir manteniendo al capitalismo en el mundo."

El objetivo general del Festival es: "La defensa de nuestros valores culturales, oponiéndose a la dominación cultural de la metrópoli y a la alienación consecuente a nuestros pueblos."

Entre los participantes: Los Intis, Los Quilas, Vigiotti, Patricio Manns, Manuel Capella, León Gleco, Armando Tejada Gómez, Silvio, Noel, Vicente Feliú, Mejía Godoy, Tania Libertad, Vientos del Pueblo, Los Folkloristas, Gabino, Oscar, Pete Seeger y Sweet Honey, Luis Eduardo Aute, grupos de Bolivia, El Salvador, Colombia, y por supuesto de Ecuador.

Se efectúan tres mesas redondas: *Nueva canción y la cultura popular*, *Estilísticos y Nueva Canción* y *Nueva canción como actitud frente a la sociedad*.

La asistencia al festival estuvo asegurada por los módicos precios fijados por los organizadores. Un abono en el lugar más barato cuesta 1,500 sucres o sea 17 dólares. El más caro es de 28 dólares.

El diario *El Comercio* del 13 de julio menciona fallos en la organización de los foros del III Festival Latinoamericano de la Nueva Canción: "Hasta el último instante no se sabe quien va a intervenir, los moderadores no aparecen por ninguna parte y no hay acuerdos sobre los locales por lo que hay cambios de última hora."

Los Folkloristas ofrecen una presentación gratuita en el Universidad Central.

-El público nos inspira -dijo la chilena Capri Hidalgo. Nos obliga a dar de nosotros lo mejor -expresó el mexicano Julio Solórzano. Es un público maravilloso -dijo Luis Enrique Mejía Godoy de Nicaragua y Patricio Manns de Chile afirmó: Para este público podría pasarme cantando toda la vida. Los Folkloristas siempre han dicho: Lo mejor de nosotros es nuestro público.

El festival cerró con la canción *Sólo le pido a Dios* de León Gleco.

No se pudo llevar a cabo el de Argentina 85. Los argentinos explicaron que no andaban bien de dinero.... Como si los organizadores del festival de Nicaragua hubieran nadado en la abundancia. Se perdió la continuidad de los Festivales.



Conciertos solidarios

Para el cantante chileno Víctor Jara el artista comprometido tiene una responsabilidad mucho más grande que el otro artista, el no comprometido. Es revolucionario cuando empieza a entender que es un protagonista más de la historia de su pueblo. Durante muchos años se ha hecho creer a los artistas que son seres especiales, que su sensibilidad les permite vivir al margen de los acontecimientos, rodeados de la gloria, el dinero, la fama y la publicidad.

En 1977 *Oposición*, el pequeño periódico del Partido Comunista Mexicano, decide seguir el ejemplo de *L'Humanité*, el gran diario del PC francés y organiza el "Primer Festival de Oposición" en el Auditorio Nacional y en el que participaron los partidos de izquierda, hubo expo-venta de libros, artesanías, souvenirs, carteles y discos de casi todos los países.

A pesar de que no contó con apoyo oficial y por lo tanto en la televisión no se habló de él y la promoción fue mínima, el Festival fue todo un éxito pues carteles y pintas tapizaron la ciudad. Los Folkloristas participaron musicalmente en las ceremonias de inauguración y clausura.

Para el "Segundo Festival", René Villeneuve, militante del PC, es invitado a organizar el Foro Central. Con ganas, entusiasmo y caño en la organización de eventos culturales, le entra.

Como el Auditorio Nacional les quedó chico, el cantor Carlos Puebla, uno de los principales cronistas de la Revolución cubana, Silvio Rodríguez cuya era pasando ya estaba de moda, Amaury Pérez que aun no era famoso, un grupo folklórico de la Unión Soviética, Tahoné de Puerto Rico, el Oktober Club de la RDA, el nicaragüense Carlos Mejía Godoy y los mexicanos incondicionales de la utopía: Amparo Ochoa, Los Folkloristas, Gabino Palomares, Aníbal y Margarita, Oscar Chávez y Tehuac; se dieron cita en el Palacio de los Deportes o de los Rebotes como también se le conoce...

Puestos de artesanías, de libros, carteles, souvenirs, cine, teatro, conferencias, exposiciones, mesas redondas, rincón infantil; folklor, nuevo canto, música popular convirtieron la tribuna en una fiesta.

Los Folkloristas tocaron ante 18,000 espectadores, la audiencia más numerosa que hayan tenido.

Hubo otros festivales de Oposición pero René ya no participó en la logística: "En primer lugar es muy desgastante porque en los eventos de los

partidos políticos, sea el que sea, siempre lo político es lo número uno y lo cultural se tiene que supeditar. Con la mano en la cintura te cambian a última hora el orden del programa, de los participantes y te fistas porque: *Es orden del Comité Central. Tienes que aguantar la disciplina del partido. Pero ya ves que al Pri le quitan a Borrego y no dicen ni bee... Es lo mismo en todas partes. Sin embargo el Festival fue maravilloso.*"

... Del 28 de julio al 5 de agosto de 1978 todos los países del mundo, de la A a la Z, acudieron a la invitación del XI Festival de la Juventud: *Joven del mundo, Cuba es tu casa; por la solidaridad anti imperialista, la paz y la amistad. No faltó uno, ni los Estados Unidos porque Cuba invitó a todos, distinguiendo ciudadanías de sistemas.*

México envió una delegación integrada por Los Folkloristas, Gabino Palomares, Amparo Ochoa, el grupo Víctor Jara y el ballet de la Universidad de Guelatajara, en cuanto a lo artístico; iban también las delegaciones de las juventudes del Pri y del PCM.

... En Cuba se congregaron varios miles de delegados.

-Por decirte algo, era muy numerosa la delegación de la RDA pues había deportistas, artistas y las juventudes del partido -comenta René. -Llegaron en un barco y se bajaron en unos flamantes autobuses para poder movilizarse sin pesarle al gobierno cubano. Traían una cantidad enorme de alimentos, ropa, materiales, videos, discos, libros de la cultura alemana para el Festival de la Juventud. Pero no todos tenían ese poder económico, por ejemplo los delegados de Angola...

Los cubanos no sólo tenían una movilización organizativa para recibir a los miles de delegados, hospedarlos, alimentarlos, movilizarlos y atenderlos muy bien. Hicieron de ese festival un punto de convergencia en el cual los jóvenes reafirmaban su fe en el socialismo, confirmaban que no es una entelequia, un discurso de la izquierda sino una realidad concreta que se llama trabajo, seguridad social, escuelas, medicinas, cultura.

René se engoloca hablando de la inauguración: "Imagínate que a lo largo de varios kilómetros que fue la parada inicial para avanzar el desfile, yo, con absoluta falta de disciplina, en vez de irme a parar mansamente con mi contingente y esperar a ver a qué horas empezábamos a caminar, agané mi cámara fotográfica y me puse a recorrer de punta a rabo la columna para disfrutar la especie humana: todos los colores de piel, de ojos, los atuendos, la

textura del cabello, las características como pueden ser los ojos rasgados... En fin, como es el ser humano que habita el planeta. ¿Cuándo tiene uno la oportunidad de conocer a un neozelandés, a un africano de Gambia, a un camboyano, a un iraní, hasta a un japonés? Estaban todas las delegaciones del mundo."

El desfile culminaba al entrar al estadio y que las delegaciones ocuparan su lugar en las gradas para presenciar la ceremonia de bienvenida que correría a cargo del gobierno cubano.

Desde una tribuna se hizo un mosaico humano que iba cambiando, era una verdadera obra de arte. La temática giraba en torno a la paz, la solidaridad.

-Hemos visto los desfiles del 20 de noviembre y de los atletas mexicanos, son realmente lastimosos -la expresión de René refleja su estado de ánimo. -La gente bien formada, hermosa es la excepción. El gran promedio de la gente que desfilaba va disfrazada de deportista, le ponen una camiseta y unos tenis y ya es su uniforme. Pero no es gente que se haya desarrollado en el deporte ni que esté bien nutrida. En cambio veías a esa generación de jóvenes cubanos bien nutridos, con una estatura mayor...

"Detrás de una barrera de jóvenes surgieron marchando unos soldados. Sentí feo porque le tengo aversión al uniforme militar y al casco. Soy de una sociedad donde el uniforme del soldado significa represión, solamente aparecen para matar. De repente nos percatamos que los soldados no traían fusil al hombro: cargaban un niño de entre cuatro y seis años. Los chiquillos iban vestidos de blanco. Avanzan con paso marcial, disciplinado y ocupan toda la explanada del estadio. Los soldados depositan a los niños en el piso, se hacen a un lado, dejan solos a los niños. Aquel pasto verde se veía sembrado de palomitas de maíz.

"Con la música empieza una tabla gimnástica que duró media hora. No se trataba que los niños hicieran su gracia y ya. Se veía que la habían ensayado y trabajado mucho, con seriedad y gusto. Cautivaron al público, nos emocionaron hasta las lágrimas. No se veía que la hicieran con presión o con miedo a que si se equivocaban los iban a freír o a comer crudos. Estaban conscientes que estaban haciendo muy bien su número y felices.

"Cuando terminan entra nuevamente el batallón de soldados. Cargan a los niños y éstos no les tienen miedo. En tantos pueblos de mi país, en la sierra de Chiapas, de Sinaloa, de Oaxaca los niños ven a un soldado y lloran porque les da miedo. Los asocian a muerte.

"Habló Fidel. Desde lejos lo vi. Ahí estaba. Habló muy breve, cosa rara."

René cayó en la cuenta que no era casual que Fidel, en la Plaza de la Revolución, despidiera a todos los delegados diciendo: *Hey delegados que han venido acá y recuerden que se les ha pedido que no los retraten, que no tomen fotos de ellos porque en sus países ellos están en una situación de lucha y de represión y significaría para estos jóvenes que han venido a Cuba, que han salido clandestinamente de sus países, significa el riesgo de sus vidas. Para estos pueblos que están en lucha, les damos el despedida y la solidaridad del pueblo cubano.* Entonces empezó a nombrar uno por uno a todos los pueblos. El primer nombre fue Irán y el segundo Nicaragua. Meses después es derrocado el Sha de Irán, y en 1979 triunfan los sandinistas...

Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas. Dentro de la delegación mexicana existía la diversificación:

"Por parte de los responsables de la organización nunca hubo interés por promover a la delegación artística, a excepción del Ballet Folklórico de la universidad de Guadalajara y al grupo de mariachis; cumplían mínimamente. Estaban más preocupados por el control político (para que no hablarámos de más) que por la organización -le explicaron Los Folkloristas a Eduardo Camecho de Exósiór. Los artistas que llegaron a Cuba se juntaron para hacer un trabajo mutuo y dar la imagen de equipo, lo que se logró. Nuestro conjunto entregó dos cintas a Casa de las Américas, grabamos diez programas para Radio Habana y un programa de televisión e hicimos intercambio y contacto con solistas y grupos cubanos, reafirmando la relación que teníamos con otros."

Agregaron que fueron víctimas de la incultura reflejada por los delegados nacionales: "Fuimos irresponsablemente abandonados por éstos a pesar que representábamos la parte de la cultura nacional".

Por su parte Gabino Palomares indicó que desde que supo de su inclusión en la delegación artística planteó la posibilidad de ir al Festival para mostrar una nueva canción poco difundida en México, por lo que recibió las primeras intimidaciones por parte del Comité Nacional. Llegó a tal grado la censura que pretendieron excluirlo de la delegación, esto no sucedió gracias a la solidaridad mostrada por Los Folkloristas y Amparo Ochos.

Al llegar a Cuba las intimidaciones del Comité volvieron a sentirse.

-Casi al final del Festival los miembros del Comité Nacional hicieron las listas de regreso ubicándonos en los lugares de los aviones -evoca René- pero, esa misma noche (para nuestra mala fortuna) Rodolfo Romero, delegado del

MNJR se presentó ante una compañía de Los Folkloristas y le arrojó nuestros pases diciendo que nos arreglaríamos solos para el retorno a México.

El gobierno cubano les proporcionó alimento y hospedaje durante los cuatro días que permanecieron allí.

Por su parte el MNJR se desentendió del problema y le dejó la responsabilidad al CREA, organización que se esforzó y pagó la transportación. Tanto Los Folkloristas como Gabino Palomares perdieron actuaciones debido a este retraso.

René Villanueva le comentó al diario cubano *Solidaridad*: "Nos pareció necesario dar una imagen de lo que se está haciendo en México, en el campo de la música folklórica y la Nueva Canción. El trabajo musical refleja las condiciones sociales concretas que vive nuestro país.

"Nuestra primera actuación fue en el parque "Lenin" en la noche de gala mexicana. Actuamos con el grupo Victor Jara, Gabino Palomares, Amparo Ochoa y los demás integrantes de la delegación: un cantante de ranchero, los mariachis y el Ballet de la U de G. Nos pudimos percatar que la imagen que tiene el pueblo cubano de la música mexicana es la del mariachi, la de las canciones rancheras. Se conoce nuestro trabajo pero no en los amplios sectores.

"Durante la noche de gala tuvimos una gran aceptación, una respuesta cordial, cálida, afectuosa al igual que en las otras presentaciones que fueron en el parque Almendras, con los compañeros de la Nueva Trova, en el encuentro de la canción política y en otras presentaciones pequeñas.

"Una presentación nuestra fue boicoteada. En esa función en el teatro Karl Marx el único grupo mexicano participante era Los Folkloristas. Así estaba anunciado. Nos preparamos con mucho interés para esa presentación ya que el Carlos Marx es el teatro más importante de Cuba. Además la consideramos una distinción. Pero hubo una serie de maniobras donde se solicitó o se dijo que no, que los que debían actuar eran los mariachis y el Ballet. Una situación bastante confusa. Se nos hizo creer que eran los cubanos los que pedían esa participación -dejándonos fuera- cosa que nos extrañó muchísimo. Participaba Fidel. No participamos nosotros pero tampoco el conjunto de mariachis. Es decir que esa noche no se presentó nadie por México.

"Sabíamos que el diputado Roberto Medraza Pintado, a Silvia Hernández, el embajador de México y a muchas gentes no les habría agradado que nosotros, como en México, al presentar por ejemplo *Canto al Trabajador*,

hablaríamos de que en nuestro país existen diez millones de desempleados, represión a las huelgas, tortura durante los interrogatorios policíacos, etc. Tal vez esto explique el boicot..."

El 25 de septiembre de 1978 se realizó en el Auditorio Nacional un Festival musical en apoyo a la lucha popular nicaragüense. Entre los muchos artistas participantes están Los Folkloristas, Camerata Punta del Este, Amparo Ochoa, el grupo Víctor Jara, Un viejo amor, Brieño, Carrasco y Flores, Ontá, Oscar Chávez, León Chávez Texeiro, El Negro Ojeda, Julio Soldrzano, Julia Marichal, Celso Duarte.

Explicaron a Eduardo Cerecho de Excélsior que la insurrección emprendida por el pueblo nicaragüense que encabeza el Frente Sandinista de Reconstrucción Nacional en contra de la dictadura somocista y su Guardia Nacional, es la profunda expresión de la voluntad de un pueblo en lucha por su libertad.

El pueblo de Nicaragua ha lanzado una ofensiva armada y popular en contra de un dictador que cerró toda posibilidad de conquistar la democracia por la vía pacífica al establecer un sistema de opresión, represión, tortura, crimen y miseria. La lucha del pueblo contra el dictador es desigual. Todas las fuentes de información atestiguan la superioridad del armamento que despliega el ejército de la dictadura. La intervención del imperialismo norteamericano que disfrazó de mercenarios a los efectivos del Consejo de Defensa Centroamericana se suma a la inescrupulosa crueldad de los métodos de represión usados por la Guardia Nacional.

Los artistas se solidarizan con la lucha del FSLN y el MPU Movimiento Pueblo Unido. Unos actuaron en el escenario y otros vendiendo discos y posters. Los fondos se destinan a beneficio de la lucha antisomocista.

Girón y Vietnam: dos derrotas del imperialismo norteamericano es el nombre de un evento para conmemorar el cuarto aniversario de la victoria final del pueblo vietnamita sobre el imperialismo norteamericano y el décimo aniversario del triunfo de Playa Girón, que se celebra en el Instituto Cubano de Relaciones Culturales José Martí. La participación artística corre a cargo de Los Folkloristas quienes aprovechan la oportunidad para recordar que Vietnam ha sido un país azotado por la guerra por más de 30 años, primero con Francia y

después con Estados Unidos. En menos de diez años, Vietnam recibió nueve veces más bombas que las empleadas durante la segunda guerra mundial...

En 1974 unos "compes" fueron a buscar a Villanueva, entonces al frente de discos Pueblo. Por su manera de hablar pensó que eran jarochos pero resultaron nicas. Querían que Los Folkloristas dieran una función para el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

René, que se movía en un ambiente de izquierda y es ávido lector de periódicos, se consideraba informado de las luchas en América Latina. Para él no pasaba nada en Nicaragua, apiastada desde hacía siglos por los Somoza. Pensó que aquello del FSLN era sólo un membrete, un grupo que desde México quería empezar a hacer un trabajo político. No podía imaginar que era el germen de un movimiento armado cuya causa tomaría el poder.

Los Folkloristas no dijeron no y actuaron en el Teatro Comonfort. Los "compes" hablaron de Carlos Fonseca Amador, de la lucha sandinista contra Anastasio Somoza. Para René no era más que un discurso de los países dominados por las viejas dictaduras, favoritas de la democracia norteamericana, hijas predilectas del Departamento de Estado.

Fue una sorpresa cuando a fines de ese mismo año, después de Navidad los encabezados de todos los periódicos dan cuenta del secuestro de muchos funcionarios en una residencia de Managua, un operativo del Frente Sandinista. Los mismos que los habían invitado meses atrás a dar un concierto. René se asombra de encontrarlos en la acción directa y le comenta al grupo: *Miren lo que han hecho. Le han dado un palo en el trasero a Somoza, lo obligaron a doblar las manos y aceptar soltar presos políticos.* Dejan en libertad al comandante Tomás Borge. A partir de ahí empieza todo.

La lucha de los nicaragüenses fue seguida en México día a día. Se puede decir que es el movimiento que ha contado con más solidaridad y apoyo en todos los niveles sociales, no nada más la izquierda, ni los músicos del movimiento, sino por todo el pueblo de México.

A René le tocó presenciar algo que después relató en Managua: "En la sierra de Puebla, en Zacapustla vi llegar a unos indígenas que con trabajos hablaban español. Preguntaban a donde se recibían las cosas para Nicaragua, porque en todos lados había comités de solidaridad con Nicaragua, hasta en pueblitos como Zacapustla. Llevaban una bolsa con huevos de gallina. Evidentemente no sabían de distancias ni lo difícil que iba a resultar transportar

su ayuda. Se los comentamos y al poco rato llegaron con la gallina. Estaba yo muy emocionado, muy conmovido. Lo platicué a los miles que se juntaron en el auditorio de Tiscapa: *Ustedes han logrado la solidaridad de todo el pueblo de México.*"

La víspera de la entrada de los sandinistas a Managua los Folkloristas dieron un concierto en la catedral de Cuernavaca al que asistió y donde habló el obispo Sergio Méndez Arceo.

Del 20 al 26 de marzo de 1980 Los Folkloristas son invitados a realizar una gira por Nicaragua dentro del Programa de intercambio cultural con México y por invitación del Ministerio de Cultura Nicaragüense, la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Inba.

Se presentan en fábricas, explanadas y comunidades de Managua, Masaya, Granada y León. En las primeras ciudades graban un programa de televisión que se difunde por todo el país.

Los Folkloristas explicaron que para ellos es una profunda satisfacción poder actuar en la Nueva Nicaragua y tener contacto con un pueblo que ha triunfado después de una dolorosa revolución. "Estamos muy entusiasmados por haber contribuido modestamente con un granito de arena a la lucha popular que culminó victoriosamente, ya que desde hace casi cuatro años colaboramos artísticamente con el Frente Sandinista de Liberación Nacional en actos y jornadas realizados para difundir los avances y la victoria de su pueblo. Comprobamos ahora que la solidaridad sí sirve de mucho."

