

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 18



Universos sonoros en diálogo





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ 5.
EDDA BRUNER 31.
MARIO CRUZ TERÁN 19, 20.
IKBAL HAMZAOU 17, 19, 20.
HÉCTOR JUÁREZ AGUILAR 9.
MARIO OLARTE 11.
JOSÉ PÉREZ SOLÍS 35.
SERGIO ALBERTO VÁZQUEZ R. 4.

CHARLES B. WAITE 2-3.
Proyecto PACMYC “El fandango como
factor de comunalidad en comunidades
rurales”.

FOTOS ARCHIVO 6, 9, 54, 55, 58, 67.
ARCHIVO ANDRÉS MORENO NÁJERA
37, 38.
ARCHIVO GRUPO MONO BLANCO 36.

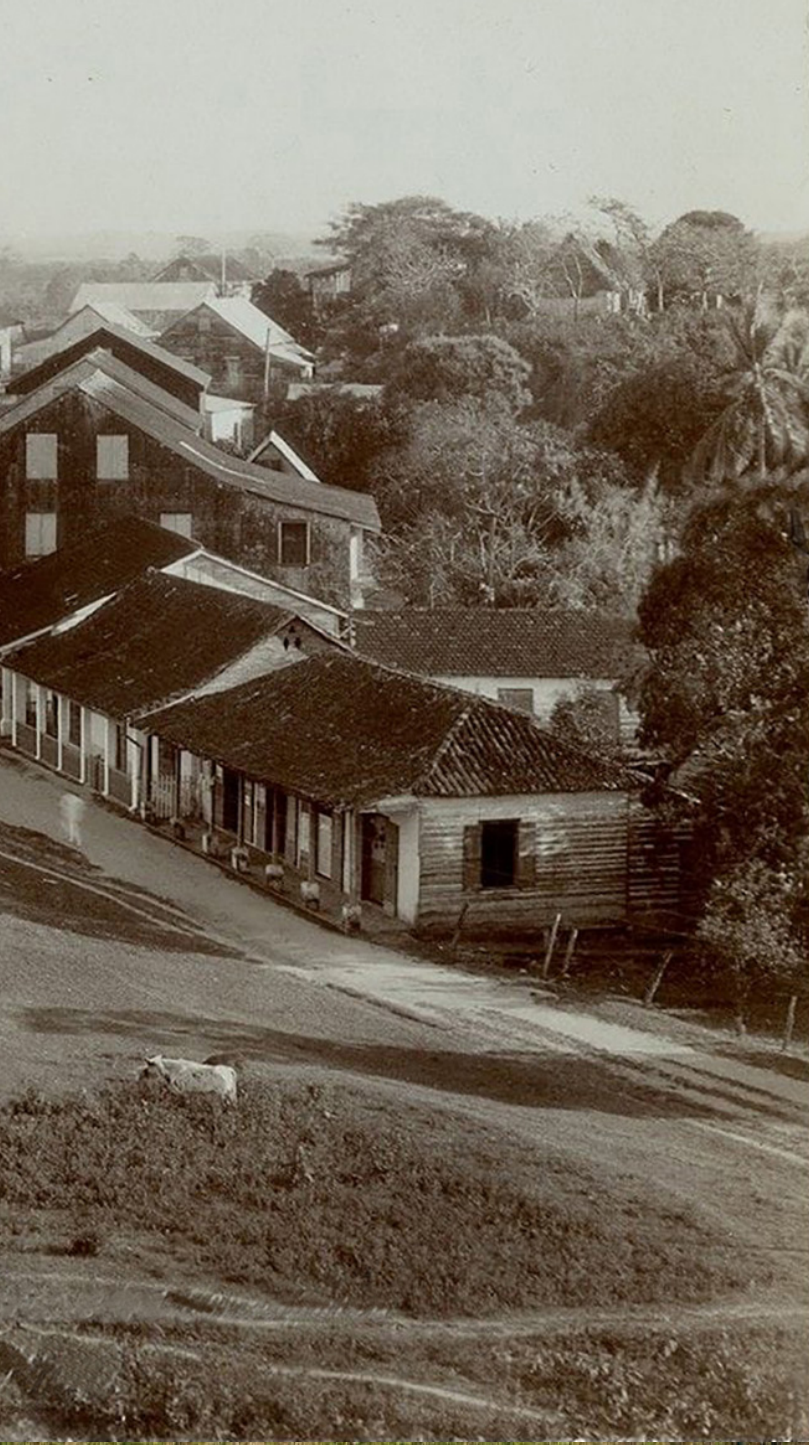
portada

Niño zapateador y su mamá. Chacalapa,
Veracruz, jul. 2024. cecy_zacamandu85.

contraportada

Félix Cágal
Archivo Andrés Moreno Nájera.

CONTENIDO



Hotel Palomares, Minatitlán, 1906. Charles B. Waite

• Época 1, número dieciocho, marzo 2025. La Manta y La Raya, revista semestral. Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.



© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



EDITORIAL 4

§ ASEGUNES Y PARECERES

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

*De esa cosa que los políticos llaman "cultura"
- o la fusión de dos secretarías* 7

§ DIJERA USTED

HERMANN BELLINGHAUSEN

*Radio Huayacocotla se expande
al aire* 11

§ ASÍ, COMO SUENA

IKBAL HAMZAOU

*Son jarocho y stambeli, dos mundos
cercanos y lejanos* 14

MARÍA GUADALUPE LÓPEZ JIMÉNEZ,

CRISTOBAL CUITLÁHUAC TORRES HERRERA

*Tlacotalpan: un son jarocho alimentado
por ríos* 28

§ PALOS DE CIEGO

GILBERTO GUTIÉRREZ SILVA

Taller de laudería en El Amate 32

§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO NÁJERA

Félix Cágál 37

§ RECIO Y CLARITO

Odille Hoffmann y Christian Rinaud

Mestizaje y afrodescendencia en México 39

§ LAS PERLAS DEL CRISTAL

FEDERICO CAMPOS HERRERA

Postales de Santiago Tuxtla 52

§ BONUS TRACK

Historias musicales de barrio... de Betto Arcos 67

Trovar: macropoética... de Elena Deande Camacho ... 68

Chéjere, 20 años 69



Sergio Alberto Vázquez Rodríguez , 2024

Editorial

TRES VECES SEIS

Acercándonos inexorablemente a la primer veintena de números y mientras preparábamos LA DIECIOCHO, que hoy presentamos a nuestras asiduas lectoras y lectores, los editores de esta su revista favorita reparamos en una razón más para continuar este proyecto editorial (además, claro está del disfrute; de llevar la contraria; de por qué no; o para saciar nomás nuestra curiosidad): que nuestra revista sirva de momentáneo refugio a la reflexión y la crítica. O dicho de un modo alterno: que la tontería de las redes sociales no nos prive de pensar.

Llegamos a esta conclusión cuando un amigo cercano nos hace llegar una publicación que circula en la red social Facebook, en la página oficial de la Secretaría de Turismo del Estado de Veracruz, y que a la letra dice lo siguiente: “El origen del Son jarocho proviene de la mezcla de la música española, los ritmos indígenas y las percusiones africanas” (sic). Lo vemos y no damos crédito; y, al mismo tiempo, ya nada nos sorprende. Desde las Secretarías de Turismo de todo el país y su lacaya de Cultura hace muchos años se organiza,

produce y reproduce la oferta cultural en México. Una “oferta” que parece empeñada en reforzar “una sola historia” tantas veces escuchada y que tantos peligros ofrece al esfuerzo por reconocer y valorar la diversidad cultural del mundo: que los españoles poseen la música; los indígenas tienen ritmos y los africanos... percusiones. Un pensamiento más colonial que este se antoja difícil, lo irónico es que el dicho viene de un gobierno que se dice de izquierda y progresista.

Desde hace algunas décadas, algunas pensadoras empezaron a llamar la atención en los perniciosos efectos de la supervivencia y reproducción de la *narrativa colonial*, esa que ha hecho de Europa el relato maestro de toda historia posible; y, por consecuencia, de las regiones, países y personas que habitan el aún llamado “tercer mundo”, seres en estado de carencia e inferioridad cuando se les compara con los europeos. Al revisar los trabajos que hemos publicado en la revista estos últimos diez años, nos sentimos conformes de contribuir a la reflexión y al diálogo, al entendimiento respetuoso desde la equidad y la igualdad de las diferencias que nos constituyen.



Dalmacio Cobos Utrera y Liche Oseguera Rueda. Alvaro Alcántara, 2025.

Esta número 18 llega acompañando el inédito ejercicio popular de elegir mediante el voto en las casillas a los integrantes del poder judicial. Se trata, a nuestro parecer, de un evento de toda la trascendencia social, política, económica y cultural. Mucho se ha hablado en un sentido o en otro, ponderándose los riesgos tanto como las posibilidades; pero sin duda, coincidiendo en la imperiosa necesidad de un cambio positivo para el grueso de la población en la impartición de justicia. Hace un rato que debimos entender que la vida democrática no se construye por decreto, ni se reduce al solo hecho de asistir a las urnas. Pero sin duda tiene en el democrático ejercicio del voto popular, un momento muy importante. En un país como el nuestro, con profundas desigualdades y asimetrías, sumido desde hace décadas en la violencia institucionalizada del crimen organizada y las mafias políticas, y con un sistema judicial deficiente, corrupto y al servicio de los grupos de interés (incluido el narco), las lecciones que nos ofrece la celebración de una fiesta popular –se llame huapango, vaquería o guateque– o una reunión íntima de amistades

que se juntan a compartir la vida, el alimento y la poesía cantada, nos impulsa a pensar y actuar en consonancia con el mundo que queremos vivir y la sociedad que nos gustaría dejarle a nuestras hijas y nietos.