Fue la primera ocasión en que viajaron a la patria de Sandino. "Hace cinco años proyectamos un recorrido por países centroamericanos pero lo suspendimos porque entre otras muchas razones el gobierno de Somoza nos impidió entrar a Nicaragua. Ahora que se fue el dictador es un honor para nosotros conocer y cantarle al pueblo sandinista."

Los Folkloristas llevan a Nicaragua dos programas musicales diferentes, integrados en un 90 % por música mexicana y composiciones del grupo. Viajan en el avión *Carlos Fonseca Amador* y aterrizan en el aeropuerto César Augusto Sandino. El poeta Ernesto Cardenal, ministro de cultura los recibe.

El reportero de *Excelsior*, Eduardo Camecho seguía paso a paso las actividades de los Folkloristas y no perdía oportunidad de entrevistarlos tal como lo hizo el 27 de marzo de 1980 a su regreso de Nicaragua:

-La reconstrucción nacional que realiza el pueblo nicaraguense es sorprendente y vertiginosa, el espíritu de Sandino y de los insurgentes caídos

durante la lucha contra Somoza está presente en todos los rostros y les inyecta ánimo para seguir adelante en su revolución -le dijeron.

El conjunto actuó en Managua, Granada, Chinandega y Monte Limar (ex villa de Somoza y entonces escuela de Artillería del FSLN).

Iniciaron la gira en la Escuela de Danza de Managua, para público en general; actuaron en la inauguración de una sala dedicada al educador Ricardo Morales Aviles -muerto en combate contra la guardia somocista-, ubicada en el Ministerio de Cultura, también ex casa de Somoza. El ministro, Ernesto Cardenal inauguró la sala y alternaron con Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Virulo y la cantante venezolana Cecilia Tardá. Se anunció formalmente el inicio de la cruzada de alfabetización nacional y Cardenal agradeció a todos los músicos presentes su participación y manifestó su interés por visitar México próximamente.

-En Chinandega participamos en la despedida de los brigadistas alfabetizadores (cuya edad oscilaba entre los doce y quince años), realizada en el estadio de béisbol; alternamos con el grupo Panosón. Actuamos en Monte Limar y ésta fue la primera función que el conjunto dedica a soldados. Por cierto nos invitaron a comer en una de las "mesas imperiales" de Somoza y por la tarde nos presentamos en un ex club social de Granada.

Visitaron Masaya y en el barrio de Morrimbo tuvieron un encuentro con un niño (Pedrito) de diez años de edad que toca magistralmente la marimba. Por la tarde regresaron a Managua y filmaron un programa para el canal 2 de televisión y grabaron otros para Radio Sandino. Al terminar dieron una función en un gimnasio a 700 brigadistas alfabetizadores que se preparaban para viajar al interior. Este concierto empezó a la media noche y terminó en la madrugada. Ahí se dio a conocer el asesinato del arzobispo Oscar Amulfo Romero. La reacción de todos fue de indignación y se coreó el lema "Nicaragua venció, El Salvador vencerá".

A los Folkloristas les llamó la atención que en todas partes se recuerda a los combatientes caídos a través de consignas, pinturas o inmortalizando sus nombres en escuelas, bibliotecas, centros de trabajo y calles.

Al igual que el personaje de la película de Vittorio de Sica que al ver unas ruinas preguntaba:

-¿Terremoto?

-No, bombardeo -le contestaban. Y a las siguientes ruinas quería salir de dudas afirmando:

-Bombardamiento.

-No, terremoto -le corregían.

Así Los Folkloristas en Managua.

La reconstrucción lleva un paso impresionante. Por ejemplo en Managua, las calles y carreteras de adoquines, que fueron convertidas en barricadas por el pueblo para cerrarle el paso a los tanques y soldados somocistas, han sido completamente restauradas. El pueblo responde al sacrificio de sus muertos: trabajando con muchos esfuerzos, a pesar de los mínimos recursos con cuenta.

Para la cruzada de alfabetización, los trabajadores cedieron un día de su sueldo. El 10% de la población nicaragüense es brigadista y participó también en la lucha contra Somoza. Por su voluntad para alfabetizar a todo el país y con la ayuda que prestan los medios de comunicación, se cree firmemente que lograrán sus objetivos a pesar de la contra revolución que trata de entorpecer la cruzada.

Durante la estancia de los Folkloristas hubo un incendio cuyas causas no pudieron ser determinadas y que destruyó miles de medicinas y vacunas. Grupos ultrazquierdistas paralizaron 20 fábricas no obstante que la consigna revolucionaria es incrementar la producción. Además el gobierno colombiano canceló un envío de cientos de miles de pizzarrones un día antes del inicio de la cruzada.

El pueblo se halla muy sensibilizado y crea mucha canción testimonial que habla de la lucha, de los caídos y la reconstrucción. Esto significa que en breve habrá un periodo de florecimiento cultural por medio del cual podremos realizar intercambios.

El 31 de octubre de 1981, *Excelsior* recoge el balance que hacen Los Folkloristas de la gira por Nicaragua:

"La participación de nuestro grupo en el inicio de la cruzada de alfabetización del pueblo nicaragüense, como uno de los primeros pasos para el desarrollo de la futura nación, fue fundamental para percibir el entusiasmo, la convicción y la conciencia de todos los sectores populares, que por primera vez sentían que tomaban en sus manos el destino nacional.

"A través de todas nuestras presentaciones ante el público mexicano, cuando hablamos de nuestra experiencia en Nicaragua en 1980, hemos constatado la respuesta entusiasta y calurosa de nuestro pueblo hacia el proceso revolucionario sandinista, el cual por la experiencia obtenida de nuestra propia historia, sabemos que no puede ser detenido o supuestamente controlado por la

burguesía capitalista inversionista que siempre quiere sacar la mejor partida de toda situación y por ello le gustaría realizar en Centroamérica otra revolución a la mexicana, que fuera democrático-burguesa.

"Pero estamos seguros de que el Frente Sandinista y el gobierno de la Reconstrucción no van a permitir que la sangre que desde Sandino y Carlos Fonseca Amador hasta del último mártir indígena de Monimbó se haya derramado para eronizar en el poder a una burguesía capitalista, que más tarde o más temprano acabará pactando con el imperialismo o impidiendo todas y cada una de las reivindicaciones populares."

En Nicaragua como en ningún otro lugar el canto y el folklor fueron parte de la herramienta de trabajo que el pueblo de Sandino utilizó en su lucha contra el imperialismo y la dictadura somocista.

"Nuestro grupo prosigue la declaración de los Folkloristas, que ha recogido de nuestro pueblo la experiencia de una respuesta solidaria hacia la revolución nicaragüense, también ha constatado ese mismo tipo de solidaridad y respuesta hacia la lucha de los pueblos salvadoreño y guatemalteco, en donde se libra una etapa más del proceso de liberación de nuestro continente. Indicaron que así como el pueblo mexicano siempre ha dado su apoyo a la revolución cubana, a pesar de las presiones del imperialismo que pretendió alinearnos para aislar al país caribeño, ahora está plenamente consciente de que no va a dejar de manifestar su solidaridad hacia la revolución nicaragüense y hacia los procesos revolucionarios de Centroamérica bajo ninguna presión imperialista.

Música de esta América es el nombre del festival que reúne en la Habana, Cuba del 7 al 14 de octubre de 1980 a Carlos Mejía Godoy y los Paleocagüina de Nicaragua, Los Folkloristas de México, Haciendo punto en otro son de Puerto Rico, Claudina y Alberto Gambino de Argentina y varios grupos cubanos.

Los Folkloristas viajan con media tonelada de instrumentos, equipo de sonido y un repertorio formado por temas mexicanos y composiciones del grupo.

"Nuestro grupo siempre ha sido un absoluto simpatizante y partidario del proceso revolucionario del pueblo cubano y siempre ha estado presente en los actos de solidaridad hacia su causa. Prueba de ello es el vínculo indestructible entre nuestro trabajo y la cultura revolucionaria de Cuba, principalmente las relaciones con la Nueva Trova.

En un cable de Prensa Latina, el director del departamento de Música de las Américas, Argeliers León, señala acerca del festival: "La nueva Canción es una realidad estética en la creación popular latinoamericana y caribeña; esta prolonga y eleva lo que hizo el indígena, el negro y el criollo y les brinda la nueva sintaxis que exige la denuncia. Este festival será un encuentro con la canción política en las voces del pueblo latinoamericano."

Juventud Rebelde hace la crónica: "Un coro de voces americanas interpretando *La Muralla* de Nicolás Guillén puso feliz término a la primera presentación del programa *Música de esta América* que subió a la escena de la sala Covarrubias en el Teatro Nacional."

Nicaragüenses, mexicanos, argentinos, puertorriqueños mostraron al público como todo lenguaje es válido en la Nueva Canción. Así vimos mano a mano la quena y el sintetizador, el charango y la guitarra eléctrica, el erpa y la batería, todos en función del quehacer musical ora de la cultura precolombina, ora de la simbiosis nacida entre ésta y la del conquistador o de la representante de las más modernas tendencias.

Claudina y Alberto Gambino, junto a los instrumentistas Alberto Tomasi y Jorge Serrante de Argentina, abrieron el programa. Viejas canciones folklóricas, textos de Benedetti y Guillén, piezas de su propia inspiración llenas de humor.

Carlos Mejía Godoy y los Paleochuina hicieron brotar sonas y aires nicaragüenses: *Comadre tenga usted al niño*, *Vive Monimbo*, *Himno del FSLN*, reflejos de los tiempos de cambio que vive su país y que ellos divulgan guitarra en mano y puño en alto. Por su parte Los Folkloristas impresionaron a su auditorio.

En cuanto a *Haciendo punto en otro son*, mostraron las más modernas tendencias aplicadas a su trabajo de rescate de ritmos e instrumentos boricuas y latinoamericanos.

La primera audición de Los Folkloristas en Cuba fue en el Teatro Nacional y su éxito fue tan grande que el ministro de cultura cubana, Armando Hart, subió al escenario a felicitarlos. La segunda, en la Plaza de la Revolución; la tercera, en la universidad de la Habana; la cuarta, en la Peña Literaria del Parque Lenin, un pequeño claro, rodeado de yagrumas a donde se llega por un sendero abierto por la fuerza de la costumbre y a donde se reúnen bailarines, escritores y músicos; la quinta en la Plaza de la Catedral a donde llegó Silvio Rodríguez emocionadísimo gritando: "¡Coño, chico, coño, coño!" por la interpretación que hacían del son cubano *Belen*.

Todos los conciertos fueron transmitidos por radio y televisión. Grabaron dos discos.

Los Folkloristas se dieron vuelo no sólo cantando sino tomándose fotos con María Teresa Linares, Argeliers León, Claudina, Alberto Gambino, Mejía Godoy y los suyos, con Silvio, Noel Nicola, con el pueblo cubano en la Plaza de la catedral, en el teatro Nacional de Cuba, en la Habana Vieja, durante los conciertos, en la Peña Literaria y en el aeropuerto.

A principios de 1961 Eduardo Camacho de *Excelsior* quiere saber cuales son sus metas al cumplir 15 años de trabajo:

"Continuar en contacto con los productores de la cultura popular y seguir brindando solidaridad a las causas de los pueblos del mundo.

"La solidaridad es un compromiso que se asume gustoso y conscientemente y es una forma de ser consecuente con toda una línea de trabajo que va dirigida a la cultura popular y a la reivindicación de las clases que la producen. La práctica de la solidaridad para nuestro grupo ha quedado plenamente comprobada en el reciente triunfo de la revolución nicaragüense y hace que tengamos confianza en la justa causa del pueblo salvadoreño y manifestamos nuestro repudio al apoyo que el imperialismo estadounidense otorga a la criminal junta democristiana que no hace más que prolongar la violencia y el sufrimiento de ese pueblo en su camino a la liberación."

También esperan lograr que la radio y la televisión den mayor cabida a su labor ya que en esos medios su trabajo es bloqueado.

Los trabajadores nacionales deben exigir una radiodifusora para difundir sus auténticas expresiones culturales, ha sido una demanda de los Folkloristas.

-Es absurdo e inconcebible que en países mucho más subdesarrollados que México, los trabajadores cuenten o hayan contado (como en Chile y Bolivia) con estaciones radiofónicas propias y que aquí no existan. Ya que el estado no propicia la difusión de las expresiones genuinas de los trabajadores, ésta debe ser una demanda o proposición de los sindicatos más importantes, como el Congreso del Trabajo, el de los trabajadores de la educación, los telefonistas y electricistas, energía nuclear o los de la Unam. ¿Cómo es posible que los maestros organizados y sindicalizados no piensen que la radio es un vehículo básico para la difusión de sus labores y su engrandecimiento cultural?

Eduardo Camacho preguntó si la ausencia de radiodifusoras de trabajadores se debe a que la radiodifusión en México está casi en manos de la iniciativa privada. Respondieron Los Folkloristas: "Habría que decir que está totalmente en sus manos y que por ende la difusión musical está ligada a los intereses comerciales y las estaciones presentan el género que las grandes empresas quieren. Es por ello que la música folklórica y el Nuevo canto de México y Latinoamérica ha sido bloqueado sistemáticamente en estos medios y jamás se toma en cuenta. Por ejemplo XEW celebra sus cincuenta años y hasta la fecha conserva el lema: *La voz de América Latina desde México* y sin embargo en los catorce años que lleva nuestro grupo nunca nos han transmitido ni una pieza, así como tampoco pasa a otros intérpretes nacionales y del continente de este género. Esto es una grave omisión para un medio tan importante como la W."

Para Los Folkloristas acordarse de México cada 15 de septiembre es una de las actitudes más lamentables en la que puede caer nuestro pueblo; el país debe ser una preocupación y un impulso cotidiano y no sólo la celebración de una fecha anual.

Como trabajadores de la cultura se dan cuenta que en México hay una subvaloración social pues se le da un rango o categoría de hechos culturales a aquello que se recibe fundamentalmente de Estados Unidos. La cultural actual está determinada en gran medida por los medios masivos de comunicación puesto que son los que inciden de manera determinante en todos los sectores de la población.

Denuncian el bloqueo a la difusión de la cultura popular ante organizaciones obreras.

Existe una política anti obrera por parte de organismos que precisamente deben elevar el nivel cultural de los trabajadores. Esta conspiración condena a éstos a tener que soportar la cultura de la patronal o de Televisa bloqueándoles expresiones concientes, liberadoras y con sentido clasista, como la que manejamos a través de nuestro trabajo artístico.

Relataron a *Excelsior* el 14 de diciembre de 1981 que en lo que va del sexenio, el Consejo Nacional de la Cultura y Recreación para los Trabajadores (CONACURT), no había organizado ningún evento con la participación de Los Folkloristas: "Hace algunas semanas, Conacurt nos solicitó dos audiciones.

Para la primera no se nos indicó fecha y un día después de que la programaron (sin avisarnos) representantes de este organismo nos llamaron por teléfono para reclamarnos por qué no habíamos acudido, diciéndonos que el público se quedó esperándonos.

"El lunes pasado fue programado el segundo concierto, a las 19:00 hrs en el Teatro Ferrocarrilero. Días antes enviamos materiales y el curriculum del grupo para la propaganda. Cuando llegamos al local no había cartelitos o anuncio ni en la marquetería ni en la entrada principal. Adentro nos encontramos a otro grupo ensayando y sus integrantes nos indicaron que ellos actuarían a las 20:00 horas y que desconocían que estaba programada nuestra audición. Instalamos el equipo de sonido con previo acuerdo con el otro conjunto y esperando que se presentara algún representante del Conacurt para que nos explicara la confusión creada por los dos actos programados casi al mismo tiempo. A las 19:30 horas, al no haber ni un solo espectador ni alguien que nos explicara la ausencia de estos decidimos suspender la labor técnica y retirarnos."

Esta no fue la única experiencia de este tipo... Recordaron que cinco años atrás Conacurt los contrató para tres conciertos en la Ciudad de Lázaro Cárdenas, Michoacán. El primero se suspendió porque no había instalación para el sonido, ni sillas ni estrado (era al aire libre). El segundo programado en un centro del seguro Social lo efectuaron ante siete espectadores, los que al verlos pasar con los instrumentos se quedaron para ver quiénes eran. Esto habla de la nula publicidad a la audición.

Los Folkloristas desean saber si los trabajadores están en condiciones para desperdiciar los escasos recursos que tienen para su recreación, al escamotearles la posibilidad de entrar en contacto con otras formas de expresión que reafirman y revalorizan la música y la cultura nacionales.

En enero de 1982 participaron en el acto central de Las Jornadas de Solidaridad con la Lucha del Pueblo Guatemalteco. Recordaron la masacre de la embajada de España en Guatemala ocurrida dos años atrás y donde 39 personas murieron quemadas por las bombas arrojadas por la policía. 27 dirigentes indígenas habían ocupado pacíficamente la embajada para denunciar las matanzas y la represión en la zona del Quiché. Entre ellos estaba Vicente Merchú quien le decía a su hijo Rigoberta: "No queremos más muertos, no queremos más mártires, porque mártires sobran en nuestras tierras, sobran en nuestros campos, que han sido masacrados. Entonces lo que se necesita es

guardar todo lo que se pueda nuestra vida y seguir aportando a la lucha..." Por eso fue y por eso murió. Pero también se recordaron porque se contaron uno a uno los más de 365 días de la desaparición de Alaide Foppa, guatemalteca, periodista, pieta, madre de guerrilleros.

Para la sección cultural del *Excelsior* el 25 de enero, Eduardo Camcho recogió las siguientes declaraciones de Los Folkloristas:

"La política exterior nacional, tan limpia y positiva parece no aplicarse concretamente en el caso del vecino del sur, como fue el caso de la repatriación de varios miles de guatemaltecos que no fueron aceptados en nuestro territorio. Muchos mexicanos que anteriormente nos habíamos sentido orgullosos de la política exterior, nos avergonzamos cuando sucedió esta repatriación...

"Creemos que nuestro modesto trabajo artístico debe tener la consecuencia que ha observado con las luchas de otros pueblos, en este caso no es la excepción y además queremos darle un acento especial ya que se trata del hermano vecino sureño y de una junta que ha exterminado pueblos y familias como es el caso de los Solórzano Foppa, por citar algún ejemplo. Nuestra solidaridad con Alaide Foppa y tantos otros guatemaltecos caídos."

El 17 de julio conmemoran el tercer aniversario del triunfo Sandinista con un festival en el Auditorio Nacional donde participan Los Folkloristas junto con Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Tania Libertad y Alfredo Zitarrosa. La organización corre a cargo del grupo Manos fuera de Nicaragua.

Las actividades artísticas de solidaridad representan un esfuerzo "en que lo reductible económicamente no cuenta, sino sólo la satisfacción de asumir una responsabilidad y una coherencia con nuestro trabajo, una práctica que nos permite enriquecer nuestra conciencia social e histórica -dijo René Villanueva al *Uno más uno*.

"Nuestra actividad es realmente modesta, ser intérpretes y difusores de la música folklórica y de la Nueva Canción. Dos expresiones de la cultura latinoamericana necesarias a nuestra realidad, por su origen de clase y su vinculación con los sectores capaces de transformar la vida y la sociedad y hacerlo en favor de la vida, la paz y la justicia. Tres palabras solamente dentro del sistema capitalista, tres valores fundamentales para los que creemos en otra sociedad diferente."

En cambio en sus declaraciones a *Excelsior* se pronuncian energicamente en contra de las constantes agresiones que sufre Nicaragua por arte del imperialismo estadounidense y de la contrarrevolución pagada por Reagan.

guardar todo lo que se pueda nuestra vida y seguir aportando a la lucha..." Por eso fue y por eso murió. Pero también se recordaron porque se contaron uno a uno los más de 385 días de la desaparición de Alaide Foppa, guatemalteca, periodista, poeta, madre de guerrilleros.