Hoy que refuerzan y cobran renovadas fuerzas los discursos y prácticas de odio, exterminio y muerte; hoy que el fascismo y el autoritarismo tienta a los pensamientos de “derecha” (también a uno que otro que se dice de “izquierda”); hoy que el racismo, transfobia y machismo buscan condiciones estructurales y espíritus que los haga crecer, hacerse fuertes y prevalecer, tenemos que hacer un esfuerzo, sí, un esfuerzo más, para defender el respeto, la dignidad, la igualdad de quienes hacen, piensan y son diferentes a nosotros.

Nos gusta pensar en ese ejercicio dialógico por excelencia en el que dos personas trovan en medio de un fandango: se presentan y ubican, se reconocen, se escuchan con atención y se van respondiendo en verso, atentos al desarrollo de la fiesta y de la conversación poética. Los instrumentistas que coexisten a su alrededor escuchan, toman nota de lo que allí acontece, preguntan a

bailadoras y bailadores lo que se ha de tocar. Y también, reciben las atenciones gastronómicas de quienes desde hace días trabajan en la elaboración de la comida y bebida que allí se comparte. Cada quien juega un papel, un rol, una función y, por supuesto hay quienes llevan la voz cantante al momento de organizar y poner en sintonía el conjunto de esfuerzos. Se trata de un micro universo social donde lo que priva es el entendimiento, el respeto, el diálogo, el trabajo en colectivo y común.

Como otras tantas veces lo hemos hecho, les presentamos esta número 18 con la arrechta intención de animarlas y animarlos –por qué no–, a que la vida que nos toca vivir sea un esfuerzo constante para darle cobijo y alegría a la dignidad, el respeto y la reflexión.

PD: más vida en cercanía, menos redes sociales.

LOS EDITORES

SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

RELATOS DE ANDRÉS MORENO NÁJERA

San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK



La panga, años 1960. Río Papaloapan, Ver.

DE ESA COSA QUE LOS POLÍTICOS LLAMAN "CULTURA" – o la **fusión** de dos secretarías

Alvaro Alcántara López

I
En abril del 2009, los tentáculos de la Cámara de Diputados Federal tomaron formalmente las riendas de la Dirección General de Vinculación Cultural (DGVC), del hoy extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Con la llegada del panismo al gobierno Federal (2000) y los esfuerzos por implementar un “nuevo modelo” de política cultural en el país, la DGVC desempeñó un papel estratégico en la política gubernamental en materia de cultura, en buena medida porque desde allí se gestionaba la mayor parte del presupuesto federal para financiar a los llamados “proyectos culturales”, tanto aquellos impulsados desde programas de gobierno específicos, como los que se decían “independientes”.

Al cierre de aquella primera década del siglo veintiuno, los partidos políticos (PAN, PRI y PRD) llevaban años asignando y etiquetando recursos desde el congreso federal para proyectos “culturales” que consideraban estratégicos (sic), *a través de donativos, fideicomisos y mandatos a instituciones sin fines de lucro (privadas y públicas), a entidades federativas y organismos públicos.*⁽¹⁾ A partir de 2006, como nos lo recuer-

¹ A manera de muestra, puede leerse la nota de Carmen García Bermejo, publicada el 11 de noviembre del 2009 en El Financiero <https://teatromexicano.com.mx/6886/dinero-fluido-para-perredistas-en-el-conaculta/>



LA CULTURA
VERACRUZANA
NO ES UN
SOUVENIR

da la nota de Carmen García Bermejo publicada en El Financiero en noviembre del 2009, la Dirección General de Vinculación Cultural de CONACULTA se convirtió en la ventanilla única para recibir las peticiones de proyectos culturales que solicitaban financiamiento. Tras este movimiento podemos imaginar el poder que adquirió dicha dirección general (en consonancia con el incremento en el presupuesto que manejaba) y, con ello, aumentó el interés de los partidos políticos por controlar de manera directa a la DGVC.

Aquellos fueron años gloriosos para una reducida élite de gestores culturales, académicos y políticos de escasas luces que, en su nueva función de “asesores” de los partidos políticos “en materia de cultura” y de la misma comisión de cultura de la cámara de diputados federal, incidieron y decidieron políticas y acciones gubernamentales: 1) creando nuevos programas institucionales, festivales o encuentros culturales; 2) otorgando financiamientos de manera discrecional a proyectos “independientes” de organizaciones “no gubernamentales” y asociaciones civiles; o 3) impulsando ediciones de diversa índole que parecían intentar convencer a propios y extraños que en México se vivía una auténtica democracia cultural, con una *ciudadanía cultural* (sic) fuerte, crítica y participativa.