Para la sección cultural del *Excelsior* el 25 de enero, Eduardo Camacho recogió las siguientes declaraciones de Los Folkloristas:

"La política exterior nacional, tan limpia y positiva parece no aplicarse concretamente en el caso del vecino del sur, como fue el caso de la repatriación de varios miles de guatemaltecos que no fueron aceptados en nuestro territorio. Muchos mexicanos que anteriormente nos habíamos sentido orgullosos de la política exterior, nos avergonzamos cuando sucedió esta repatriación...

"Creemos que nuestro modesto trabajo artístico debe tener la consecuencia que ha observado con las luchas de otros pueblos, en este caso no es la excepción y además queremos darle un acento especial ya que se trata del hermano vecino sureño y de una junta que ha exterminado pueblos y familias como es el caso de los Solórzano Foppa, por citar algún ejemplo. Nuestra solidaridad con Alaide Foppa y tantos otros guatemaltecos caídos."

El 17 de julio conmemoran el tercer aniversario del triunfo Sandinista con un festival en el Auditorio Nacional donde participan Los Folkloristas junto con Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Tania Libertad y Alfredo Zitarrosa. La organización corre a cargo del grupo Manco fuera de Nicaragua.

Las actividades artísticas de solidaridad representan un esfuerzo "en que lo redituable económicamente no cuenta, sino sólo la satisfacción de asumir una responsabilidad y una coherencia con nuestro trabajo, una práctica que nos permite enriquecer nuestra conciencia social e histórica -dijo René Villanueva al *Uno más uno*.

"Nuestra actividad es realmente modesta, ser intérpretes y difusores de la música folklórica y de la Nueva Canción. Dos expresiones de la cultura latinoamericana necesarias a nuestra realidad, por su origen de clase y su vinculación con los sectores capaces de transformar la vida y la sociedad y hacerlo en favor de la vida, la paz y la justicia. Tres palabras solamente dentro del sistema capitalista, tres valores fundamentales para los que creemos en otra sociedad diferente."

En cambio en sus declaraciones a *Excelsior* se pronuncian energicamente en contra de las constantes agresiones que sufre Nicaragua por arte del imperialismo estadounidense y de la contrarrevolución pagada por Reagan.

Al festival asistieron más de cinco mil. Hubo oradores, se leyeron cartas de apoyo, el canto rebelde de Gabino, la música folklórica, el candombé de Alfredo Zitarrosa, el Perú negro cantado por Tania Libertad, la voz femenina y combatiente de Amparo.

La importancia que para Eugenia León, el Negro Ojeda, los Folkloristas y los Olinareños tiene participar en el Festival por el cuarto aniversario de la Revolución Nicaragüense, no es sólo la de mostrar la solidaridad ante un proceso como ese, sino también hacer un llamamiento sobre el peligro de guerra en Centroamérica y por ende en todo el continente. Nicaragua defiende su derecho a ser libre y soberana y el imperialismo estadounidense sólo defiende su prepotencia y el negocio del armamentismo.

A su modo de ver ya nadie cree que Estados Unidos defienda ningún principio.

Es triste el papel de los militares hondureños que ceden su territorio para la implantación de bases militares y toman actitudes bravuconas porque se sienten respaldados por el imperialismo. Esto demuestra hasta qué punto el militarismo en América Latina ha significado para nuestros pueblos la traición más absoluta a los anhelos de libertad e independencia.

Celebrar el XXX aniversario del asalto al cuartel Moncada tiene una significación especial para Los Folkloristas, diferente a otras ocasiones, por el contexto de la situación en Centroamérica.

-En primer lugar está el hecho irreversible de que el Moncada marca un pilar fundamental en la historia de América Latina: el inicio de un proceso revolucionario inédito que culmina victoriosamente y que conduce al socialismo por primera vez en un país del continente americano, a pesar de la oposición del imperialismo. La cubana es la gran lección histórica válida para Nicaragua sandinista y la lucha del pueblo salvadoreño.

Oscar Chávez, Julio Solórzano, Gabino Palomares, Guillermo Briseño y Los Folkloristas a nombre del Comité Mexicano y el Comité Internacional Permanente de la Nueva Canción enviaron telegramas a las redacciones de los periódicos condenando energicamente el asesinato del periodista Manuel Buendía.

Una razón para juntarnos tuvo como objetivo reunir fondos para apoyar a los damnificados de los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985.

Se dieron cita el rock y el son, la canción y el hupango. El comité Mexicano de la Nueva Canción organizó un festival artístico maratónico, juntó más de cien músicos, teatreros, bailarines. Fue innumerable la lista de participantes. El Viva México se dejó escuchar más de una vez y para que México siguiera viviendo alternaron Tehua y Botellita de Jerez, Iconoclasta y Los Folkloristas, Recuerdos del son con Alección 0720. Diversos géneros, diferentes conceptos musicales y un solo fin solidarizarse y recordar a Rodríguez.



Los ritmos: de chilo, de dulces y de manteca.

"Vamos a presentar música de la tierra de la Moleca, al sur de Puebla, cerca de Oaxaca. Esta es música de esas fiestas que empiezan perdiendo la noche y que terminan hasta que el cuerpo aguanta, cuando aguanta. No queremos comenzar sin antes tener una vez más el gusto, el agrado y la satisfacción de presentar a ustedes a nuestro célebre, laureado y nunca suficientemente bien ponderado maestro del cántaro, conocido en toda Europa como Marcelo, *el maestro de broca* (los aplausos del público reciben a René) quien fue especialmente a la Scala de Milán a tomar un curso para pulsar correctamente tan difícil instrumento. Va a tener el agrado de ofrecer a ustedes su Opus uno... y único en dos movimientos: pacó y patá. No. Perdón. Digo... Dos Movimientos: Andante, más bien era un Andante pero ya se cansó y por eso trajo su silita y el otro, es un Allegro mano trapo. Maestro, ¿quisiera darnos el tono, por favor?"

Adrián Nieto al presentar Vals y corridos.

Durante sus conciertos Los Folkloristas acostumban hacer algunos comentarios para explicar el género musical al que pertenece la pieza que están por tocar, nombran los instrumentos con que se ejecuta, peticionan al público quién la compuso y cómo la aprendieron. Comparten sus conocimientos, la información que poseen e invitan a reflexionar sobre la necesidad de recuperar el folclor.

Los "rotos" llenan un vacío escénico pues cambian de instrumentos, quien tocaba una flauta de carrizo toma un tambor, las maracas se dejan sobre una mesa, la quijada de burro ocupa un primer plano, mudan el guitarrón por la mandolina. Previamente los han afinado pero los vuelven a checar para corregir cualquier variación debida a los cambios de temperatura que ocasionan las luces en el escenario, suben o bajan los micrófonos y dan tiempo a las muchachas de correr a los camerinos a cambiar de vestuario.

"América es producto de tres grandes culturas: la indígena, la europea y la africana. Pueden ver ahí una réplica de tambor militar que los panameños han rebautizado como Caja Panameña. Pueden también apreciar en todo su esplendor al Pujador y al Repicador. Por supuesto no me refiero a los compañeros sino a los tambores que van a tocar. Es claro que mientras uno

puja el otro repica. Cuando menciono las Huecheracas, con todo respeto, no me refiero a nuestras guapas compañeras sino a los Güiros con los que marcan el ritmo. En ocasiones solemnes anunciamos esta pieza panameña como La dama impertinente pero la picardía característica de la raza negra le ha bautizado *La vieja jodiona*. Acompañemos con las palmas de las manos y muevan todo lo que puedan mover, nada más no se vayan a desbarstar."

Adrián Nieto en la presentación de *La vieja jodiona*.

Sin embargo, "los rollos", como les llaman al interior del grupo, han generado muchas polémicas.

-Ha habido la opinión que Los Folkloristas sólo deberíamos haber hecho folklor, que nunca debimos interpretar nada de la Nueva Canción -comenta René Vitanueva. -Esoos puntos de vista han pesado mucho. Así como yo tengo una posición y la externo, otros compañeros del grupo lo han hecho. Por fortuna esto no ha neutralizado nuestro trabajo. Sí considero que se han limitado, pero hay quien sostiene que nunca debimos difundir cantos contestatarios, ni tirado rollos, ni habernos definido y comprometido. Al sentir que eran llevados o arrastrados a posiciones que no reflejaban su sentir manifestaron su inconformidad, sus temores o una franca actitud que impidiera que esas piezas quedaran grabadas.

"Creo que una de las cosas que justamente hay que definir es que las controversias y discrepancias dentro de un trabajo colectivo que pretende ser democrático generan este tipo de situaciones. Soy bastante vehemente y no en todas las épocas he tenido la serenidad o la madurez que puedo tener ahora" -concluye René.

Pepe Avila ha tenido discusiones al respecto no sólo con René sino también con Rosalinda Reynoso y con Gustavo López: "En los famosos rollos hay acuerdos, coincidencias pero no son absolutas y cada quien tiene sus límites. Una de las principales crisis del grupo ha sido por eso, no por el aspecto musical. Ha sido por el aspecto de la imagen externa, de lo que se habla, no de lo que se toca y eso para mí es una incongruencia. El grupo debe de ser y valer por lo que toca, no por lo que dice aunque la información y el rollo sean característicos de Los Folkloristas."

"El año pasado estuvimos por segunda ocasión en Cuba. Representamos a nuestro país en el Festival Mundial de la Juventud. Pudimos percatarnos de

muchas cosas. Creo que todos ustedes saben que Cuba es el primer país de América Latina que ha hecho una revolución socialista, cosa que no le gusta a muchos y menos aquí cerca (lo interrumpen aplausos); que en América Latina se están dando cambios que tampoco gustan a los de aquí cerca (nuevamente aplausos) como el que se está dando en Nicaragua donde por fortuna la historia va hacia adelante y no hacia atrás. Nosotros nos dimos cuenta de cómo la juventud de este país socialista es alegre, libre, a pesar de que dicen los comentaristas de la televisión que el pueblo está triste, etcétera, etcétera. Nosotros no nos dimos cuenta de eso. Disculpémoslo pero no podemos atestiguar a favor de la televisión y lo que dice Televisión. Lo que vimos fue muy diferente: jóvenes bien nutridos, corporal y mentalmente. En ese Festival Mundial de la Juventud se brindó una de las raras oportunidades de saber cómo son los otros jóvenes del mundo. Una característica de la sociedad capitalista es la de separarnos, dividimos, aislamos para que solamente la AP, la UPI y la televisión sean quienes nos digan lo que debemos saber y que no podamos ver por nuestra cuenta. Vamos a tocar de Cuba esta comparsa carnavalesca que se llama *Belem*."

René Villanueva en la presentación de *Belem*, Ciudad Juárez 1981.

-No se puede tocar y tocar y tocar. Es necesaria la información, el comentario. No digo que esté mal, al contrario: es parte de lo mismo -concede Pepe. -A lo que me refiero es que hay muchos criterios. El grupo es una plataforma pública y como tal tiene una gran responsabilidad. Para unos consiste en no callar, para otros en él: *qué ves a decir que sea una información trascendente!*

Para Pepe hay asuntos tan serios y tan trascendentes que no se pueden tratar en un concierto: se prestan a múltiples interpretaciones: "El espectador de pronto recibe un mensaje que no es completo. El asunto es muy delicado: ¿Qué quiero que piense el público sobre el petróleo, por decir algo. Lo que se habla tiene que ser tan claro y absoluto y sencillo para que no quepa la menor duda. Para mí Los Folkloristas son música."

"Hace unos meses hicimos una gira por 50 escuelas, aquí en el Distrito Federal, tocando en los patios para los niños de primarias oficiales. Presentamos un programa especial. Nosotros les preguntamos a los niños ¿En qué otro idioma que sea mexicano, aparte del español, podemos cantar? Había

veces en que los niños guardaban silencio y por ahí, de vez en cuando, alguno contestaba: ¡En inglés! Curiosamente estamos más familiarizados con la cultura europea y norteamericana que con nuestra propia cultura. Los mexicanos cantamos en zapoteco, purépecha, maya, etcétera. Ese mismo fenómeno se observa a lo largo de toda América Latina. La música indígena es uno de esos aspectos que a nosotros nos interesa mucho difundir porque consideramos que hace falta darla a conocer. Vamos a tocar música indígena ecuatoriana. En este país se ha desarrollado, como en el resto de la zona andina, una serie de instrumentos de aliento. Hay distintos tipos de flautas. Esto que tengo en las manos se llama Rondador y es una serie de tubos de caña cortados y que dan armonías muy hermosas. Con la guitarra y el bombo, para ustedes, *Carnaval de Guaranda*."

René Villanueva al presentar *Carnaval de Guaranda*.

Dentro de Los Folkloristas nunca ha habido un integrante por muy moderado que sea que forme parte de un partido o de un grupo de derecha, conservador u oficial. La primera gira a Cuba, el movimiento estudiantil de 1968, la caída de Salvador Allende en Chile, la cercanía con músicos como Víctor Jara e Inti-Mimari, el Festival de la Canción Política en Berlín, los conciertos de solidaridad fueron politizando al grupo.

-No solamente influyó la presencia de un elemento como yo -reconoce Villanueva. -Eran muchas cosas: el contexto en que se iba moviendo el grupo y era también, no dejemos de tomar en cuenta eso, un periodo de ascenso y efervescencia de las luchas populares tanto en México como a nivel mundial. El ascenso del socialismo era muy fuerte, a tal grado que se pensaba que su avance era incontestable...

Mila Domínguez, Folklorista de 1965 a 1968, resalta la importancia de comunicar el amor por la música, no por el espectáculo y mucho menos por la política: "Yo me sé porque llegó a ser muy molesto estar en el foro con Yocasta Gallardo. Era el show de Yocasta. La situación era incómoda. Me gustaba el folklor pero no me era indispensable, entonces me separé del grupo.

"A mí me molestó, no sé si a otros compañeros también pero tengo entendido que sí, la situación del 68, todo ese ambiente. Lo siento mucho por René... El estaba en una etapa de efervescencia, muy activo políticamente... Quizás si me agarra el 68 diez años atrás hubiera reaccionado como él, pero mi realidad era otra.

"Llegó el momento en que Los Folkloristas se convirtió en comentario político y eso nunca me gustó. Para mí lo importante está en la belleza del folklor, yo no quería hacer crítica a través del folklor. No sé si a otros les afectaría pero a mí sí. Uno puede tener sus ideas y no tiene obligación de tener las de los demás y nadie tiene por qué proyectarlas en el escenario."

La experiencia de Rosalinda Reynoso fue diferente. Con entusiasmo e idealismo se sumergió en la corriente musical.

-Desde luego iba a todos, todos los conciertos de Los Folkloristas. Me sabía de memoria el repertorio, los rollos. Para mí no era fatigante: *Ahí viene el chiste ése* y ya me estaba riendo desde antes.

"Los rollos entonces eran muy parecidos. Nada ha cambiado mucho. El grupo tiene una línea muy definida. Han cambiado los integrantes, ha habido mayor o menor vocación política pero se conserva clara mística. En un principio había mayor inclinación por lo sudamericano, por lo que tenía que ver con los marginados: los campesinos, con quienes estaban en la lucha contra la explotación.

"Dentro del grupo ha habido muchos comentarios de que el público se harta de los rollos políticos. Por lo contrario, mucha gente que iba conmigo a los conciertos en esa época era lo que buscábamos, lo que queríamos, lo que esperábamos de Los Folkloristas. Había una conciencia cultural aparejada a la conciencia política. Para mí una cosa es inseparable de la otra y sigo pensando que a pesar de los cambios que vivimos en el mundo si eso se pierde en el grupo ya no tiene sentido. Perdería una parte de su esencia."

"Queremos despedirnos haciendo una de las formas más antiguas, más profundas, más significativas de la música de nuestro pueblo: Las danzas de concheros que desde el siglo XVI hasta nuestros días continúan a través de los maestros de la tradición de la danza, de los informantes. Forman parte de esa raíz que se prende al suelo de México, de nuestra gente, de nuestro pueblo y que aunque no llueva y no haya agua se aferra, porque espera algo de humedad, de agua para crecer, para tener un poquito de dignidad en la vida, para dejar de tener pueros golpes y ramalazos como parece ser el destino del pueblo mexicano. Y eso no lo merecemos.

"Estas danzas son parte de esa resistencia cultural. Nosotros queremos terminar el concierto con esto porque a través de la cultura hay una profunda resistencia a estos cambios atropellados que se están viviendo en nuestro país.

Confiamos en la raíz del pueblo mexicano, aferrándonos a su cultura y su música."

René Villanueva al presentar *Tres danzas de concheros*.

-Ha habido pulimientos -afirma Pepe. -A mí me han costado mucho. Es más, si he pensado en dejar al grupo alguna vez ha sido por eso, porque no estoy de acuerdo. Si el grupo está de acuerdo y yo no, quiero ser íntegro. Ha habido crisis muy serias, momentos muy álgidos.

"Alguien puede pensar: Yo no puedo dejar de decir esto... Yo, pero y el grupo qué.

"El problema,afortunadamente, ha disminuido pero será eterno mientras estemos en el grupo René y yo y cada uno tenga su posición como la pueden tener Héctor Sánchez o Ernesto Anaya.

"Muchas veces la manera de hablar de René ha creado problemas. Es demasiado acalorado. La forma de expresar los conceptos es tan fuerte, tan sanguinaria que denota algo más... emotivo."

"Nos a tocado estar en Cuba y en Nicaragua. Han sido experiencias maravillosas porque ya no es lo que uno lee o lo que le cuentan: es llegar a vivirlo. Nos impactó mucho la importancia que le dan en estos países a la educación. Todo el mundo recibe educación. En Nicaragua tocamos para jóvenes brigadistas, que a sólo ocho meses del triunfo de la Revolución, salieron a alfabetizar a su gente: para ellos era vital que todos supieran leer y escribir. Un ejemplo de cómo se recupera la cultura de los pueblos nos lo da la Nueva Canción, cuando Pablo Milanés musicaliza *Los Versos Sencillos* de José Martí.

Rosalinda Reynoso al presentar *Los Versos Sencillos*.

Como *Pretty* (Rosalinda) habla muy bien inglés se encargaba de los rollos en Estados Unidos.

-Afortunadamente en las giras gringas ningún Folklorista entendía lo que yo estaba diciendo. Decía muchas cosas que no todos hubieran aprobado. No tengo la información musical que maneja Ernesto; él, ahora que ya no estoy en el grupo, ha de enfatizar en cómo se afina la jarana. Yo daba un contexto para que la gente con sensibilidad pudiera interesarse en lo que pasa en los

diferentes países de América Latina, gente que está abierta y quiere información y si la quiere hay que dársela.

"Claro que a mí me taparon la boca. De eso se encargó Steve Heath, nuestro manager allá, cuando hablé de imperialismo. Sin embargo mucha gente llegó a darme las gracias por la información. Alguien me dijo: *Antes de oírlo era una persona miope, al escuchar lo que ustedes dicen, lo que cantan, me han puesto lentes.*"

Pretty no tiene mucha resistencia a la frustración. Llegó el momento en que se calló, después de pelear muchos años se cansó. Eso contribuyó a que dejara el grupo.

-Pero eso son trapos sucios... No quisiera que se supiera...

Para René Villanueva la imagen del grupo no está dada exclusivamente por lo que se dice entre canción y canción o lo que se declara en una entrevista.

-La imagen la da el trabajo y la consecuencia de éste. Es decir, el que la mayoría de nosotros hubiera ido a Cuba, el que la mayoría participara en los festivales del CNH, en los eventos de solidaridad, en los conciertos de apoyo al STUNAM cuando éste estaba en huelga o para los trabajadores nucleares o los de la Tendencia Democrática del Suteram o que a la mayoría le gustara dar funciones en Ciudad Sahagún frente a los trabajadores de la diesel, de la Dina, del Metro.