Con bombo y platillo los políticos profesionales, sus partidos y los medios masivos de comunicación pregonaban con mayor o menor convicción que México finalmente había accedido a la vida democrática (claramente la confundían con alternancia política). Montados en aquel delirio y dado que la “ciudadanía política” estaba prácticamente conquistada por la alternancia política, tocaba ahora atender un asunto un tanto rezagado, pero consustancial y necesario a toda democracia liberal: construir y fortalecer la ciudadanía en términos “culturales”. El llamado “acceso a la cultura” fue la bandera y el eslogan que justificó abrir la llave del presupuesto público a la cultura ahora bajo la denominación de patrimonio cultural.

Con sus grados académicos como insignias (incluidos sus *masters* en países del extranjero, que no habría que confundir necesariamente con lo que en México son estudios de Maestría) y el prestigio de ser presentados por el poder político y los medios de comunicación como “expertos” y “especialistas” en la materia, esta élite de gestores culturales y académicos se encumbró y legitimó como aquellos que sí sabían de la cultura (obvio, de las artes y la educación en su conjunto) y a quienes se les tenía que consultar sí o sí, pues solo ellas y ellos tenían las credenciales para opinar y que su voz fuese tomada en cuenta (veinte años después, algunos y algunas de ellas – o sus familiares- siguen operando y asesorando muy de cerquita al poder político de hoy.

II

Este proceso que vengo reseñando a vuelo de pájaro, efectuado a nivel federal entre fines de la década de los años noventa y los primeros años de los dosmiles, tuvo sus réplicas a nivel estatal y municipal y llevó a la creación de toda una camarilla en el poder que entendió que en eso llamado “cultura” o “patrimonio cultural” había potenciales y pingües negocios por realizar. En específico, y gracias a las orientaciones de sus

asesoras y asesores, la élite política incorporó a sus discursos de siempre, el nuevo lenguaje de las políticas culturales internacionales impulsadas desde organismos como la UNESCO y visualizó que una dimensión de la política cultural –aquella abandonada o relegada por décadas a los practicantes de antropología, el folklore o la lingüística- resultaba potencialmente rentable en términos económicos, ahora bajo la denominación de *patrimonio cultural*, en sus dos versiones: *material e inmaterial*. De enorme utilidad a este proyecto resultó el cambio de paradigma en la manera de concebir al Estado nacional, sus responsabilidades y obligaciones (y, por ende, aquellas prácticas adjetivadas como “culturales”) que instituyeron los ciclones neoliberales que soplaron con mayor fuerza tras la caída del bloque socialista a inicios de la década de 1990. A mediados de aquella década, lo mismo desde el FMI, el Banco Mundial o la UNESCO se empezó a hablar del “potencial” que poseía el patrimonio cultural para servir de *motor del desarrollo económico* de países como México, cuyas economías dejaron de ser descritas como “tercermundistas”, para adquirir ahora el adjetivo de “economías en transición”. Fue en esa misma década de 1990, que en el marco de las políticas gubernamentales quedó sancionada de una vez y para siempre, la relación virtuosa del turismo, el patrimonio cultural y el desarrollo económico.

El ámbito de “lo cultural” se hizo rentable política y económicamente y los negocios se hicieron a diestra y siniestra. Pocos fueron los gobernadores que no quisieran promover una carpeta de postulación de alguna práctica cultural de su estado, a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Fueron muchos los presidentes municipales que se acercaron a los diputados de sus respectivos distritos electorales para pactar con ellos la puesta en marcha de proyectos en materia de cultura. Se crearon asociaciones civiles al vapor o se aprovecharon las ya existentes, para



Fachada del edificio de la Secretaría de Cultura de Veracruz, calle Canal, Puerto de Veracruz. Foto: Héctor Juárez Aguilar.

proponer “proyectos culturales en la cámara de diputados federal o la ya mencionada DGVC. Se aprobaron proyectos culturales millonarios que eran auténticas ocurrencias y disparates (seguro que varios de ellos no lo fueron) o que solo eran la fachada para que muchas y muchos se llevaran una buena tajada del presupuesto: el presidente municipal, el diputado, los asesores del diputado, el gobernador, sus respectivos asesores, funcionarios de cultura, gestores y promotores culturales y, por supuesto, también los proveedores de servicios (hospedaje, alimentación, transporte aéreo/terrestre y los productores del evento en cuestión. En no pocos casos, se comprobaron recursos de varios cientos miles de pesos o incluso millones de pesos, con una sola factura que todo lo comprobaba.

Habría que revisar las cuentas públicas para tomar nota de los incrementos presupuestales en materia de cultura efectuados en el periodo que va de 1994 al 2015. Con esas cifras podemos imaginar el flujo de recursos económicos que los partidos políticos asignaron de manera directa desde la comisión de cultura y, años más tarde cuando pudieron controlarla, desde la DGVC hasta el momento de creación de la Secretaría de Cultura Federal.