"El que se estuviera en contacto con eso era el resultado de una conciencia, de una actitud grupal donde en el fondo se daban cuenta de la consecuencia que había que tener. Es decir, el que la gente viera al grupo en un concierto de beneficio para los damnificados de un terremoto lo mismo que en una huelga de un sindicato o en un evento de apoyo a la revolución cubana o a la sandinista o con el pueblo de Vietnam, el que se presentara en la RDA y después hiciera una gira por un país socialista. Todo eso era el resultado del convencimiento y si bien ahora hay matices en nuestras posiciones no son lo suficientemente fuertes o evidentes como para frenar, trabar o desmantelar el trabajo del grupo."



Letra y Música

Homeneje a José Gorostiza.

Este tipo de iniciativas estaban directamente relacionadas con la inquietud literaria de René Villanueva. Leía un libro y le brotaban las ideas: Con la música que tenemos en repertorio o con esta pieza que podemos incorporar podríamos hacer algo. En ese entonces estaba al frente del Departamento de Literatura de Bellas Artes el poeta chiapaneco Oscar Olive, muy abierto, muy entusiasta.

-Oye que va a ser aniversario de Gorostiza.

-Habría que pensar en algo....

-¿Por qué no hacemos un homeneje? Que Juan José Arreola lee *Muerte sin fin* y nosotros ponemos la música.

-¡Qué padre, claro que sí!

René se lo planteaba a los demás folkloristas: "Bellas Artes nos invita a un homeneje para Gorostiza y pensé que podríamos participar con estas piezas"

No se necesitaba mucho para convencer a Arreola cuyo magnetismo y personalidad eran ideales para estos eventos. Los Folkloristas interpretaban piezas instrumentales, que tuvieran cierta atmósfera. La intención no era musicalizar un poema o ponerle musiquita de fondo. Era hacer valer el texto y la música.

Canto General.

A dos años de la muerte del poeta chileno Pablo Neruda, Pablo nuestro de América, la poesía, la música, las artes visuales le rinden homeneje. A tantos años de haber sido escrito *Canto General* no ha perdido vigencia. Los Folkloristas comparten las ideas sociales de Neruda. Marco Antonio Montero no dudó en incluir poemas como *Recebarren*, *La cusca a Manuel Rodríguez*, *Al partido*, *El Testamento Político*.

Mario Orozco Rivera pintó el 70% de las obras que pasaron en diapositivas. Montero le leía los poemas y Orozco Rivera tomaba apuntes. Del repertorio de Los Folkloristas se escogió lo que más se acercaba al contenido del recital. Fue importante la música indígena pues *Canto General* habla de la creación del hombre latinoamericano.

Poesía indígena.

Tanto la música como la poesía indígena son poco conocidas para el gran público. Sería importante hacer notar que en la conciencia (o en la inconciencia) de la mayor parte del público persiste la idea de que la poesía indígena se limita a las obras clásicas conocidas anteriores a la conquista y al relato de su efecto, a la crónica de ese traumatismo cultural. Se ignora en cambio un sin número de bellísimas obras pertenecientes a la poesía huichol, mazateca, otomí, cora, maya, por mencionar algunas.

A la mayoría de la gente le molesta hablar de discriminación en México pero no se detiene a pensar que la marginación que sufren actualmente los indígenas mexicanos es una forma quizá más sutil, pero mucho más definitiva de segregación social.

La lectura corre a cargo de Aurora Molina. Los Folkloristas interpretan *La maldición de Malinche*, *Pirouas*, música de concheros, de los Altos de Chiapas y Amparo Ochoa que estaba presente no se aguantó las ganas de echarse un palomazo.

Flor y Canto.

Flor y canto era una manera en que los antiguos mexicanos llamaban al arte y Nezahualcoyotl le confiere en uno de sus poemas a la poesía el ser un medio de conocimiento de las cosas de la tierra y de aquello que está por encima de nosotros. Es decir que el arte es una manera de conocer la realidad, de ahí que los Folkloristas hayan recogido la poesía y la música para expresar la realidad.

Ana Ofelia Murguía y Mario Díaz Mercado fueron los lectores. Era la primera vez que Díaz Mercado se presentaba en Bellas Artes. Estaba muy nervioso. Recuerda que unos tragos de mezcal de Oaxaca le devolvieron su aplomo pero al terminar la función se sentía cansado y sediento...



Los Folkloristas cantan a los niños

En el año de 1975, cuando Los Folkloristas andaban de gira por Italia, dieron un concierto en el Palazzetto dello Sport en la ciudad de Torino. Ante 2,000 niños. Era la primera vez que se enfrentaban a un público infantil. Pensaron en cambiar algunas piezas del programa para hacer el concierto más "accesible". Sobre la marcha decidieron no cambiar nada pues los niños estaban muy receptivos. Ahí empezó a madurarse la idea de cantarle a los niños.

Ya tenían cierta experiencia pues muchos alumnos de la Peña de Los Folkloristas eran niños. Héctor Sánchez formó el grupo Pícuicati: "Un grupo de niños que era idéntico a Los Folkloristas pero bonitos -Héctor, El Bebes, siempre bromea, tiene la sonrisa crónica. -Comenzaron a dar conciertos en sus escuelas, es decir en la Bartolomé. Tocarón en la Sala Ponce, en el Teatro del Estado en Jalapa. Se presentaron en grandes escenarios donde los venían niños".

Explica que el repertorio de los Pícuicati no era "para niños" por que el folclor es tan accesible que no se necesita hacerle adaptaciones. Tal como es, es perfectamente recibido: "Si nosotros tocábamos una zamba, ellos tocaban otra zamba. Lo mismo sucedía con los sones jarocho, con las pircuas, los joropes."

En los años 80 René hizo el guión de las funciones para niños. Invita a los niños a ver como un armadillo cuando hace música se llama charango y como cuando el viento habla con una caña se llama flauta o quena y como un árbol que conoció a los aztecas y sus bailes se llama teponaztle. Muestra el canto de una olla, un tambor hecho con agua, el murmullo de los capullos de mariposa que tocan los yequis y como los mexicanos hablan muchos idiomas propios además del español.

"Escogimos esta canción de paz, libertad y esperanza por que nos gusta recibirlos alegremente y mostrarles los diversos instrumentos con los que se toca: la guitarra y el charango son las cuerdas, las quenenas son los alientos y el bombo, la percusión -explican al iniciar la función.

"Así como cada uno de nosotros formamos parte de una familia, los instrumentos musicales también y los podemos agrupar por familias. La de las

cuerdas es muy numerosa: la guitarra, el violín, la mandolina, el guitarrón, el arpa, el violoncello, el contrabajo, la jarana y muchos más. Están hechos de madera y tiene cada uno forma diferente y distinto número de cuerdas. También varía su tamaño y su sonido" -a René se le facilita mucho la comunicación con los niños.

El hombre desde tiempos muy remotos escuchó los sonidos de la naturaleza y seguramente al viento y el canto de los pájaros. Tal vez de esa combinación logró inventar la familia de los instrumentos de viento: La flauta, la trompeta, el clarinete, la tuba, la quena, la chirimía, el rondador, las zampoñas y tantos otros. Al igual que los de cuerda varía mucho su forma y tamaño. Estos tienen embocadura que es la parte con la que se produce sonido al soplar. Los hay de muchos materiales: de caña, de bambú, carrizo, madera, metal, barro... bueno hasta de hueso y hoja de naranjo.

La batucada es el ritmo más popular con que la gente baila durante el carnaval en Brasil.

Esta tal vez sea la familia más numerosa de instrumentos y quizás la más antigua. Todo lo que el hombre puede hacer sonar por golpear, frotar o raspar, puede ser un instrumento de percusión. Los hay de muchos materiales diferentes. De madera como el teponaztle o las castañuelas, de metal como las campanas y el triángulo, de cáscaras de frutas como las maracas y el tambor de agua yaqui, hecho de una cáscara de calabaza cortada a la mitad que se pone a flotar invertida sobre un recipiente con agua y se golpea con un pelo engomado.

Hay raspadores de muy distinto material, tamaño y sonido; hay tambores de madera con parches de piel de animales, con uno o dos parches. El antiguo huehuetl mexicano es un gran tambor hecho con un tronco ahuecado que se toca vertical sobre su único parche de piel de tigre y que se usaba en las ceremonias importantes.

Otros son semillas de árboles, conchas marinas o pezuñas de animales que suenan al chocar unas con otras al moverlas o bien frutos huecos secos con sus semillas o capullos de mariposa rellenos de piedritas como los tenerías que usan en los tobillos los danzantes yaquis.

Los instrumentos de percusión sirven fundamentalmente para marcar el ritmo.

En febrero de 1963 Los Folkloristas le presentaron al subsecretario de cultura Juan José Bremer un proyecto de audiciones para alumnos de

enseñanza media y superior para difundir la música folklórica y las obras de compositores mexicanos. Le explicaron que estos conciertos educativos los han presentado en colegios de Estados Unidos con resultados muy positivos e impactantes, este mismo trabajo lo quieren hacer en México para su gente.

A ExcElsior le comentaron el 23 de febrero de 1983: "que es urgente ofrecer una alternativa contra todo ese alud comercial que ha tomado al niño como elemento de consumo de parchises, merendos, timbiriches y demás... representativos de la música sin identidad ni raíz nacional."

El resultado fue que antes de 1987 ya habían recorrido más de 70 escuelas primarias oficiales y mostrar los ritmos y cantares de México y Latinoamérica a miles de niños entre 6 y 12 años y cientos de maestros.

Para que la educación infantil sea integral debe comenzar desde la primaria la sensibilización artística, no es posible que la televisión lleve la batuta en dicha área pues está haciendo el trabajo más desculturizador.

-Nosotros queremos presentarles una alternativa de su propia cultura, que los niños no encuentran en ninguna parte, ni siquiera en la televisión - coincidieron todos.

"El espectáculo -tal vez porque inside en un sector maravilloso en el que la espontaneidad es fundamental y porque está realizado con rigor, seriedad y calidad- está jalando y ha resultado una novedosa experiencia en la que somos capaces de atrapar al niño y mantener su atención y entusiasmo. Su respuesta es tan cálida que en ocasiones nos es difícil retirarnos pese a que tenemos que salir desperados a otros colegios."

Los Folkloristas conservan una serie de fotografías de esta gira. Se ven patios llenos donde ya no cabe ni un sillón, niños en los pasillos, en las escaleras, sentados en el suelo, a veces en sillas. Si llovía el concierto era en un salón o bajo techo. Pocas escuelas tienen "teatro", "auditorio" o algo que se le parezca por lo tanto la mayoría de los conciertos se daban en el patio, algunos estaban adornados como para una fiesta. Unas estaban pintadas y llenas de color, otras más austeras y otras más iguales. Hubo una escuela que se lució: a los Folkloristas los subió a una tarima y a todos los niños les consiguió sillas.

Las fotos conservan los días soleados y las sonrisas de las maestras. El calor era el enemigo a vencer pero el entusiasmo de los niños les quitaba la sed a Los Folkloristas. Los padres de familia, invitados a la función, cooperaban en todo junto con los maestros. Los más chiquitos eran los más alegres, le

entraban a mover la palita, la manita. Los mayores eran más reservados pero le pasaban todos muy bien. Varias escuelas invitaban a otras a la función.

Héctor Sánchez se lamenta que las escuelas de México no reúnan las condiciones ideales y le es inevitable compararnos con las de Estados Unidos: "Ahh el pueblito más rascache tiene un teatro que ya lo quietáramos para un fin de semana. Con butacas, tramoya y luces. Te dan todas las facilidades. Aquí el chaparrito que está sentado atrás ya no vio, no hay una curva óptica..."

-Comprobamos que la duración de un concierto para niños no debía ser de dos horas -dice Pepe mientras juega con su pipa. -Captar la atención en un lugar que no es muy adecuado, donde se distraen a la primera: Oye, Godínez, pásame las papeas; es muy difícil. Está recontra comprobado que una hora es el tiempo justo.

Empezaron dando estos talleres en el Desierto de los Leones, en la Plaza de Coyoacán, en el Museo de Arte Moderno y ahí, sobre la marcha, lo fueron puliendo.

Al presentar *La Tortolita*, un son itameño: cuentan que la música que hacen los campesinos y los indígenas de nuestro país nos hace sentir a la naturaleza pues ellos no han perdido su contacto con ella como desgraciadamente nos pasa a quienes vivimos en las ciudades.

"Su contacto con la naturaleza es a través de su vida y trabajo diarios y la comunicación y conocimiento de su medio lo hacen de una manera tan natural, así nos lo muestra esta canción en la que una tortolita le platica a un campesino sus tristezas de amor y él la consuela.

"Con flauta de carrizo, un tambor, caparazón de tortuga percutado con cuernos de venado y guitarras se canta en zapoteco esta canción."

-A los niños les llama la atención que los animales se vuelvan instrumentos.

En entrevista René pone cara de compungido: "Ya estaban muy malos todos los animales..."

Recuerda que José Luis Gómez, un compañero del grupo que además era veterinario, al hablar de los cuernos de venado en vez de dar una explicación "ecológica" habló muy bruscamente: *Se metió al venado y ahí están sus cuernos*. Le dijeron que era muy importante que la explicación no violentara a los niños.

-El caparazón de una tortuga significa la muerte del animal y el que sea sacado para vaciar el caparazón. Lo mismo pasa con los cuernos del venado y

las pezufitas... Después de que se le hizo la observación a este compañero, dijo a la siguiente presentación: *Cierta vez se salieron al bosque y se pusieron a recoger pezufitas de venado -una carcajada interrumpe a René. -Fue precioso porque hizo el gesto así, como si fuera Caperucita Roja que con su canastita se agacha a recoger pezufitas de venado. Ya te imaginarás el choleo que se le armó en el grupo...*

Y por tratarse de un tema netamente infantil adoptaron *La vaca de Humahuaca* de la argentina María Elena Walsh y la convirtieron en *La vaca de Oaxaca*.

René y Pepe señalan la importancia de que en una época se abrió paso a este tipo de trabajo educativo en las escuelas primarias. Se sensibilizó y educó a miles de niños. Pero por razones de presupuesto en nuestro país se interrumpió y durante diez años siguieron contribuyendo a la educación de los vecinos del norte que sí cuentan con programas y con fondos para este tipo de trabajo hasta que volvieron a encontrar cierto apoyo en México. Sin embargo la falta de continuidad es constante en México.

-En Estados Unidos formamos parte de un circuito que está vinculado con las instituciones educativas, con las universidades. No somos artistas del Show business, sino del circuito cultural educativo -dejan bien claro.

En octubre de 1990 dieron un concierto en Sultepec, Estado de México. Amenazaba la lluvia y la función era al aire libre. Dos niños indígenas empezaron a platicar con esta reportera. Preguntaban por qué el concierto empezó con cierta pieza y no con otra, porque el señor de allá canta con una flauta. Jugaron a que las muchachas del grupo eran sus novias: *A mí me gusta la otra. La nueva es mi novia*. Al terminar el concierto compraron entre los dos un caset de Los Folkloristas y se formaron varias veces para que se los autografiaran. Con mucha deservoltura hablaron con el grupo para pedir que les enseñaran los instrumentos.

"Todos hemos visto en nuestro país a los danzantes en alguna fiesta o celebración -dice René al presentar la pieza de Concheros. -Estas danzas se originaron poco después de terminada la conquista militar de nuestro país por los españoles. Los pueblos indígenas fueron esclavizados por el conquistador quien además querían arrancarles su cultura y religión, imponiendo la suya a los pueblos vencidos. Los frailes enseñaban a los indígenas utilizando la música y la danza que tanto gustaban. Los indios aprendieron lo que les enseñaban pero sin olvidar del todo su música y su danza. En esta pieza escucharás mezclados

instrumentos indígenas como el huehuetl, el teponaztle y los huesos de fraile que son unos cascabeles hechos con la semilla seca de un árbol y otros instrumentos españoles como las mandolinas. Escuches la guitarra de conchero hecha por los indígenas con una concha o un caparazón de armadillo. Así como se mezclan los instrumentos en esta danza, así nos mezclamos los indígenas y españoles a lo largo de nuestra historia. Esto es el mestizaje, lo que somos los mexicanos hoy en día."

Oiga considera que parte del espectáculo es informar o tratar de informar, hablar de los instrumentos, de cómo la música puede no ser electrónica: "Hay gente que usa un tambor de agua en una zona desértica. El agua es como tener oro, podrían beber esa agua pero es tan importante que la utilizan para hacer música. Todo esto causa expectación en el niño, también en el adulto porque cuántos de nosotros desconocemos que hay instrumentos así."

"El espectáculo está muy bien montado porque tiene de todo un poco: la parte chueca, la sentimental, la informativa. El niño por lo menos aprende que hay muchos instrumentos, que hay géneros musicales muy variados no sólo en México sino en el resto de América Latina, que se hablan idiomas diferentes que no forzosamente es el inglés."

"Los niños son sabios, los hacemos estúpidos después. La televisión está ahí las 24 horas del día. Nosotros esperamos dejarles algo en la hora que pasamos con ellos, crearles conciencia que la muchacha que está muy buena y se pone un bikini chiquito para cantar no es la única alternativa que tienen" - concluye Oiga.

Los Folkloristas cantan a los niños ha sido un éxito en Estados Unidos, así a ese espectáculo se le llama *Workshop*. No hay gira en que no se incluya. Es una clase de historia ilustrada con música, es un acercamiento al pueblo latinoamericano que tanto los niños como los jóvenes estadounidenses desconocen totalmente.

Cuando estaba en el grupo Rosalinda Reynoso manejaba el taller, la traducción de *Workshop*, pues habla el inglés como si fuera español. A su salida Ernesto Anaya se hizo cargo del relevo. Se puso a oír cuanta grabación había de los talleres para sacar hojas de información y hacer sus "acordeones". Caló muy en gracia porque su inglés no era perfecto, así se rompía el hielo y hasta hacía chistes cuando se le calan las hojas: ¿Qué seguía? Ahora la presentadora de los talleres es Gabriela Rodríguez, de reciente ingreso al grupo. Dicen Los Folkloristas que habla inglés con acento yucateco y la

remedar: *This is Pepe* como quien dice ¡Bomba! Para ella hablarle a los niños es muy fácil porque éstos son muy espontáneos. En una ocasión los invitaba a que se movieran, a que bailaran y se armó tal desorden en el teatro que las maestras le mandaron decir que no alborotara tanto a los chiquillos porque después ya no los podían controlar.

"Estoy seguro que tú has oído o gustado de las canciones de Cricri. Yo también cuando fui niño las disfruté y las cantaba. ¿Y sabes qué? ¡Se le cantaba a mi abuelita, metido debajo de la mesa del comedor!" -escribió René en el guión del concierto. René y Olga interpretan *El comal* y *la olla*. La cantan, la actúan, la viven.

-Y ahora para despedirnos...

-Nooo... -grita el público.

-Es que se vería muy feo que nos fuéramos sin despedir...

Olga está convencida que los niños captan todo por medio de la vista, de ahí que la televisión los impacte tanto. "Por eso los instrumentos musicales son nuestro gancho. Permiten a los niños descubrir el sonido, la forma, el material y les explicamos que son tan nuestros... viene una identificación natural: si los instrumentos son tan nuestros, los cuates que los tocan son nuestros cuates. De ahí que nos convidaran de su torta, nos regalaran la paleta chupada, un traguito de refresco. Al final del concierto los autógrafos eran impresionantes, arrancaban una cantidad de hojas de papel de sus cuadernos que luego te llovían. Terminábamos con la ropa rayada: *Dame un autógrafo* y te paseban la pluma y venía el rayón.

En los dibujos que hacían los niños de la presentación de Los Folkloristas en su escuela por lo general había nubes, un sol amarillo, diez micrófonos, los Folkloristas, (aunque podía olvidárseles alguno) y los instrumentos que más les llamaban la atención.