Aprenderíamos mucho de todo este proceso de supuesto fortalecimiento del ámbito cultural operado por los partidos políticos y los gobiernos en turno, si se revisaran los nombres, identidades e integrantes de quienes fueron beneficiados económicamente por aquellos proyectos; pero también si se hiciera un seguimiento o investigaciones de los posibles impactos sociales de tales iniciativas, sus entregables y resultados. Sería igualmente útil conocer la identidad de quiénes fueron los proveedores de servicios de estos proyectos (por ejemplo, de las editoriales, de los equipos de sonido y escenarios, hoteles, transporte, alimentos, etc.); cuáles las empresas que otorgaron las facturas que sirvieron como comprobantes del recurso económico otorgado, así como rastrear los posibles vínculos familiares y sociales de beneficiarios y operadores de estos proyectos, con los diputados y élite política encargada de autorizar el financiamiento con recursos públicos, de dichos proyectos e iniciativas “culturales”. Muy interesante resultaría conocer también cómo se fiscalizaron y quiénes auditaron estos proyectos y los recursos ejercidos. Se me ocurre pensar que tras conocer esto *con cierto detalle* tendríamos una visión menos idílica de eso que llaman “la cultura” o “el sector cultural”.

En 1987, Néstor García Canclini dio a conocer un esquema que condensaba su reflexión en torno a los paradigmas, agentes y modos de organización de las políticas culturales implementadas por los Estados Nacionales en América Latina.⁽²⁾ Dicho esfuerzo intelectual tuvo tan buena acogida que en reiteradas ocasiones ha sido empleado por terceros, para explicar “tal cual” la realidad cultural del país –un gesto que se antoja poco probable que el propio Canclini se hubiera planteado alguna vez. Casi cuarenta años más tarde –y en consonancia con desplazamientos metodológicos ocurridos al interior de la investigación social– podemos imaginar que un análisis como el realizado hace cuatro décadas puede enriquecerse (y complejizarse) analizando las redes de sociabilidad y acciones de actores culturales individuales y colectivos, con nombre y con apellido. En suma: transitar del análisis de “estructuras” a la acción social ocurrido en el campo designado de lo cultural.

III

A inicios del 2024 se anunció con bombo y platillo, la creación de la Secretaría de Cultura de Veracruz que vendría a sustituir al Instituto Veracruzano de la Cultura, creado en 1987. Un año después, en marzo del 2025, la nueva gobernadora del estado, Ing. Rocío Nahle García anunció la fusión de las Secretarías de Turismo y Cultura en una sola dependencia:

“Es imposible separar la promoción turística de nuestra vasta y rica cultura. Somos un estado con mucho que mostrar y promover, por eso he decidido volver a fusionar en una sola secretaría lo que es Turismo y Cultura”.⁽³⁾

² Néstor García Canclini, “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en Néstor García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, 1987, p. 27.

³ <https://www.veracruz.gob.mx/2025/03/08/rocio-nahle-anuncia-fusion-de-turismo-y-cultura-para-impulsar-la-identidad/>

Platico con algunas apreciadas amistades sobre el asunto (no mucho la verdad, para qué, al final terminarán haciendo lo que les venga en gana): la fusión de dos secretarías en una sola es un asunto de forma –aunque preferiría que la recién creada Secretaría de Cultura de Veracruz se mantuviera. En el fondo, lo que está en juego es otra cosa. Se trata de la pervivencia y actualización de un modelo de “gestión de la cultura” neoliberal. El problema de fondo y de superficie, estructural y complejo, por cierto, es la ausencia de una política cultural a nivel nacional y estatal y municipal, que honre los quehaceres, sentires, pensamiento y creaciones culturales de una sociedad diversa, compleja, desigual, sectorizada, en pugna. Honrar no sólo a quienes hoy habitan el territorio, sino también a quienes nos han precedido. Asunto de fondo también resulta el presupuesto asignado al llamado sector “cultura”; cómo y quiénes deciden en qué gastarlo; con qué propósitos; cuáles los asuntos que les importan a los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos fortalecer y garantizar su viabilidad; cuáles los asuntos que les importan a los integrantes de la sociedad mexicana que no se asumen como indígenas o afromexicanos.

Quizá nos resulte útil analizar los argumentos esgrimidos a favor de la fusión de las dos secretarías, para entender mejor contra quién se lucha y qué está en juego; cuál es su arsenal y ejército; de dónde provienen sus ideas y hacia dónde apuntan; qué procesos económicos y políticos de mayor envergadura los sostienen impulsan y justifican. Tengo la impresión de que, como advierte Kelvis Ochoa en una de sus canciones, “suéltate mijo, que llegaron los setentas” - o los noventas, que es casi lo mismo.

Alvaro Alcántara López
Centro INAH Veracruz



RADIO HUAYACOCOTLA SE EXPANDE AL AIRE *

Hermann Bellinghausen

Hay discretos prodigios en las montañas de México. Uno de ellos es Radio Huaya, la estación radial campesina y comunitaria más, o la casi más, antigua: 58 años al aire. Apenas por unos meses la antecedió Radio Teocelo, que opera no lejos de aquí. Hoy fueron inauguradas sus nuevas instalaciones en el centro de Huayacocotla, campirana ciudad ubicada al norte de Veracruz. El edificio sencillo y hermoso que parece hecho de madera y vidrio, mas sostenido por una sólida construcción notablemente ligera y funcional, se antoja buena plataforma para salir al aire. La señal que inició transmisiones en 1965, cuando la sierra estaba casi escondida en los mapas, a estas alturas del siglo XXI constituye algo más que una radiodifusora, es todo un foco de información y cultura independientes con fuerte acento social.

“Bastión de la resistencia cultural”, la define el blog de los jesuitas “En todo amar y servir”. Desde hace décadas, la orden religiosa se ocupa de un proyecto de comunicación que alcanza la Sierra Norte de Veracruz, las Huastecas hidalguense y potosina, parte de la Sierra Norte de Puebla, el sur de Tamaulipas y algunos municipios de la Sierra Gorda de Querétaro. Su audiencia se calcula en medio millón de personas en la región y en 30 estados de Estados Unidos, don-

* Artículo publicado en *Ojarasca La Jornada*, suplemento mensual, núm. 322, febrero 2024. <https://www.jornada.com.mx/2024/02/09/ojarasca322.pdf>



Carnavalero. Huayacocotla, Veracruz, enero de 2024.
Foto: Mario Olarte

de los migrantes la sintonizan en línea. Estación multilingüe, emite noticieros, recados, relatos tradicionales, programas, música y expresiones culturales en náhuatl, otomí (ñuhú), tepehua y castellano.

La celebración inaugural de la nueva Radio Huaya, La Voz Campesina, permitió ver a qué grado ha sido emancipadora y estimulante para los pueblos originarios de una vasta región. No sólo por la variedad de las delegaciones comunitarias y ejidales asistentes, sino por la elocuencia de su gratitud que, para casi todos los que vinieron hoy, abarca la vida entera. Desde la infancia Radio Huaya es la banda sonora de sus días.

Es el caso de Anita Flores Flores, primera mujer que ocupó un cargo ejidal en la región, al ser comisariada ejidal de la comunidad Cerro de Zocohuite en 1998. Durante muchos años trabajó como locutora de esta radio indígena, todos conocen su voz. Al hablar para la concurrencia recuerda: “De niña soñé con ser su locutora cuando la escuchaban en mi casa. Y se me cumplió”. Ella ha sido parte de la experiencia radial que se materializa en la nueva sede. “Oíamos Radio Huaya con un pedazo de alambre por antena”. Hoy lo hacen miles de indígenas trabajando en Queens, Nueva Jersey, Carolina del Norte, el estado de Washington y muchas entidades de la Unión Americana, lo mismo que las comunidades de su origen.

Amalia Sánchez Alonso se presenta desafiante: “Soy de Texcatepec, y aunque me vea como sea, soy la presidenta municipal”. Otomí de corta estatura, nació “hace 64 años hoy”, o sea que es su cumpleaños. Como tantos y tantas, ha escuchado y se ha educado la vida entera en Radio Huaya.

Verónica Villa, actual colaboradora de la radio, escribió recientemente en Desinformémonos que la difusora “mantiene la comunicación entre poblaciones y familias cuando las devastan los huracanes o las confinan las pandemias; avisa de los derrumbes de puentes y caminos, de los bosques incendiados por el cambio climático o saqueados por los talamontes”. Recordó que La Voz Campesina “se escucha en las cocinas de restaurantes griegos o italianos en Nueva York, donde migrantes ñuhú se enteran de lo que acontece en sus pueblos o con sus parientes mientras desempeñan sus larguísimas jornadas de lavaplatos y otros quehaceres”. La programación “está diseñada con tal cariño que la gente se siente acompañada desde el alba, ‘cuando el gallo canta’, hasta que se apaga el fogón y la transmisión cede la palabra a los grillos”.

Asisten al evento viejos aliados de la emisora, como Fernando Chamizo, ex director de Radio UNAM y actualmente funcionario en el sistema público de radio y televisión. También el provincial de los jesuitas, Luis Gerardo Moro Madrid, y el polémico rector de la Universidad Iberoamericana en Puebla, Mario Patrón, quien se ha destacado por su defensa de los derechos humanos y escribió días después en La Jornada:

“A contracorriente del creciente desuso de la radio tradicional y su remplazo por aplicaciones de reproducción de música y por el formato de podcast, Radio Huaya ha apostado por fortalecer su proyecto y construir sus nuevas instalaciones, con las que renueva un compromiso de casi seis décadas de historia al servicio de las necesidades de los pueblos campesinos. Sus nuevas instalaciones, además de albergar los espacios propios para la producción y la transmisión radiofónica, incluyen la sede del Comité de Derechos Humanos Sierra Norte de Veracruz, así como un albergue para los voluntarios, practicantes universitarios e integrantes de las comunidades del interior de la sierra que colaboran con la radio comunitaria. La inauguración de este centro supone una apuesta por el modelo de la radio comunitaria, por considerarla un potente eje de articulación de las comunidades en los entornos rurales para resistir la marginación a la que les ha condenado el sistema social y económico predominante”.