Algunas cartas eran breves y muy espontáneas: "Hola a todos los Folkloristas (sic) me gusto mucho como tocaron y cantaron. lo que mas me gusto fue el instrumento del jarron con el palluelo Me gustaria que volvieran a tocar pero mas tiempo porque se me hizo muy poquito." Otras eran más elaboradas en todas se respeta la "ortografía" y la redacción:

"Para los Folkloristas

"De Julio Ignacio Enriquez M.

"A mi me gustó mucho la musica que tocaron y cantaron, porque senti que estaba dentro de ella, tambien porque la musica folklorica me gusta mucho, no

importó que el día estuviera soleado porque con la música sentía que se me quitaba el calor, también sentí alegría al oír esa música.

"Uno de los instrumentos que más me gustaron fue el cantaro y que le pegaban con una pañoleta, también me gusto el de la mital de calabaza que ponían en un recipiente con agua.

"yo espero que vuelva a tocarnos un concierto tan bonito como este"

(Siguen dibujos con leyendas: Tambor: pam, guitarra: Trale, violín: Ring, Tumbadoras: Dum bom y tambor de agua: Bom bom.)

Dice el niño Armando Camacho Valdivia: "ustedes cantan y tocan como en la selva y con el buen sonido del barro". Escribe Orquídea Cuevas: "Saltó de mi corazón pura alegría, me daban ganas de bailar, ese viernes al llegar a mi casa nadamás pensaba ¿en mi cumpleaños podrán venir?"

Niños y adultos tienen motivos diferentes para recomendar el disco *Los Folkloristas cantan a los niños*: Daniela Martínez Alanís (la hija de Olga) se acercó con otros niños al puesto de discos que se pone después de los conciertos. Uno le preguntó cuál era el mejor y ella sin dudarlo señaló el de los niños: *En este canta Rodrigo, mi hermano*. Convencido por ese argumento irrefutable, el niño le pidió a sus papás que se lo compraran. En cambio a Gabriela Rodríguez le encanta oír la voz de todos Los Folkloristas presentando las diferentes piezas, siente que es un disco divertido y didáctico, que es un regalo que disfrutan niños y adultos... que las fotos de la contraportada permiten las adivinanzas: *Entre los niños están sentados siete folkloristas, descúbralos.*



1986: ¿Por qué cantamos?

En 1986, a dos décadas de su fundación, y sin que esto fuera la causa o el pretexto, mandaron imprimir un tríptico con su logotipo y una ilustración de René Vitarueva donde el festín sonoro de los instrumentos se vuelve un estallido de luz y color; fotografías del grupo durante la gira por las delegaciones del Distrito Federal, al inaugurar el Festival de la Canción Política en Berlín, la marquesina del teatro de Bellas Artes donde su nombre aparece junto al de Nureyev y su compañía de danza; cuando tocaron ante los 18,000 espectadores que llenaron y repletaron el Palacio de los Deportes. El despliegue del arsenal musical fue captado por Crista Cowrie. No podían faltar las críticas de periódicos nacionales y extranjeros, las portadas de sus 25 discos L.P. y una fotografía "arenosa" del grupo, cuando lo integraban Olga Alanís, Rosalinda Reynoso, Pepe Avila, Adrián Nieto, René Vitarueva, Carlos Tovar y José Luis Gómez.

Al contestar por qué cantan, con qué tocan y para quién lo hacen, no sólo comparten su sentir sino que alcanzan tintes políticos:

"Porque aprender de un músico indígena o de un cantor campesino ha sido nuestra norma.

"Porque de sus manos hemos recibido también los instrumentos por los que nosotros tocamos.

"Porque hemos recorrido los caminos y las veredas que nos llevan a la música y a la gente.

"Porque nos acercamos a sus expresiones y cultura con respeto.

"Porque no sólo aprendemos a tocar y a cantar sus melodías sino a ser solidarios con su vida y con sus luchas.

"Porque con este canto y esta música que hacemos nuestra, recuperamos también la Memoria y la Historia de nuestra gente.

"Porque con el mismo barro con el que amasaron nuestros abuelos sus dolores, modelamos la garganta de un Nuevo Canto.

"Porque con éste cuestionamos el presente y soñamos el futuro.

"Porque cantamos junto con otros y nunca solos y nuestro canto suma y recoge las voces tuyas y nuestras.

"Por esa dignidad indispensable a todos; por eso cantamos."

Consideran que: "Cada sonido que brota de un instrumento es algo irrepetible, como el hombre que le dio forma. En cada instrumento musical, por

modesto que parezca, se expresa y se encierra la larga historia de los hombres que forman un caserío, un pequeño poblado, una región, un país.

"Un instrumento canta o llora el sentir de un hombre o de su gente, nos enseña como viven o luchan, como aman y trabajar."

Por eso el centenar de instrumentos que atesoran son su herencia cultural más preciada, la herramienta de trabajo más amada.

Los han obtenido de las manos de los hombres que los usan o los usaron; el circo han tratado de aprender su verdad.

El silencio sonoro de las flautas y ocarinas precolombinas de México, con sus 1,500 años de antigüedad, el latido del Huehuetl, el ritmo del Teponaztli, el canto andino de las quenas, tarkas, sikus y charangos, el rasgueo de las jaranes, cuatros y tiples, el pulso de arpas y violines, el sonar de los tambores caribeños, maracas y raspadores dan vida a nuestra música.

Cantan para todos. Para el que va al parque con su pareja o sus hijos y allí los encontró en un entarimado eventual; para el sindicato en lucha, para el auditorio de alguna escuela; para el público del Teatro de la Ciudad o del Palacio de Bellas Artes de México; para el del Teatro Valle de Roma o los miles de niños que llenaron el Palazzo dello Sport en Torino y los del Teatro de Ensenada, para los jóvenes alfabetizadores en Nicaragua, para los universitarios de Los Angeles o de Colombia; en los festivales de Berlín o de La Habana... Cantan para la memoria, la dignidad, el México Profundo.

"Para ti que eres quien da sentido a nuestro quehacer".



Giras: Glamour e fríega

Las giras han llevado a Los Faldonistas a recorrer lo largo y ancho de América y a incursionar dos veces en Europa.

El tema de las giras artísticas parece ser uno de los favoritos de Rosalinda Reynoso a quien se le hace agua la boca al empezar a enumerar como quien presume conquistas: "Hemos estado en Cuba tres veces; en Nicaragua y Colombia, dos; en Ecuador y Guatemala, una. Los Festivales de Canadá fueron una experiencia muy bonita para el grupo. Prácticamente hemos recorrido Estados Unidos de cabo a rabo. Nos han recibido muy bien allá, tanto los chicanos como los latinoamericanos y ni se diga los güeros, gente que a veces no sabe donde está México y de pronto descubre que hay una riqueza cultural que tiene que respetar".

En México el único estado que no les ha abierto las puertas es Guerrero...

-¿Qué implica viajar con tantos instrumentos?

-¡Una monserga! -se apresura a contestar Olga Alanís y explica: "A mí me crea mucha tensión. Si llevara sólo un estuche de guitarra dirían: Ah, pues es una guitarra: son músicos. La gente nos ve con tantas cajas, trata de ubicar si bailamos, si somos magos. No sabe qué onda.."

"Antes de viajar definimos muy bien el repertorio que vamos a tocar, incluso los encores, para saber qué instrumentos llevamos. Uno que se nos olvide puede significar que no se pueda tocar una o más piezas. Hay que acomodarlos de modo que no se maltraten porque son nuestro tesoro. Si de por sí tienes que preocuparte por tu maleta, también tienes que estar atento de que suben el tambor, que no se olvide el arpa, que no falte el estuche de flautas. Llegas al teatro sacas todo para el concierto, luego tienes que guardar todo para acomodarlo en el transporte para viajar a otra ciudad. Tiene su chistecito. Es todo un rito."

El instrumento que más ha sufrido en los viajes es el guitarrón. Ni siquiera la etiqueta de *Fragil* ha vuelto más cuidadoso al personal de los aeropuertos que sin remordimiento alguno lo ha devuelto roto o midiendo unos cuantos centímetros.

Asegurar los instrumentos resulta muy costoso y poco práctico. Para René Villanueva el costo es lo de menos. El problema está en que hay lugares en que tienen el tiempo justo para recoger el equipaje, ir al teatro, desempacar, afinar y

tocar. Por lo tanto se descarta la posibilidad de revisar instrumento por instrumento... Considera que el manejo aeroportuario es el más salvaje de todos. El riesgo de que dejen caer los estuches es siempre muy grande y eso genera tensión.

James Watts de *The Tulsa Tribune* escribió el 24 de abril de 1989: "Tener cuidado de cerca de 100 instrumentos cuando se viaja por el hemisferio no es una tarea fácil. Puede inclusive crear un incidente internacional, dice Rosalinda Reynolds.

"En una ocasión perdimos el vuelo porque la gente de la aerolínea pensó que íbamos a secuestrar el avión, dice riendo. Creyeron que uno de nuestros instrumentos (el berrimbau) era una especie de arma".

Cuando les devuelven un instrumento roto, lo primero que hacen, después de mentar madres como le dijo Olga a esta reportera, es mandarlo componer o copiar. Así han recuperado algunos con el fin de mantener su acervo y poder seguir tocando el repertorio.

Los cambios de temperatura también son difíciles.

-Hay una imagen muy glamorosa de lo que es una gira...

-Si supieras la friga que implica -a Olga la risa se le escapa hasta por los ojos. -Empieza desde que preparas la maleta. Ya estás por salir y la maleta sigue guardada en el closet, porque a parte de ser folklorista trabajas y no tienes tanta ropa como para guardarla con una semana de anticipación, sino que la lavas y la guardas para llevar.

"La experiencia ya me ha dicho que lleve dos huipiles, los que se puedan lavar, uno grueso y uno delgado. Si ya nos presentamos en ese lugar procuro no ponerme el mismo huipil para no repetir. Soy bastante exagerada, llevo por lo menos cuatro, por si se ofrece...

"La gira implica una distancia. Te entra nostalgia por tu casa. Extraño mi cama. Al principio estás muy a gusto porque no tienes que tender la cama ni guisar pero luego empiezo a extrañar la rutina: la hora de la cena, el oír música, mi espacio. Además se va acumulando el cansancio.

"La gente que no está muy enterada del rollo piensa que te la pasan de maravilla. Y sí, claro que sí, pero la maravilla implica desvelos, agotamiento. A veces hay que viajar mucho por carretera, trayectos muy largos. No siempre llegamos a hoteles, en ocasiones nos hospedamos en casa de amigos o de gente que no conocemos pero que son amigos de los amigos o del organizador.

Rafael, nuestro sonidista, nos contaba que unas gentes lo llevaron a su casa y resultó ser una cueva. No todo es glamour.

"Dar un concierto implica un esfuerzo, a veces agotador y después tienes que guardar los instrumentos, llevarlos al hotel, hacer tu maletita y dormirte luego luego porque al día siguiente sales muy temprano y otra vez tienes que cargar todo. Pero si no me encantara, si no sintiera que vale la pena, no lo haría."

Para Héctor Sánchez es muy diferente ir a trabajar que ir a tocar: "Si lo ves como trabajo te va a cansar. No te niego que sea pesado, porque lo es viajar diario de aquí a Veracruz, dar un concierto en la tarde y en la noche estar en Puebla y al otro día irte a Oaxaca y de allí para Chiapas, pero vas a tocar -y el tono en que lo dice le pone mayúsculas a la palabra-, vas a hacer lo que más te gusta, con los mejores compañeros que podrías tener porque somos amigos, hay una gran confianza entre nosotros y por si fuera poco te van a pagar. Haces lo que te gusta y además te dan dinero por eso, te vas de compras y a comer a un buen restaurante: las pizzas más famosas del mundo, las papas más extrañas, comida exótica. Es padrísimo. El glamour existe.

"Nadie del grupo te puede negar los paisajes que hemos visto: Yosemite, el Cañón del Colorado, los pinos gigantes que tienen el nombre de un apache, en Nuevo México los atardeceres son de oro. Ahora bien, en Estados Unidos los pueblos son muy parecidos, ves las mismas casas, las mismas tiendas, el one way.

"Sí, de repente nos llevan a dormir en lugares raros, como el convento ése o todos en un solo baño con muchas regaderas. Para mí eso es conocer. Tú sabes que existen pero no lo has vivido. Cuando lo vives es otra cosa".

De gira la convivencia es intensa, 24 horas diarias.

-Cuando es día libre y se cuenta con un vehículo para siete gentes, siete criterios y unos quieren ir a probar guitarras, otros a comprar amplificadores o un tomo de carpintería, ver los hornos de microondas, otros a la barata que salió anunciada o a visitar un museo aunque sea cinco minutos; lograr el consenso implica varias mesas redondas e interesantes simposiums -a René se le escapa la ironía.

-Vives tantas cosas a la hora de ir encerrado en una camioneta durante ocho horas -dice Ernesto Anaya, "nuestro pequeño Mozart", como le dicen Los Folkloristas. -Te paras en cada gasolinera y te bajas como zombi a comprar lo que hay; más que caminar pululés y te pegas a la pared porque te sientes

golpeado. De repente oyes música y empiezan los comentarios: *No, que esto no es así, no que sí...* Y por ahí te gritan: *Cállense y déjenme dormir.* Con esto que te digo te das cuenta que además de estar con un grupo de músicos, estás con una familia. De chico me encantaba ir de día de campo... Cada quien toma su papel, uno de abuelito, otro de tío, nunca falta el hermano jodón.

Conocen un Estados Unidos que nadie o muy poca gente conoce, ni los mismos norteamericanos.

Para Adrián cada gira implica una sorpresa. Recuerda cuando iban de Denver a Colorado: "Era de tarde y nevaba. Entramos a un parque de recreo. Entonces dice Pepe: *Nueve boletos.* Como es el arbeno, el de los dineros, él pagó y entramos. De acuerdo o en contra, tomamos una carretita; había cabinas, lugares donde se venden souvenirs. Había un funicular para cruzar un cañón como de cien metros de profundidad, el Royal Gorge. De repente Héctor nos grita: *Vengan a ver, aquí la nieve no cae: sube.* Ponías la cara y te daba la nieve. Por supuesto tomamos el funicular, nos aventamos bolas de nieve y nos reíratamos. Cuando ya vamos de salida vemos unas sombras así, al lado de la carretita. Eran familias de venados con los cuernos cubiertos de pelo, parejas con sus venaditos."

A Alfonso Hernández, quien se acaba de incorporar al grupo, le gusta mucho convivir con personas que tienen tanta disciplina. Según él cada quien guarda sus límites (pero cuando empieza a hablar de las montañas de Carolina del Norte no falta quien lo chotee preguntando si no se llamaba Sara...). Para él todo es muy nuevo, hasta el hecho de tener que calcular el tiempo entre dos *Pip's Stop*.

Cuando salen de gira ya sea al extranjero o al interior de la República siempre hay un coordinador que se encarga de contactar el teatro donde van a tocar, que todo esté en orden, checar el hospedaje, a qué horas se tienen que levantar al día siguiente. Para Ernesto Anaya coordinar al grupo es la locura más grande que se pueda uno imaginar: "Coordinar siete monos, siete neurats, siete caprichosos que en el momento en que les caes gordo te hacen la vida de cuadrillos... Sin embargo también saben darte todo el apoyo que necesitas en un momento difícil."

Héctor insiste que el lugar más simple se vuelve interesante por la gente, las experiencias, el trato que reciben.

Para Rosalinda la gira a Nicaragua, a ocho meses del triunfo de la revolución Sandinista, fue una experiencia inigualable: "Bajabas del avión y te

recibía un letrero: Bienvenidos a Nicaragua libre. Llegabas a otro mundo. Las milicianas eran unas niñas. Cerca de un lugar donde venden helados estaba una chica de unos 17 años, con su uniforme de soldado, echando novio con un chavito vestido de civil. Cuando ella se levantó para irse tomó de la silla que estaba junto un pistólm. Me impactó mucho que esa jovencita fuera soldada, combatiente.

"Cantamos para las brigadas de alfabetizadores, para el pueblo. Esa gira duró cuatro días pero yo siento como si hubiera estado ahí mucho más tiempo, fue muy intensa."

Para Oiguita también fue muy impresionante porque la guerra había pasado por televisión; no tuvo que imaginar ninguna escena, todo lo había visto, de ahí que poner su granito de canto en la refundación de un país significara tanto.

-Pasa una cosa, a nosotros nos catalogan como los subdesarrollados, siempre hay países más adelantados. Pero rara vez te pones a pensar como puede ser Colombia o Ecuador. Cuando descubres toda la riqueza cultural que poseen, que generan, todos los instrumentos musicales que aquí no conocemos, una cantidad de flautitas, el manejo de las maracas, entonces te das cuenta que qué subdesarrollo ni que nada. Son unos tregonas. La gente, la música le dan forma a un país -y cuando a Oiguita se le acaban los elogios añade: Además hablan un español tan bonito, tan perfecto. Recién incorporada al grupo oía hablar de la música colombiana, de una gira que habían hecho en 1971 y pensaba: De aquí a que se repita y me toque conocer allá... Pero en septiembre de 1983 por fin se le hizo y corroboró que los colombianos se capaces de bailar todo, hasta el himno nacional.

"Siempre había oído que el cielo de Ecuador es como un mar, azul, azul. De hecho así es, no das crédito. Después del Festival de Nuevo Canto en el que participamos en Quito, viajamos a Otavalo. Había que levantarse a las cuatro de la mañana para ir al mercado de artesanías. Así empecé a conocer el folklor, por la música, del contacto directo con la gente que lo crea. Por eso soy muy afortunada."

En el verano de 1985 Los Folkloristas participaron en el festival de Vancouver. Para su primera presentación en Canadá se esmeraron en mostrar un panorama de la música mestiza (prehispánica, mestiza, indígena y nuevo canto). "En el extranjero continua imperando una tergiversada imagen de la

música mexicana por lo que es urgente difundir la verdadera, la que está ligada a nuestras raíces" -declararon a *Exposición*.

Los artistas, además de presentarse ante el público, hacían talleres musicales donde no solamente se mostraba la música sino que tenían un sentido didáctico.

-Fue extraordinario ver un taller de violín -comenta Pepe. -había violines húngaros, huastecos, japoneses y country. Cada quien llegaba con su instrumento a mostrar lo que sabía hacer. Recuerdo que las muchachas participaron con las percuses en uno de música a capella. Había veces en que estábamos divididos. Había muchos escenarios, diez, óyelo bien, y un foro principal, The Main Stage. Cuando ese funcionaba todos los demás se paraban. Los escenarios eran carpas separadas una de otro lo suficientemente para que no se estorbaran acústicamente.

"A veces los diez estaban funcionando al mismo tiempo de tal manera que las muchachas podían estar en su taller de voces femeninas, Adrián en uno de violín, René platicando con un flautista chino y yo en uno de percusiones. Te daban programas con los horarios de todas las actividades para que te organizaras.

"Se cobraba la entrada pero debía costar muy poco porque había cientos de familias hasta con la abuelita, estaba lleno de niños. El ambiente era muy bonito."

La audiencia era de 10,000 personas y más de 200 artistas de todo el mundo. La gente llegaba a plantar su silla o una manta para sentarse frente al foro.

Gary Cristall, el organizador del Vancouver Folk Music Festival declaró al periódico *The Providence*: "Estoy más contento con ese Festival que con cualquier otro. Supongo que digo esto cada año, pero esta vez uno de mis sueños se vuelve realidad: Siempre había querido traer a Los Folkloristas -mis ídolos desde que estudiaba un posgrado de historia latinoamericana en México, en 1976."

Kevin Prokosh del *Winnipeg Free Press* escribió el 13 de julio de 1986: El conjunto musical Los Folkloristas son un museo ambulante de instrumentos tradicionales y música. Al entrevistar a Rosalinda Reynoso, ésta le contó que hace 20 años, cuando el grupo empezaba eran 18 integrantes e instrumentos y que ahora son siete músicos y tocan más de 100 instrumentos: "Algunos de los originales están en museos, tenemos duplicados copias de los instrumentos

porque son para oírse. Mucha gente los ve por primera vez durante nuestros conciertos."

Seguramente eso de "Free Press" le llevó a agregar: "No puedes separar música de política. Esta define lo que puede ser cultura. No tocamos música por el puro gusto de tocarla sino también para contribuir a un cambio social. Estamos a favor de las causas populares. A favor de la paz y contra la dominación económica o cultural". Por lo que son muy bien aceptados en México, Cuba y Nicaragua y "unwelcome" en Chile y Argentina.

A principios de la década de los 80 la Secretaría de Educación Pública creó el Programa cultural de las Fronteras para defender el arte mexicano en nuestros confines, frente a la penetración imperialista en el norte y sur, reafirmando la solidaridad frente a una ya abierta Centroamérica. Tratándose de reafirmar la identidad nacional los Folkloristas le entraron gustosos.

Se dieron cuenta que el público fronterizo, especialmente el norteño, está ávido de recibir "valores nacionales", pues sólo le llega la expresión cultural de Estados Unidos, a cuenta gotas, y un alud de pseudo cultura de masas a través de la televisión. En cuanto al sur parecía estar sumido en el olvido.

Rubén Vizcaino V., periodista de Tijuana, Baja California, piensa que el éxito de Los Folkloristas en esas latitudes estriba en la identificación con nuestros orígenes: "Nos identifico como mexicanos, como latinoamericanos, como seres de esta parte del mundo con infinidad de cosas comunes, distintas por cierto de la América sajona, del mundo europeo, africano, asiático sin que deje de expresarse un modo humano, universal, en el que el arte de otros continentes se une y enriquece al nuestro y nos da IDENTIDAD, individualidad inconfundible, revelándonos de paso el misterio latinoamericano.

"Aquí en Tijuana, en la orilla, en donde se encuentran las grandes culturas: la norteamericana y la latinoamericana, la que habla español o portugués se enfrenta a la cultura del otro lado, la norteamericana, tecnológica, pragmatizada, de utilería. En esta frontera con Estados Unidos debe advertirse que la actuación de Los Folkloristas se transforma en un rito."

En octubre de 1988 cuando se presentaron en Culiacán, Sinaloa, se agotaron las entradas. De los más de 3,000 espectadores, un gran porcentaje estaba compuesto por niños que no ocultaban su asombro ante la gran variedad de instrumentos que nunca habían visto. Fue tal su curiosidad que pidieron que se los mostraran.

Según Ernesto Anaya los chifangos son muy cálidos pero la gente de provincia es mucho más espontánea, grita, se vuelve loca. Durante el festival de Sinaloa se presentaron en un estadio. Había tal humedad que los instrumentos se mojaron, con sueters, con trapos los secaron. Afortunadamente ninguno se echó a perder.

-Otra vez tocamos en un estadio de béisbol, la mayor parte del público eran niños. A mí me encantan los niños -aunque Ernesto se inclina más por las niñas-, los de provincia son especiales: tienen unos ojos así, de pizarra y una calidez. No les presentamos un programa especial pero les hablamos de manera muy coloquial. Después de cada pieza se levantaban y gritaban: Bravo, bravo y pedían otra. Al terminar la función uno de los niños me pidió: *Déjame tocar tu violín. Cosa que no me gusta mucho porque es un instrumento muy delicado, pero el chavito estuvo feliz.*

Como quiera que sea los giras a Estados Unidos ya no impresionan mayormente a Olga, en cambio la de Alemania en febrero de 1988 fue una experiencia totalmente nueva: "La gente tiene otra cultura, otra percepción de la música. Era algo así como hablar el mismo idioma. En Estados Unidos la música le llega a la gente, pero los alemanes son más accesibles, aprecian más".

Oronda, cuenta que un musicólogo que fue a una de sus presentaciones le dijo al intérprete que estaba encantado, se refirió al grupo con las mejores palabras.

Enfrente de la catedral de Colonia unos peruanos se ponían a tocar. Un día Ernesto se acercó a platicar con ellos. Confirmó su teoría que Los Folkloristas son conocidos en todo el mundo: *Toco con Los Folkloristas. ¿De veras? Felicidades, manito.*

-Leopoldo Novoa, un músico colombiano llegó a México hace nueve años pero desde niño le gustaba la música mexicana y tenía discos de Los Folkloristas. Cuando vamos a Estados Unidos pasa lo mismo. De repente llegamos a un lugar donde nos dicen que no hay mexicanos y que nadie entiende español. Así nos pasó en Oregon. Había puros güeros pero resultó que uno había venido a México y se había traído un disco del grupo -cuando se trata de hablar del grupo Ernesto no conoce la modestia-.

"La gira estuvo perfectamente bien organizada por un personaje que además de inteligente es sensible y se llama Héctor Medellín. Vive allá desde hace mucho tiempo pero no ha perdido sus raíces. Tanto la WDR como la

Deutsche Welle, las radiodifusoras alemanas más importantes, patrocinaron la gira."

Se presentaron en la gran sala de la Deutsche Welle en Colonia, en la antigua Aquigran. Hicieron un programa en vivo. Los ingenieros de sonido de la WDR velan los instrumentos y decían: Ay, qué bonito, qué pintoresco, debería estar en un museo y Los Folkloristas les decían que no, que al revés, que el chiste es sonarlos. Su sensibilidad para la música no tenía su equivalente en la decoración pues adornaron el set con unas palmeras de plástico rosa, para dar el toque "exótico".

Si bien Ernesto dice saber alemán, Héctor Medellín se encargaba de traducir los rollos: "En esa época yo no hablaba en público ni en español. Podía cantar y tocar en escena sin ponerme nervioso pero me bloqueaba al intentar hablar".

Nadie pone en duda las cualidades musicales de Ernesto pero tanto René como Adrián no están muy seguros de su dominio del alemán. Como ninguno es poliglota por lo general en los restaurantes recurrían al "Ave María, dame purtería" para pedir la comida. Adrián le pidió a Ernesto que pidiera una carne para acompañar su vino y le sirvieron un caldo de pollo; aconsejado por Ernesto René esperó unas berenjenas que resultaron tres bolas de nieve con crema chantilly...

El 6 de mayo de 1988 a Novedades le expresaron que su objetivo en Alemania había sido dejar una muestra de la riqueza y la variedad de la música, tanto de México como de otros países latinoamericanos, porque generalmente la imagen de la cultura de América Latina que se proyecta en el exterior no refleja cabalmente todas sus dimensiones.

"El mejor medio de comunicación entre los pueblos es probablemente la música y por eso quisimos traer esta programación tan variada, tan rica de música, de instrumentos, de ritmos y de géneros de la música de México y dada la rica cultura y la gran tradición musical del pueblo alemán, el gran eco que nuestra música tuvo en Alemania nos honra enormemente."

En la ciudad de Frankfurt actuaron durante la ceremonia de clausura de "Imagen de México" una gran exposición del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo.

Al regreso de una gira por los Angeles, Las Vegas, Artesia, Nuevo México, Salt Lake, Utah, Alamosa, Denver en octubre de 1990 llevan su música al Estado de México: Ocoyoacac, Sultepec, Donato Guerra, Ecatepec, Apaxco, Zumpango, Ozumba y Chimalhuacan.

Héctor Sánchez no deja de subrayar que lo mismo se presentan un día en el Palacio de Bellas Artes que a la mañana siguiente en Tiahuc, que la música los ha llevado a conocer lugares que ni aparecen en el *México Desconocido*, que en Estados Unidos sucede igual.

-Nosotros estuvimos de gira por Estados Unidos después de la guerra del Golfo Pérsico -Ernesto habla con vehemencia. -Llegamos a una panadería y había unos panes, de esos que aquí llamamos sapejes que tenían un tanquecito. ¿Cómo venden eso? Es lo más espantoso que he visto... Decía, en inglés, por supuesto: *Este pan lo estamos vendiendo para darle apoyo a nuestros valientes soldados, por una patria mejor*. Me impresionó que los gringos piensen así, que se alegren de ser el país policía porque están convencidos que sin ellos seríamos un desastre, que que bueno que se metan en todas partes y tengan la posibilidad de matar.

"No puedes llegar y romperles el esquema a lo bestia porque te rechazan. Les hablamos de valores universales como la paz, de historia para que se ubiquen. Algunos no saben si México está arriba o abajo. Tienes que dar información elemental. Aquí entre cuestas no hay forma de callarme pero cuando hablo en público tengo un escrito con los puntos que voy a exponer. Doy información sobre los instrumentos, hablo de las tradiciones para quitarles prejuicios. De lo que se trata es de atrapar al público."

En la prensa estadounidense que habla de los Folkloristas se nota un parecido con las primeras informaciones que se publicaron en México hace más de 25 años. Se habla de los instrumentos, del Canto Nuevo como algo nunca visto, de la importancia de dar a conocer la cultura latinoamericana.

Cuando en 1991 cumplieron 25 años de trabajo independiente ininterumpido, en Seattle no se midieron con el recibimiento. Hubo mentas, el Mayor Norman Brice, el alcalde les dio la bienvenida en los periódicos, asociaciones, cooperativas, centros culturales, escuelas, uniones como el United Indian of all tribes fundation, familias, sacaban desplegados de bienvenida y felicitaciones a los Folkloristas. El director de Mid America Arts Alliance, Henry Maran, no se quitó quedar atrás y les escribió una carta: "Veinticinco años es un gran acontecimiento. Habla directamente de su estabilidad y compromiso con el arte. Estamos orgullosos de tener la oportunidad de disfrutar de la música tradicional de México y Latinoamérica.

"...again congratulations and best wishes for the next 25 years!"

En entrevista con *The Miscoulian* el 19 de abril de 1981, Pretty habló a nombre de Los Folkloristas: "El grupo tiene una recepción extraordinaria en los Estados Unidos y Europa como en México. Nuestras presentaciones han abierto mentes y criterios sensibles. El mérito no es nuestro; el mérito es de la música."



Nadar a contra corriente

"A mí lo que me preocupa mucho es: ¿por qué a alguien que pide libertad, justicia, democracia, se le llama utópico? Hasta dónde ha llegado este país para decir que alguien que lucha por los derechos humanos más elementales está luchando por una utopía? ¿Hasta qué punto el escepticismo ha contaminado, ha envenenado ya a la gente? La utopía es el derecho por el que hay que luchar."

Subcomandante Insurgente Marcos

Nadar a contra corriente como lo han hecho Los Folkloristas desde hace 26 años desgasta si no hay ilusión, si no se cree en lo que se hace. Sin embargo mientras en el grupo están los integrantes que lo conforman van a seguir, con mayor o menor dificultad. A fines de 1983 Pape afirmó rotundo: "Atravezamos por una pésima situación pero la enfrentamos con la dignidad de no haber cambiado nunca nuestra línea, de no haber tocado donde creemos que no debemos tocar. Hemos hecho todo lo posible por sobrevivir y el grupo está vivo".

Oliguita no se quedó atrás y añadió: "El folklor es el pan nuestro de cada día. Sabemos que es difícil, muy difícil pero hay tanto que dar porque el folklor no se va a acabar. Siempre pensamos que lo que viene va a ser muy padre. Eso nos mantiene vivos porque eso de estar nadando a contra corriente desgasta".

"De alguna manera se puede decir que nuestro grupo es una especie de microcosmos, un reflejo piloto del medio social en el cual estamos enmarcados -le explicó René a Ernesto Márquez el 30 de junio de 1980 para *El Universal Gráfico*. -En los primeros años del grupo existía la idea o el concepto de que nosotros perseguíamos un proyecto social y que estaba orientado a lograr una independencia económica y por lo tanto una independencia política. Pero ese sentimiento no era sólo nuestro: ahí estaban los artistas plásticos, escritores o

músicos que coincidían con ese proyecto. Y ahí estábamos, reforzando las posiciones de conciencia nacionalista, de afirmación y autovaloración de México y de América Latina. Entonces, esto hacía que la gente nos identificara plenamente. La música folklórica estaba siendo revalorada y la Nueva Canción se presentaba importante. En tanto en nuestro país se iniciaba un proceso de derechización, desnacionalización y entreguismo."

Se refiere a la década de los 80 en que la palabra crisis fue usada como pretexto para impedir que mantuvieran su posición crítica. El asesinato de Miguel de la Madrid fue determinante. Se inicia el desmantelamiento, la gran embestida contra la izquierda, las organizaciones populares, los sindicatos, los trabajadores. Deben 120 conciertos anuales, aproximadamente. A partir de 1982 la cifra desciende a diez.

En 28 años de trabajo no pasan de cinco las veces que la iniciativa privada ha contratado al grupo. Han sido exclusivamente los organismos del estado que les han abierto foros, brindado espacios y facilidades; de ahí la gravedad de los recortes presupuestales.

Desde diciembre de 1984 le hablaban a Eduardo Camacho de Exólatos del límite de la austeridad: "El recorte del gasto público nacional es una mala noticia que afecta directamente a todos porque decir en estos momentos 'más austeridad' es estar programando a largo plazo la cancelación de derecho que tenemos los mexicanos a un futuro. Debemos pugnar por que en el campo de la cultura nadie salga con los argumentos bárbaros e incultos de que ésta es una cosa superficial e innecesaria y que lo único básico es comer, como dijo hace poco un político. Este tipo de medidas son negativísimas pues el hombre es tal no porque coma, respire, se reproduzca y muera, sino por haber sido capaz de crear cultura. Reducirlo al estado de animalidad en el cual se prescindir de la cultura nos parece una de las soluciones más peligrosas para la vida de una nación como tal, no sólo por su historia sino por su cultura."

Para Los Folklóricos la cultura no está separada de la realidad económica. Los artistas son hombres concretos, con nombre y apellido, tienen las mismas necesidades que cualquier mexicano: viven o subsisten de su trabajo. Pero la crisis puede obligarlos a buscar otro *modus vivendi*.

No se debe separar el concepto de cultura y fuente de trabajo. Reducir presupuestos al quehacer artístico significa contribuir a la desocupación y a la desnacionalización.

La política cultural del gobierno de la Madrid estuvo encaminada hacia un proceso de transnacionalización que, por supuesto, afectó a la cultura popular. El progresivo cierre de espacios fue una forma muy sutil de mandar a la desaparición a gentes como Los Folkloristas.

Las universidades también vieron afectados sus presupuestos por esa razón las condiciones de trabajo que podían ofrecer eran inaceptables...

Cultura de la miseria y viceversa, en México fue el encabezado de la entrevista que sostuvieron Los Folkloristas con *Excelsior* el 9 de junio de 1989. Declararon: "Desde hace seis años se inició en México un proceso de desnacionalización y transnacionalización en todos los aspectos: económico, político, cultural, etcétera; por ello, un grupo como el nuestro que estimulaba los valores culturales nacionales y que no estaba de acuerdo a perder el derecho de ser independientes, dejó de ser favorecido y nos congelaron".

Recordaron el auge y proliferación de grupos de nuevo canto y folklor pero debido a la crisis económica y al desmantelamiento de estructuras que sostenían a la cultura en México, desapareció casi el 90% de los conjuntos.

A principios de julio del 89 entrevistado por César Gómez de *El Financiero*, René Villanueva habló de los resultados de la política de austeridad que actuó tras el telón de la crisis: "que venía a ser una especie de maldición venida del cielo, mientras algunos pollones se han engordado con la 'crisis'. Lo que pasa es que eso respondía también a una política cultural: se iniciaba en México un proceso de desnacionalización y transnacionalización. Tampoco se podía favorecer estas estrategias dándole chamba a un grupo que refleja y manifiesta la cultura nacional. No son inocentes las políticas culturales de las economías."

No se tentó el corazón para decirle a Rocio Incera del Novedades el 22 de mayo de 1992: "Cualquier gobierno con un mínimo de dignidad se sentiría avergonzado de que los mexicanos nos veamos precisados a buscar trabajo fuera de nuestro país. Significa que la economía y la política están tan mal estructuradas que no permiten el florecimiento de la vida física y cultural del pueblo. O bien, que están propositivamente orientadas hacia el beneficio de grupos muy pequeños, no de la mayoría. Los señores que han diseñado la economía, de modo que el trabajo y, por lo tanto el pan, falte, no sirven para dirigir. Ellos presentan programas y ayudan a las necesidades en sus discursos, pero ahí está la realidad, la miseria, el hambre. Ellos son demotadores, más que cualquier argumento.

"Es un principio del grupo estar frente a pequeños y grandes escenarios, donde quiera que haya gente. Así pese a que no estuvimos en escenarios mexicanos, no dejamos de trabajar; no lo hemos dejado de hacer desde hace 23 años (la entrevista data del 88) y estamos empeñados en reaparecer.

"Si en nuestra labor incluimos la música latinoamericana es porque es una de las partes fundamentales de la conciencia nacional y de la conciencia histórica. Nos vemos no solamente como mexicanos sino también culturalmente como latinoamericanos; es parte de la cultura del país. Los centro y sudamericanos no son extranjeros para nosotros y viceversa, el único interesado en que dejemos de tener esa conciencia de hermanos es el imperalismo".

El trasciende cultural los llevó a numerosas giras por Estados Unidos, Canadá y Europa. Gracias a que en otros países hubo trabajo lograron sobrevivir la década de los 80, la década infame. Sin embargo no se sienten muy a gusto con esta situación, no están de acuerdo que para subsistir haya que salir al extranjero. Lo que les interesa es trabajar EN y PARA México, aunque no les desagrada dar a conocer su trabajo en otras latitudes.

"La nuestra no es la posición del artista que quiere ir a Europa a triunfar -le dijeron a Ernesto Marquez del *Universal Gráfico* el 30 de junio de 1980. - Nosotros somos muy testarudos y queremos que nuestro quehacer se haga aquí y tener éxito en nuestro país. Aunque es importante difundir los ritmos, cantos, instrumentos, el cómo es y el cómo se dice de nuestro pueblo fuera de las fronteras nacionales, también lo es permanecer en constante retroalimentación con las lenguas y las músicas indígenas de Michoacán, Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Yucatán, Tabasco..."

En 1985 conocieron a Steve Heath, un joven empresario norteamericano que les ha permitido dar a conocer su trabajo en Estados Unidos. En 1989 cuando concedieron su primera entrevista a esta reportera tenían un promedio de tres o cuatro giras al año a Estados Unidos. Su público está compuesto tanto por sajones como por latinos y son muy bien recibidos.

Si han subsistido independiente e ininterrumpidamente a lo largo de casi tres décadas es por el absoluto convencimiento en su trabajo y también porque es aceptado por el público. Es casi un lema: "Pónganos a la gente enfrente, lo demás corre por nuestra parte".

Olguita considera que si la gente los ve poco evidentemente va a perder el contacto con Los Folkloristas pero los conoce desde hace mucho, sabe que

nadan a contracorriente: "Y la respuesta siempre es muy buena y no parece seremos Michael Jackson, excelentes bailarines. Sino porque hacemos algo real, no le estamos inventando, no le estamos poniendo ni quitando nada. Somos concertistas, somos una muestra de costumbres, de culturas, de sonidos. Les mostramos 'su' cultura."

Coincide con unas declaraciones de René al *Financiero*: "Tratamos de que nuestro trabajo se caracterice por la honestidad ante el público. Me parece que la honestidad con la que se hace, se vive, se piensa, se dice y se actúa es fundamental. Nunca le hemos tomado el pelo a nadie. Nunca hemos tenido la actitud de impresionar a la gente que nos escucha. Simplemente ejecutamos nuestra música".

Quienes resistieron la crisis fueron los artistas individuales, los solistas, las personalidades, casi todos los conjuntos tronaron. No había condiciones para que pudiesen trabajar. Apenas lo mencionan pero, Los Folkloristas sobrevivieron por el sentido de la responsabilidad que tienen, por amor a México. Pensaron que si se desintegraban, en espera de tiempos mejores, sería muy difícil que se volvieran a juntar, que se presentara nuevamente la oportunidad de hacer un trabajo de este tipo.