La difusora es parte de Fomento Cultural y Educativo, organización a cargo de los proyectos sociales de la Compañía de Jesús, cuya misión indígena aquí la conforman Alfredo Zepeña, colaborador de Ojarasca y autor del libro *La palabra alcanza lejos* (2021), Sergio Cobo, director de la radio, y Raúl Cervera.

Radio Huaya ha documentado durante décadas el avance de los pueblos originarios en el país. Las denuncias. Las resistencias ejemplares.

Siempre atenta a los mensajes y los sucesos del movimiento zapatista de Chiapas, a la información de medios como La Jornada, Ojarasca, Radio UNAM, Desinformémonos, sus propias fuentes periodísticas y la red de radios comunitarias que, contra viento, marea, intereses políticos y comerciales y prejuicios, se mantienen en México. Participa en la Asociación Latinoamericana de Educación y Comunicación Radiofónica (ALER) desde su fundación en 1972, la cual agrupa más de 80 radiodifusoras en América Latina.

Según la UNESCO, en México existen mil 500 frecuencias de uso comercial, y sólo 140 son radios comunitarias con concesión; 18 son radios indígenas. Los dos últimos grupos han sido perseguidos y clausurados. La Asociación Mundial de Radios Comunitarias contabiliza 62 radios comunitarias en México, las cuales, “gracias a la batalla que libraron entre 2002 y 2005, en 2013 lograron su reconocimiento”, si bien enfrentan varios retos, “desde los costos de mantenimiento y transmisión, hasta los cambios tecnológicos que se están registrando”.

En la celebración, modesta pero musical, misa incluida, participan personas y autoridades de Ixhuatlán de Madero, Texcatepec, Amaxac, Zocohuitla (vanguardia en la resistencia a la minería en estas montañas). De Cerro de Zocohuite se dice que vino “el ejido completo”. Hay gente de Hidalgo, Puebla y la Ciudad de México.

Al celebrar la nueva etapa de Radio Huaya, La Voz Campesina, el blog antes citado refiere que, a través de la frecuencia 105.5 FM, “continúa promoviendo la defensa de la Tierra y el territorio, derechos humanos, iniciativas de economía social, justicia, equidad de género, cultura, lenguas indígenas y el acompañamiento a las y los migrantes y sus familias”.

https://issuu.com/lajornadaonline/docs/ojarasca_322

<https://www.jornada.com.mx/2024/02/09/ojarasca322.pdf>

[https://ojarasca.jornada.com.mx/ojarasca*](https://ojarasca.jornada.com.mx/ojarasca)



Radio Huayacocotla, Veracruz, enero de 2024. Foto: M

SON JAROCHO Y STAMBELI, DOS MUNDOS CERCANOS Y LEJANOS *

Ikbal Hamzaoui

Institute Supérieur de Musique de Tunis

RESUMEN

Este artículo se basa en la escucha cruzada entre dos géneros musicales, a saber, el *stambeli* de Túnez y el *son jarocho* de México. ¿Qué es lo que hace que uno sienta, o tenga la impresión de que está escuchando su propia música mientras escucha la música del otro? En la primera parte de este artículo desarrollaremos el concepto de escucha cruzada a través del trabajo de campo realizado en México y en Túnez con músicos mexicanos y tunecinos. La segunda parte estará dedicada al análisis de un son jarocho y una *nûba* de *stambeli* a través de las transcripciones de la línea del canto y de la *leona* en el caso del son jarocho y del canto y del *gumbri* en el caso del *stambeli* para entender un aire de similitudes percibidas entre los dos géneros musicales.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se construye en torno a la escucha cruzada entre dos géneros musicales, el son jarocho de México y el *stambeli* de Túnez, y en el hecho de que uno tiene la impresión de escuchar su propia música mientras escucha la música del otro.

Este trabajo es parte de mi tesis doctoral, cuya problemática fue cambiando a lo largo de los años de mi investigación. Cuando comencé mi trabajo de campo en 2010 en Santiago Tuxtla, en el estado sureño de Veracruz, México,

estaba buscando posibles influencias africanas en el son jarocho. Sin embargo, partir de 2013 y después de haber tenido varias conversaciones e intercambios con los músicos de son jarocho, especialmente los que tocan la leona, mi problemática se centró en la escucha cruzada. ¿Por qué se llega a confundir la introducción de una *nûba* de *stambeli* (cf. más adelante) con un son jarocho o lo contrario, como fue el caso de mis alumnos, mi familia y mis amigos, quienes percibieron el son jarocho como el *stambeli*?