Cuando parecieron reabrirse las puertas, a principios del sexenio de Salinas de Gortari, Los Folkloristas se apresuraron a explicarle a sus seguidores que no habían dejado de trabajar en esos seis años de 'ausencia', al contrario: volvían con más ganas para brindarles lo que habían aprendido y descubierto en ese tiempo.

"En el país que de seis años a la fecha contemplamos, se ve no solamente la cultura de la miseria sino la miseria de la cultura -le explicó René a Patricia Rosales y Zamora de *Exóclisior* el 30 de junio de 1990. -Tenemos una cultura de subsistencia, que es en cierta forma es la negación de la vida, del desarrollo de la capacidad creativa, y la mayor parte de la sociedad está prisionada por subsistir cotidianamente. Ese cuestionamiento diario de cómo sobrevivir -ya no vivir decorosamente-, ha afectado a la cultura medularmente, y en México ha sido golpeada en forma injusta."

A Fernando Ortega Pizarro de *Proceso*, el aspecto de René le recuerda a Ho Chi Min y su modo de hablar a Fidel Castro. Para la edición del 20 de enero de 1992 René le dice que: "todo el mundo habla de la derrota del socialismo, pero nadie habla de la derrota del cristianismo, a partir de que hoy la gente es más egoísta e injusta. Tampoco nadie habla del rotundo fracaso del capitalismo,

sobre todo en México, donde más del 50% de la población vive en la pobreza extrema".

El folklor no es moda, ni lo es la cultura popular. Tampoco el canto nuevo debe ser considerado como tal. Pero el que se den periodos de auge o retraimiento de las expresiones culturales no constituyen hechos inocentes. El auge de estas manifestaciones casi siempre coincide con el de las luchas populares. Ahí en donde los sectores populares han ido en ascenso, se da la presencia de la cultura popular, porque es la expresión de los sectores mayoritarios. Pero cuando se retrae es porque suceden procesos políticos de deenacionalización, las políticas culturales sufren retrocesos y se toma al folklor como algo antiguo, caduco, pasado de moda -le comentaron Los Folkloristas a Pablo Espinoza de *La Jornada* el 6 de julio de 1989.

Héctor Sánchez abunda en esta reflexión: "El famoso boom es muy relativo. Hacen booms, desbaratan booms y acaban con lo que se les ponga enfrente. De repente ves a una bola de chamascos en Coyocacán haciendo modas: de buenas a primeras pusieron de moda oír a Rigo Tovar y Rigo Tovar era lo máximo... Luego se les ocurrió ir a bailar al salón Los Angeles y ahí va toda la bola y se pusieron a bailar tan feo pero tan, tan feo... Pero estaba de moda. Nuestra música no es moda."

Nuevamente entrevistados por *La Jornada* el 19 de mayo de 1991 dijeron: "A pesar de que el panorama mundial ideológicamente se ha desplazado hacia la derecha de una manera pavorosa, de que el mundo se ha derechizado, de que ahora no hay de dos sopas y que ganó la parte prepotente y no la más justa y humana, a 25 años de distancia el folklor, nuestra alternativa musical, no es una forma de nostalgia. Pensar en nostalgia es una grave equivocación. El folklor no es una expresión que responde a una moda, a un momento. Sólo podría hablarse de cierta nostalgia respecto de aquellos grandes momentos estelares, aquellos grandes picos bellísimos de los setentas y que pudieran despertar tal tipo de sentimiento. Sin embargo pensamos que el folklor, al igual que la música barroca por ejemplo, al igual que la música europea, no son moda, son valores universales que están ahí y no se deterioran con el tiempo.

"En la medida en que la sociedad se ha vuelto más clasista -prosigue la cita-, más racista, más discriminadora socialmente, las expresiones culturales que originan los campesinos y los indígenas, que son los que hacen el folklor, están peor que hace 25 años, más marginados, más despojados, más sin posibilidad de arribar a un modo de sociedad que les permita dignificar la vida.

"Las motivaciones y razones que hicieron que Los Folkloristas surgiéramos hace 25 años son más vigentes todavía, porque hay un proyecto que tiende a destruir la esencia y las bases de las expresiones populares; además, si hace 25 años la música folklórica no era suficientemente difundida, tal realidad es todavía más concreta ahora."

Olguita es partidaria de no dejar que se pierda un trabajo de tantos años, no porque le vaya a dejar dinero sino porque considera que es una fortuna tenerlo. La aflige que la gente opine que 'la cultura es bonita' pero hasta ahí quede su reflexión, que nadie piense, cuestiones.

Para Héctor ahora el grupo es muy serio, la puntualidad para ensayar es casi inglesa: "Cada quien trabaja fuera del grupo para el grupo, no nada más cuando nos vemos. Piense en una pieza, esté oyendo una canción que le gustaría montar, arregle los instrumentos, los limpie. Todos estamos con el grupo metido en la cabeza."

La pasión de René Villanueva por la historia se refleja en estas declaraciones: "Han pasado muchos sexenios por la vida de los Folkloristas y eso también tenemos que analizarlo. El grupo a lo largo de tantos años se ha vuelto un pequeño microcosmos que refleja a la sociedad y al que afecta positiva o negativamente lo que sucede a su alrededor. El grupo surge en los sesentas no por casualidad sino como resultado de una necesidad concreta. Se juntaron una serie de gentes que gustaban de un valor cultural que no era reconocido como tal. En los 60 se respiraba una atmósfera de reencuentro con nuestra propia fisonomía, con nuestras propias culturas, con nuestras propias voces e instrumentos.

"En los 70 se desarrolla y consolida. Había una política cultural oficial que veía con buenos ojos al folklor.

"En los 80 -continúa Villanueva- con la crisis vienen los grandes cambios. De 120 conciertos anuales en México, al año siguiente pasamos a diez...

"Con respecto a los 90 tenemos que tener las antenas de fuera, el trabajo de afirmación de valores nacionales profundos, no susceptible de comercialización, en el sentido peyorativo del término, es más necesario que nunca pues el TLC afecta también la vida cultural. Tenemos que tener los mecanismos de defensa para hacer de la cultura y de nuestro trabajo un elemento que sostenga una línea histórica, consecuente con lo que hemos hecho a lo largo de 28 años. Puede que nos quieran mediatizar o que

representemos un choque cultural susceptible de ser marginado... Repito tenemos que tener las antenas de fuera."

Héctor, quien sigue dando clases, comenta: "Parece que no se hicieron mucho milote de esto pero ya está la Escuela de la Música Mexicana. Hay muchos muchachos y muchachas, quinceañeros, que están aprendiendo a ser mariachis, les enseñan vihuela, violín, y lo hacen bien. Está el Rincón Huasteco donde toda la semana se dan clases de violín y huapanguera, de jarana y zapateado y siempre está lleno'-sin embargo reconoce la importancia de que el público sepa lo que hacen.

Ya no es frecuente ver anunciados en las marquesinas de los teatros mexicanos a los artistas del folclor y de la Nueva Canción. Hace un año cuando Oscar Chávez celebró en el Palacio de Bellas Artes sus 30 años de canto, entre cigarro y cigarro dejaba ver su angustia: "Si se queda un solo lugar vacío, un boleto sin vender, no salgo con los gastos de la función. No puedo ni dormir". En febrero de este año Amparo Ochoa murió, víctima de un cáncer tan maligno como la angustia de no tener trabajo, la tristeza de no poder seguir haciendo lo que le gustaba y en lo que creía. Tehua, la de la voz cristalina, la rescatadora de las viejas canciones mexicanas, le comentó a esta reportera: "Mi mamá me enseñó a guisar unos chiles en nogada deliciosos, cocino muy rico. Cuando tengas una comida importante o sepas de alguien que quiera dar un banquete me avisas, porfavorcito".

Como en la canción de los diez perritos, ya sólo queda un grupo: Los Folkloristas, que al igual que el EZLN ni se rinden, ni se venden.



Conclusiones

En este trabajo no sólo se combinaron los conocimientos adquiridos en la carrera como redacción periodística, metodología de investigación, historia latinoamericana, literatura, elementos de cultura de masas y cultura alternativa. También se refleja un gusto por la lectura, por la música, por todo aquello que tiene que ver con la cultura. Por lo mismo lo aprendido funciona como los ingredientes de un pastel y bueno, ahora que por fin salió del horno a ustedes les toca definir si quedó bueno o no.

Las clases del maestro Rafael Rodríguez Castañeda me llevaron a querer saber más, a exigirme y no conformarme. Cuando acababa la parte teórica y venía la práctica me daba miedo no estar a la altura de lo que esperaba de nosotros. Hacíamos lo mejor que podíamos y tratábamos de ir más allá. Aprendimos más de los errores que de los aciertos.

Después seguí tomando clases con el Maestro, como adjunta, y era igual a tener el don de la ubicuidad; poder situarme como alumna privilegiada y a la vez como incipiente maestra; seguir aprendiendo y aplicar esos conocimientos no en una tarea escolar sino en la práctica profesional. Esas clases me aclararon dudas en cuanto a la investigación periodística, en el planteamiento de un reportaje: como no se puede hacer un reportaje si de antemano no se sabe por donde va uno a caminar. Tiene uno que tener clara la idea de qué es lo que se busca y se pretende encontrar.

Dice mi padre que dando clases es como más se aprende y tiene razón.

Ahora bien, ¿por qué creo que *Los Folkloristas, Memoria Viva* puede aportar algo a quien lo lee? Hay un escritor, Emerson, citado por Tom Wolfe, quien dice que toda persona tiene una autobiografía que escribir si entiende que su experiencia es única. El estudiar el trabajo de *Los Folkloristas* permite adentrarse en la vida de nuestro país y América Latina, en este último cuarto de siglo. Comprobar que la cultura está directamente relacionada con la historia, forma parte de ella y la escribe. Constatar que cultura y economía están íntimamente relacionadas. Esto se ve claramente en el último capítulo: *Nadar a contramiente*. La crisis económica que empieza a padecerse en 1982 va a determinar el rumbo de la cultura mexicana. A partir de entonces muchísimos grupos que habían surgido en años anteriores se tienen que desintegrar porque se les cierran las fuentes de trabajo, porque ya no tienen facilidades para presentarse ante el público como antes. Los intérpretes tuvieron que buscarse

otro modo de ganarse la vida, se dedicaron a la sobrevivencia y ya no a la creación.

De no ser por una convicción absoluta y un amor infinito a lo que hacen Los Folkloristas hubieran tronado. El boom de la música latinoamericana no lo rompió un cambio en el gusto de la gente: no tenía que ver con modas. Al boom lo quebró la economía. Este trabajo pretende mostrar además la dignidad, esta palabra que re-descubrimos a lo largo de cada día de 1984, de un grupo que no se ha vendido, no se ha corrompido y tampoco se ha rendido.

Me consta por ser no sólo una seguidora (léase fan) de Los Folkloristas, sino por haber asistido a cuanto concierto han dado en México desde 1969, que cuando ellos dicen: *Dáncos las facilidades para presentarnos ante la gente, lo demás corre por nuestra cuenta*, saben que la música se gana a la gente sin importar edades o condición social. Ésta percibe que es un trabajo hecho con honestidad y calidad: Los Folkloristas tocan los instrumentos originales, aprenden de los músicos de cada región. A ese profesionalismo se suma la responsabilidad que sienten ante su público.

Muy recientemente se presentaron en el Tecnológico de la ciudad de Monterrey y la respuesta fue impresionante. Los jóvenes descubrían a través de la música su país, un país cuya frontera no termina en el río Suchiate, sino que se extiende hasta la Tierra del Fuego. Querían saber por qué no se difunde esta música. La respuesta la tienen las autoridades y los medios de difusión.

No quiere decir que se deba sustituir una cosa con otra, sino que todas las expresiones culturales tengan igualdad de condiciones para que sea la gente la que elija y oiga lo que quiere oír y no lo que se le impone.

Para mí también fue un descubrimiento Los Folkloristas. En Canadá, en 1965, viendo una película que se llama *El Norte* y que ellos musicalizaron, los oí por primera vez. Mis amigos canadienses preguntaban: *¿Los conoces, quiénes son?* Y yo no los conocía. Por la política cultural de Miguel de la Madrid tuve que ir a conocer mi cultura tan lejos.

Así empezó a surgir este gran reportaje, esta serie de reportajes que, como cuentas, se hilvanan para formar un collar. Se construyó información sobre la información precedente. Quizá sea muy pedante comparar este trabajo con los vitrales de las catedrales góticas y que son pedacitos de luz, de color que al combinarse nos van creando una figura, un ser humano, en este caso un personaje colectivo que tiene muchos nombres, muchas historias, muchas vidas y un solo amor: la música, como es el caso de Los Folkloristas.

En las conversaciones tenidas con mi asesor de tesis, Rafael Serrano, a lo largo de la elaboración de este reportaje, constantemente hacía referencia a la utopía, lo que mueve a andar de la Seca a la Meca cargando media tonelada de instrumentos por el puro amor al arte pues la retribución económica no es atractiva. El Subcomandante Insurgente Marcos al hablar de la utopía en La Jornada del 7 de mayo de 1994 no sólo define lo que es sino que invita a hacerla posible.

La disciplina que se requiere para este tipo de trabajo no tiene nada que ver con los tiempos de un texto periodístico que va a ser publicado: sabe uno que para tal fecha tiene que salir, se programan las entrevistas, las transcripciones, la redacción; se le da tiempo a Víctor Roura para que lo lee y juzgue si debe entrar en la plana. La sección cultural de *El Financiero* no se hace al vapor, es muy pensada, de ahí que tenga uno que decir: *para tal fecha guardame un huequito*. El trabajo se hace rápido, con cierta presión. Al día siguiente o a los dos días se publica. Para bien o para mal eso ya quedó, ya pasó y hay que pensar en lo que sigue.

Resulta que la tesis es un trabajo ajeno al tiempo. De la misma manera que le echa uno los kilos al lunes porque es principio de semana, se entusiasma uno con los primeros avances, las entrevistas, los primeros capítulos redactados. Pero llega el miércoles que es un día que está en medio de nada, ni es el principio ni el final. En la vida sabe uno que después de 24 horas el miércoles se acaba e irremediamente llega el jueves. Aquí no. El miércoles se me alargó mucho tiempo, muchos meses y fue difícil recuperar el vuelo inicial. En la medida en que faltaban menos capítulos me volvió la ilusión.

Los Folkloristas: Memoria viva me reafirmó los conocimientos adquiridos. Ahora sé que un trabajo que se empolva demasiado tiempo puede abortar pero es también un camino que antes no había contemplado: el periodismo de investigación que se apoya en la facilidad para escribir del autor y que le deja al lector algo más concreto que las historias de princesas encantadas y dragones. Buen periodismo es buena literatura; ahí están Jaime Avilés, Hermann Bellinghausen e Ignacio Ramírez sólo por citar tres ejemplos que cotidianamente lo demuestran. Hoy en día más que inventar hay que rescatar la realidad. Hay mucho que escribir.



Bibliografía

1. Benedetti, Mario, *Daniel Viglietti*. Ediciones los Juglares, España 1974.
2. Bonfil Batalla Guillermo, *México profundo, una civilización negada*, Grijalbo-CNCA, México 1990.
3. Borge Tomás, *La paciente impaciencia*, Editorial Diana, México 1999.
4. Carvalho Neto, Paulo de, *El folklore de las luchas sociales, Siglo XXI Editores*, México 1973.
5. Dallal Alberto, *Periodismo y literatura*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Serie Estudios 76, México 1998.
6. Galeano, Eduardo, *Memoria del fuego, 1: Los nacimientos*, Siglo XXI Editores, México 1988.
7. Galeano Eduardo, *Memoria del fuego, 3: El siglo del viento*, Siglo XXI Editores, México 1987.
8. García Cancini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo - CNCA, colección Los Noventa, México 1990.
9. García Cancini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Editorial Grijalbo, México 1977.
10. González Casanova, Pablo, *América Latina: historia de medio siglo. Tomo 1: América del sur*, Siglo XXI Editores, México 1988.
11. Jara, Joan, *Víctor Jara, un canto no truncado*, Editores JAR, Chile 1988
12. José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1*, Editorial Planeta, México 1990.

13. José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2*, Editorial Planeta, México 1982
14. Lechuga, Ruth D. *El traje indígena de México, su evolución desde la época prehispánica hasta la actualidad*, Ediciones Panorama, México 1987.
15. Leñero, Vicente y Marín, Carlos, *Manual de periodismo*, Grijalbo, México 1988.
16. Luna, Félix, *Atahualpa Yupanqui*, Editores Jucar, España 1981.
17. Maffi, Mario, *La cultura underground*, Tomo 1, Editorial Anagrama, España 1975.
18. Marroquín, Enrique, *La contracultura como protesta*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1975.
19. Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros Periodísticos (Reportaje, crónica y artículo)* Ediciones Prisma, México
20. Marulanda, Octavio, *Follore y cultura general*, Ediciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, Colombia 1973.
21. Manchú, Rigoberta, Elizabeth Burgos, *Siglo XXI editores*, México 19
22. Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial - CNCA, colección Los Noventa, México 1990.
23. Morris Jr, Walter F., *Mil años de tejido en Chiapas*, Instituto de Artesanía Chiapaneca, México 1984.
24. Musacchio, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, Andrés León Editor, México 1989.
25. Parra, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Ediciones Midey, España 1985.

26. Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, Editorial Era, México
27. Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, México 1980
28. Rocha, Ricardo, *Conversaciones para gente grande*, Editorial Aguilar, México 1983.
29. Rodríguez Castañeda, Rafael, *Antología de textos sobre reportaje*, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, México 1980.
30. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Editorial Era, México, 1988.
31. Schwartz, Perla, *El quebranto del silencio, mujeres poetas suicidas del siglo XX*, Editorial Diana, México 1989.
32. Stavenhagen, Rodolfo, *La cultura popular*, Premia editores, México 1991.
33. Villanueva, René, *Cantares de la Memoria*, Editorial Paleneta, México 1994.
34. Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, España 1988.



Discografía

Discos de Larga Duración:

- Los Folkloristas: Las voces de América.** Gamma, México
- Los Folkloristas. Volumen 2.** Opic, México
- Los Folkloristas. Las voces de América. volumen III.** Gamma, México
- Soleil sur les Andes.** Los Folkloristas. Festival. Francia
- A travers les cordilliers.** Los Folkloristas. Festival. Francia
- El condor pasa.** Los Folkloristas. Festival. Francia.
- Los Folkloristas: Repertorio 1966-1968. Volumen 4,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Repertorio 1967.1970. Volumen 3,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas. Música folclórica de América Latina.** Universidad Nacional Autónoma de México. Serie Voz viva, México
- Los Folkloristas: Repertorio Concierto Palacio de Bellas Artes 1972-1973. volumen 1,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Repertorio Concierto Palacio de Bellas Artes 1972-1973. volumen 2,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Palacio de Bellas Artes 1974, en vivo,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Canto Nuevo,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: México,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Raíz Viva,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: México 2,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Nuestra América,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas Cantan a los Niños,** Discos Pueblo, SEP-CNCA, México
- Los Folkloristas: México III, Nuestras raíces,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Nuestra América Negra,** Discos Pueblo, México
- Canción por la unidad latinoamericana,** Pablo Milanés, NCL
- Hace como un año: Gabino Palomares,** Discos Pueblo, México
- Mujer: Amparo Ochoa,** Discos Pueblo, México
- Nueva Trova Cubana: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés,** Discos Pueblo, México

Discos Compactos

- Los Folkloristas: Nuestra América Negra,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: Horizonte Musical,** Discos Pueblo, México
- Los Folkloristas: ¡Mexico! Flying fish, USA**
- Los Folkloristas: Viaje por Latinoamérica,** Discos Pueblo, México

Los Folkloristas: 25 años, Discos Pueblo, México
Los Folkloristas: Aniversario, Discos Pueblo, México
Los Folkloristas: Coplas y Tonadas, Discos Pueblo, México
Los Folkloristas: México, Discos Pueblo, México
"Los Folkloristas", Take Off Co., LTD, Japan



Entrevistas

1. Los Folkloristas. México, D. F. Julio 1989
2. Los Folkloristas. México, D. F. Julio 1991
3. René Villanueva. México, D. F. Enero 1993
4. Salvador, *El Negro, Ojeda*. México, D. F. Febrero de 1993
5. Rubén Ortiz. México, D. F. Febrero 1993
6. Rubén Ortiz. México, D. F. Marzo 1993
7. Gerardo Tamez. México, D. F. Marzo 1993
8. Olga Alanís. México, D. F. Abril 1993
9. Ernesto Aneys. México, D. F. Abril 1993
10. José Avila. México, D. F. Abril 1993
11. José Avila, II y última parte. México, D. F. Abril 1993
12. Adrián Nieto. México, D. F. Abril 1993
13. Héctor Sánchez, *El Babas*. México, D. F. Abril 1993
14. René Villanueva, II parte. México, D. F. Abril 1993
15. Milla Domínguez, México, D. F. Mayo 1993
16. Adrián Nieto, II y última parte. México, D. F. Mayo 1993
17. Efrén Parada, México, D. F. Mayo 1993

18. Rosalinda Reynoso, Pretty. México, D. F. Mayo 1993

19. Leonor Lara de la Fuente. México, D. F. Mayo 1993

20. Leonor Lara de la Fuente. México, D. F. Junio 1993

21. Guillermina de Francisco. Cuernavaca, Morelos. Junio 1993

22. Los Folkloristas. México, D. F. Noviembre 1993

23. Gerardo Tamez. México, D. F. Mayo 1994

24. Los Folkloristas. México, D. F. Junio 1994

25. René Villanueva, III y última parte. México, D. F. Agosto 1994

26. Los Folkloristas. México, D. F. Noviembre 1994



HEMEROGRAFIA**America Unida *****Utah, Estados Unidos****No. 27 12 de octubre de 1980****Arizona Daily Wildcat *****Diario, Tucson, Arizona, Estados Unidos****No. 122 31 marzo de 1987****Artes****Director: Benjamín Romero Duarte****Bimestral, México, D. F.****Año 1 No. 3 Octubre Noviembre de 1987****Año 2 No. 6 Julio Agosto de 1988****Barricada *****Presidenta: Tomás Borge****Diario, Managua, Nicaragua****19 de abril de 1983****Bohemia *****Semanario, La Habana, Cuba****No. 32 11 de agosto de 1978****No. 43 24 de octubre de 1980****Berliner Zeitung *****Diario, República Democrática Alemana****12 de febrero de 1975****College Times *****Diario; Los Angeles, California, Estados Unidos****No. 44 4 de mayo de 1987****Correo *****Diario; Cd. Juárez, Chih.****4 de junio de 1978**

Cuadernos del Tercer Mundo *
Año 2 13 junio 1977

Diario de Sinaloa *
Diario, Sinaloa
12 de octubre de 1968

El Día

Director: Enrique Ramírez y Ramírez
Diario; México, D. F.
Año VI No. 1987, 4 de enero de 1968
Año VIII No. 2688, 21 de noviembre de 1969
Año IX No. 2783, 18 de marzo de 1970
Año X No. 3236, 22 junio 1971
Año XI No. 3604, 29 de junio de 1972
Año XI No. 3641, 9 de julio de 1972
Año XI No. 3632, 16 febrero 1973
Año XII No. 3971, 6 de julio de 1973
Año XIII No. 4388, 1° de septiembre de 1974
Año XIII No. 4522, 17 de enero de 1975
Año XIV No. 4717, 1° de agosto de 1975
Año XIV No. 4725, 8 de agosto de 1975
Año XIV No. 4826, 22 de noviembre de 1975
Año XVII No. 5919, 2 de diciembre de 1978
Año XVII No. 6118, 22 de junio de 1979
Año XVIII No. 6256, 8 de noviembre de 1979
Año XX No. 7118, 1° de abril de 1982

Director: Socorro Díaz
Año XXI No. 7526, 20 de mayo de 1983
Año XXX No. 10,826, 1 de junio de 1992

El Comercio *
Diario; Quito, Ecuador
13 de julio de 1984

El Financiero**Director: Rogelio Cárdenas****Diario; México, D. F.****Año VIII No. 1977 6 de julio de 1999****Año IX No. 2086 17 de noviembre de 1999****Año X No. 2450 16 mayo 1991****Año X No. 2452 18 de mayo de 1991****Año X No. 2504 26 julio 1991****Año X No. 2571 28 de octubre de 1991****Año XI No. 2579 13 de noviembre de 1991****Año XI No. 2582 26 de noviembre de 1991****Año XI No. 2607 11 de diciembre de 1991****Año XI No. 2636 9 de enero de 1992****Año XI No. 2706 25 de mayo de 1992****Año XI No. 2798 2 de octubre de 1992****Año XI No. 2810 16 de octubre de 1992****Año XII No. 2856 16 de diciembre de 1992****Año XII No. 3082 23 de agosto de 1993****Año XII No. 3089 10 de septiembre de 1993****Año XII No 3110 22 de septiembre de 1993****Año XIII No. 3195 17 de diciembre de 1993****Año XIII No. 3247 9 febrero de 1994****El Heraldo****Director: Gabriel Alarcón****Diario; México, D. F.****Año V No. 1793 31 de octubre de 1970****Año VII No. 2382 22 de junio de 1972****El Mexicano *****Director: Eligio Valencia Roque****Diario, Tijuana, Baja California****23 de junio de 1977****13 de noviembre de 1983****16 de agosto de 1991**

El Mundo *

Diario, La Habana, Cuba
2 de septiembre de 1967

El Mundo *

Diario, Medellín, Colombia
1° de septiembre de 1963

El Nacional

Director: Alejandro Carrillo
Diario, México, D. F.

Año XLII No. 15,059 10 de febrero de 1971
Año XLIV no. 15,563 7 de julio de 1972
Año XLIV No. 15,752 16 de enero de 1973
Año XLIV No. 15,789 23 de febrero de 1973
Año XLVI No. 16,303 30 de julio de 1974
Año XLVII No. 16,714 20 de septiembre de 1975

Director: Fernando M. Garza

Año XLVII No. 16,900 29 de marzo de 1976
Año XLVIII No. 16,967 26 de junio de 1976

Director: José Carreño Carón

Año LXI No. 21,663 3 de junio de 1969
Año LXII No. 22,437 27 julio 1961

El Nuevo Diario

Director: Xavier Chamorro
Diario, Managua, Nicaragua
Año III No. 1044 23 de abril de 1963

El Occidental *

Diario, Guadalajara, Jalisco
7 de octubre de 1973

El País*

Diario, Colombia
3 de julio de 1971

El Sol de México

Director: José García Valseca

Diario, México, D. F.

Año V No. 1,770, 23 de septiembre de 1970

Año V No. 2,300, 15 de junio de 1972

Año VI No. 2,421, 16 de julio de 1972

Año VIII No. 2,638, 22 de febrero de 1973

Año VIII No. 2,644, 8 de marzo de 1973

Director: Benjamín Wong Castañeda

Año XI No. 3,795, 10 de mayo de 1976

Año XI No. 3,802, 17 de mayo de 1976

Director: Mario Vázquez Raña

Año XXIV No. 8,535, 5 de julio de 1989

Año XXIV No. 8,538, 6 de julio de 1989

Año XXIV No. 8,537, 7 de julio de 1989

El Universal

Director: Juan Francisco Esly Ortiz

Diario, México, D. F.

Año LV No. 19,650, 17 de marzo de 1971

Año LV No. 19,789, 4 de agosto de 1971

Año LXXIV No. 26,594, 30 de junio de 1990

El Universal Gráfico

Director: Juan Francisco Esly Ortiz

Diario, México, D. F.

Año LXVI No. 21,943, 30 de junio de 1990

Excelsior

Director: Manuel Becerra Acosta

Año L No. 18,041 23 de julio de 1966
Año LI No. 18,719 31 de mayo de 1966
Año LII No. 18,800 20 de agosto de 1966

Director: Julio Scherer García

Año LV No. 19,884, 5 de agosto de 1971
Año LV No. 19,885, 26 de agosto de 1971
Año LV No. 20,054, 16 de febrero de 1972
Año LVI No. 20,182, 23 de junio de 1972
Año LVI No. 20,200, 11 de julio de 1972
Año LVI No. 20,403, 4 de febrero de 1973
Año LVI No. 20, 422, 23 de febrero de 1973
Año LVI No. 20,425, 26 de febrero de 1973
Año LVII No. 20,440, 13 de marzo de 1973
Año LVII No. 20,481, 23 de abril de 1973
Año LVIII No. 20,684, 25 de octubre de 1973
Año LVIII No. 20,928, 20 de julio de 1974
Año LVIII No. 20,988, 27 de septiembre de 1974
Año LIX No. 21,485, 15 febrero de 1976
Año LIX No. 21,570, 3 de mayo de 1976
Año LIX No. 21,588, 20 mayo 1976

Director: Regino Díaz Redondo

Año LX No. 21,823, 24 de abril de 1977
Año LX No. 21,989, 9 de junio de 1977
Año LXI No. 22,224, 24 de febrero de 1978
Año LXI No. 22,246, 20 de abril de 1978
Año LXI No. 22,255, 27 de abril de 1978
Año LXI No. 22,301, 13 de mayo de 1978
Año LXI No. 22,308, 17 de mayo de 1978
Año LXI No. 22, 225, 14 de junio de 1978
Año LXI No. 22,230, 19 de junio de 1978
Año LXI No. 22335, 24 de junio de 1978
Año LXI No. 22,351, 2 de julio de 1978
Año LXII No. 22,268, 19 de julio de 1978
Año LXII No. 22, 271, 22 de julio de 1978

Año LXII No. 22,273,	24 de julio de 1978
Año LXII No. 22,309,	9 de agosto de 1978
Año LXII No. 22,493,	13 de agosto de 1978
Año LXII No. 22,437,	25 de septiembre de 1978
Año LXII No. 22,444,	4 de octubre de 1978
Año LXII No. 22,456,	16 de octubre de 1978
Año LXII No. 22,486,	26 de octubre de 1978
Año LXII No. 22,587,	26 de febrero de 1979
Año LXIII No. 22,645,	26 de abril de 1979
Año LXIII No. 22,839,	7 de noviembre de 1979
Año LXIII No. 22,968,	19 de marzo de 1980
Año LXIII No. 22,976,	27 de marzo de 1980
Año LXIV No. 22,996,	16 de abril de 1980
Año LXIV No. 23,109,	7 de agosto de 1980
Año LXIV No. 23, 139,	6 de septiembre de 1980
Año LXIV No. 23,182,	1° de octubre de 1980
Año LXIV No. 23,183,	22 de octubre de 1980
Año LXIV No. 23,213,	21 de noviembre de 1980
Año LXIV No. 23,219,	27 de noviembre de 1980
Año LXIV No. 23,230,	10 de diciembre de 1980
Año LXIV No. 23,263,	13 de enero de 1981
Año LXIV No. 23,276,	26 de enero de 1981
Año LXIV No. 23,280,	30 de enero de 1981
Año LXIV No. 23,286,	4 de febrero de 1981
Año LXV No. 23,343,	3 de abril de 1981
Año LXV No. 23,350,	30 de abril de 1981
Año LXV No. 23,412,	12 de junio de 1981
Año LXV No. 23,476,	15 de agosto de 1981
Año LXV No. 23,506,	17 de septiembre de 1981
Año LXV No. 23,554,	31 de octubre de 1981
Año LXV No. 23, 577,	25 de noviembre de 1981
Año LXV No. 23,596,	14 de diciembre de 1981
Año LXV No. 23,635,	25 de enero de 1982
Año LXV No. 23,666,	25 de febrero de 1982
Año LXV No. 23, 699,	29 de marzo de 1982
Año LXV No. 23,750,	20 de mayo de 1982

Año LXV No. 23,804, 14 de julio de 1982
 Año LXV No. 23,807, 17 de julio de 1982
 Año LXV No. 23, 809, 19 de julio de 1982
 Año LXV No. 23,839, 17 de agosto de 1982
 Año LXV No. 23,908, 26 de octubre de 1982
 Año LXV No. 23,947, 5 de diciembre de 1982
 Año LXV No. 23,983, 16 de enero de 1983
 Año LXV No. 24,026, 23 de febrero de 1983
 Año LXVI No. 24,049, 19 de marzo de 1983
 Año LXVI No. 24,071, 21 de abril de 1983
 Año LXVI No. 24, 101, 15 de mayo de 1983
 Año LXVI No. 24, 141, 20 de junio de 1983
 Año LXVI No. 24, 145, 24 de junio de 1983
 Año LXVII No. 24,166, 15 de julio de 1983
 Año LXVII No. 24,296, 27 de noviembre de 1983
 Año LXVII No. 24, 398, 25 de febrero de 1984
 Año LXVII No. 24,418, 27 de marzo de 1984
 Año LXVII No. 24,461, 9 de mayo de 1984
 Año LXVII No. 24,520, 9 de julio de 1984
 Año LXVIII No. 24,584, 11 de septiembre de 1984
 Año LXVIII No. 24,691, 30 de diciembre de 1984
 Año LXVIII No. 24,731, 8 de febrero de 1985
 Año LXVIII No. 24,813, 3 de mayo de 1985
 Año LXVIII No. 24,875, 4 de julio de 1985
 Año LXVIII No. 25,559, 26 de mayo de 1987
 Año LXXIII No. 26,291, 9 de junio de 1989
 Año LXXIII No. 26,302, 20 de junio de 1989
 Año LXXIV No. 26,68230 de junio de 1990
 Año LXXV No. 26,983, 11 mayo 1991
 Año LXXV No. 27,050, 17 de julio de 1991

Hogar *

Semanario, México, D. F.

8 de julio de 1973

29 de julio de 1974

Horizontes *

Quincenal, Los Angeles, California, Estados Unidos
Año VIII No. 7 5 de abril de 1981

Impacto

Director: Regino Hernández Liervo
Semanario, México, D. F.
No. 835, 2 marzo 1986

Insurgencia Popular

Órgano oficial del PMT
No. 19-20 Agosto de 1976

Juventud Rebelde *

Semanario, La Habana, Cuba
7 de septiembre de 1967
1° de agosto de 1978
10 de octubre de 1980

Kontex *

Diario, Aachen, República Federal Alemana
2 de febrero de 1986

Kultur und Freizeit *

Semanario, República Democrática Alemana
febrero de 1975

La Gente de Aztlan *

Mensual, Los Angeles, California, Estados Unidos
Vol. XIX No. 2 Diciembre de 1986

La Jornada

Director: Carlos Payán Véliz
Diario, México, D. F.
Año 3 No. 1044, 7 de agosto de 1987
Año 3 No. 1072, 14 de septiembre de 1987

Año 4 No. 1285, 13 de mayo de 1988
Año 4 No. 1318, 12 de junio de 1988
Año 5 No. 1729, 6 de julio de 1989
Año 7 No. 2288, 28 de enero de 1991
Año 7 No. 2291, 29 de enero de 1991
Año 7 No. 2388, 18 mayo 1991
Año 7 No. 2400, 19 mayo 1991
Año 7 No. 2488, 28 de julio de 1991

La Prensa

Director: Mario Santsella
Diario, México, D. F.
Año XLVIII No. 17,580, 8 de mayo de 1978
Año XLIX No. 17,824, 31 de enero de 1977
Año L No. 18, 274, 2 de mayo de 1978

L'Unité *

Año LII No. 55 26 de febrero de 1975
Año LII No. xx 16 de marzo de 1975

Neue Berliner Illustrierte *

Diario, República Democrática Alemana
31 de enero de 1975

Novedades

Director: Rómulo O'Farrill
Diario, México, D.F.
Año XXXV No. 10,845, 28 junio 1970
Año XXXV No. 10,883, 15 de agosto de 1970
Año XXXVI No. 10,835, 21 junio de 1971
Año XXXVI No. 10, 941, 27 de junio de 1971
Año XXXVII No. 11,387, 1° de octubre de 1972

Director: Rómulo O'Farrill Jr.

Año LI No. 16,881, 18 de junio de 1987
Año LII No. 17,011, 8 de mayo de 1988

Año LV No. 18,100, 17 de mayo de 1991
Año LVI No. 18,486, 22 mayo de 1992

Onda Juvenil *

Vol. 1 No. 3 Julio de 1976
Vol. 1 No. 4 Agosto de 1976
Vol. 1 No. 5 Septiembre de 1976

Oposición

Órgano oficial del PCM
Semanario, México, D. F.
No. 181 23 de abril de 1977
No. 230 15 de abril de 1978
No. 233 11 de mayo de 1978
No. 234 18 de mayo de 1978

Oveaciones

Director: Nemecio Rivera Linares
Diario, México, D. F.
Año XXIX No. 9,695, 3 de mayo de 1976
Año XXXI No. 10,518, 14 de agosto de 1978

Director: Fernando González
Año XLII No. 14,435, 8 de junio de 1989

Proceso

Director: Julio Scherer García
Semanario, México, D. F.
Año 2 No. 60 26 de diciembre de 1977
Año 16 No. 794 20 de enero de 1992

Punto

Director: Wong
Semanario, México, D. F.
30 de octubre de 1989
2 de abril de 1990

24 de junio de 1991

Revista de Revistas

Director: Julio Scherer García

Semanal, México, D. F.

No. 151 23 de abril de 1975

No. 193 11 de febrero de 1976

Siempre!

Director: José Pagés Llergo

Semanario, México D. F.

No. 745, 4 de octubre de 1967

No. 776, 22 de mayo de 1968

Sierra County Sentinel *

Diario, Truth or Consequences, Nuevo México, Estados Unidos

Vol. 23 No. 2065 26 de septiembre de 1990

Sing out!

Director Mark D. Moss

Vol. 33 No. 1 Otoño de 1987

Superhebdó *

Semanario, Francia

25 de febrero de 1971

Tiempo Libre

Director:

Semanario, México, D. F.

3-9 de septiembre de 1967

Vol. XI No. 575 16-22 de mayo de 1991

Vol. XII No. 585 25-31 de julio de 1991

The Bakersfield Californian *

Diario, California, Estados Unidos

4 de mayo de 1982

The Californian Aggie *

Universidad de Davis, California, Estados Unidos
7 de noviembre de 1988

The Christian Science Monitor *

Diario, Denver, Colorado, Estados Unidos
Vol. 82 No. 236 1° de noviembre de 1980

The Latin Voice *

Diario, Los Angeles, California, Estados Unidos
Vol. 1 No. 31 9 de octubre de 1981

The Missoulian *

Diario, Estados Unidos
19 de abril de 1981

The Providence *

Diario, Canadá
19 de julio de 1985

The Wichita

Diario, Wichita Falls, Texas, Estados Unidos
vol. 70 No. 2 17 de septiembre de 1981

Tutto Spettacoli Varietà *

Semanario, Italia
4 de marzo de 1975

Uno más Uno

Director: Manuel Becerra Acosta

Diario, México, D. F.

Año 1 No. 133, 29 de marzo de 1978

Año 1 No. 144, 9 de abril de 1978

Año 1 No. 175, 11 de mayo de 1978

Año 1 No. 248, 22 de julio de 1978

Año 1 No. 269, 12 de agosto de 1978
Año IV No. 1161, 4 de febrero de 1981
Año IV No. 1305, 30 de junio de 1981
Año V No. 1,467, 11 de diciembre de 1981
Año V No. 1,586, 10 de abril de 1982
Año VII No. 2463, 14 de septiembre de 1984
Año XI No. 3805, 7 de junio de 1988

Winnipeg Free Press *

Diario, Winnipeg, Canadá
13 de julio de 1986

Zurda

Director: Colectivo
Semestral, México, D. F.
Año 4, II Semestre de 1988

* No se tiene mayor información de esta publicación pero puede ser consultada en el archivo privado de Los Folkloristas que se encuentra en Calle 20 de agosto No. 53, casa 17, Colonia Churubusco. Delegación Coyoacán. México, D. F. tel. 549-86-44.