BREVE PRESENTACIÓN DE LOS DOS GÉNEROS

EL STAMBELI

El *stambeli* es tanto un género musical como un culto terapéutico a través del trance. Es practicado en Túnez –en un entorno esencialmente urbano e islamizado– por cultores especializados considerados negros. La creencia generalizada en Túnez es que el *stambeli* se desarrolló a partir de prácticas musicales y espirituales importadas por esclavizados y otros migrantes subsaharianos que cruzaron el Sahara de manera forzada o voluntaria. Una vez establecidos en Túnez, los esclavizados y sus descendientes adaptaron estos sistemas a su nuevo entorno islámico, tejiendo un panteón muy elaborado, poblado tanto por espíritus del África subsahariana como por santos musulmanes del norte y del oeste de África. Se cree que la palabra *stambeli* se deriva del *sambeli* utilizado para referirse a ciertas prácticas musicales y cultos de posesión entre los Songhai y Hausa.⁽¹⁾

El repertorio musical del *stambeli* está concebido en forma de una cadena, llamada *silsla*, de canciones que evocan a los santos y espíritus que se invocan. Cada santo o genio (jin) está especificado por su propia canción llamada *nûba*. La *silsla*, por lo tanto, comprende un conjunto de canciones, cada una de las cuales evoca a un santo o un genio.⁽²⁾

* Artículo publicado en *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 579-602, 2020, ISSN 1138-857. Centro de Documentación Musical de Andalucía

1 www.stambeli.com, consultado el 1 de mayo 2017.

2 Zouhier Gouja, *Aperçu sur la musique et la transe dans*

Los principales instrumentos musicales del stambeli son el laúd de tres cuerdas conocido como gumbri y las serpentinas de cascabel de hierro conocidas como shqashiq.

EL SON JAROCHO

El son jarocho es una tradición lírico-musical originaria del centro-sur del estado mexicano de Veracruz (región llamada Sotavento, palabra de origen mariner), así como partes de los colindantes estados de Oaxaca y Tabasco, que en diferentes momentos y circunstancias ha tenido auge y difusión en otras zonas del país y en el extranjero. La expresión “son jarocho” designa tanto la tradición en su conjunto como cada una de las piezas musicales que la conforman. El repertorio actual se compone de poco más de un centenar de sones tradicionales de autoría anónima que transmitidos por la memoria oral, se han difuminado entre la historia y la leyenda. En el repertorio actual también hay sones de nueva composición, cuyos autores son conocidos. El conjunto instrumental básico se compone de una serie de instrumentos de cuerda y de percusión (pandero, quijada de burro, marimbol, tarima para zapateado), conjunto al que han sido agregados otros instrumentos en experimentaciones recientes (por ejemplo, violín, contrabajo, cajón y clavecín). El son jarocho contemporáneo es fruto de una trayectoria histórica en gran medida compartida entre las tradiciones regionales del mundo hispánico.⁽³⁾

Los instrumentos musicales que se utilizan en el son jarocho son la jarana, instrumento de cuerdas que lleva la armonía mediante rasgueos y cuya presencia es predominante; el requinto, cordófono que realiza la declaración del son, es decir, que indica al resto de los músicos el son que se tocará, la tonalidad, así como el ritmo

y la velocidad; la leona, cordófono de registro grave; la quijada, mandíbula seca de equino que se hace vibrar con pequeños golpes acompasados y que también se raspa con un palito para hacer sonar los dientes; el arpa; el pandero, el marimbol, un lamelófono y el violín.⁽⁴⁾ La instrumentación varía en diferentes partes de la región y las combinaciones de estos instrumentos son múltiples.

PRESENTACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

Nuestra presentación de los instrumentos de ambos géneros se limitará al gumbri y a la leona, ya que el análisis musical se fija alrededor del análisis del canto con cada uno de los dos instrumentos.

EL GUMBRI

Es un instrumento de cuerda y membranófono por su fabricación, diseñado para su función melódico-rítmica. Su caja de resonancia, forma cilíndrica y construida en madera, está cubierta con piel en el lado sobre el que descansa el puente (la tapa), manteniendo sus tres cuerdas. Estas cuerdas están unidas a un brazo, también de madera, que pasa a través de la caja de resonancia por debajo de la tapa. En el lado del brazo, las cuerdas están unidas por cordones de cuero deslizantes que se utilizan para afinar (ver FIG 1 y FIG 2). Es una especie de laúd de tripa de tres cuerdas afinado en quinta, cuarta y octava.⁽⁵⁾

La segunda y tercera cuerdas son pulsadas por el pulgar, mientras que la primera se pellizca con el dedo índice (de abajo hacia arriba). Los tres dedos restantes de la mano derecha se usan para golpear la tapa, haciendo vibrar la piel que cubre la cámara de resonancia a la manera de un tambor.⁽⁶⁾

4 Melba Ali Velazquez Mabarak Sonderegger, « El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico », *Balaju*, n°10, año 6/ 2019. file:///C:/Users/admin/Downloads/2566-11962-1-PB.pdf, p 6, consultado el 27/07/2020.

5 Zouhier Gouja, *Aperçu sur la musique et la transe dans le rite de possession*, « stambali », *Ibid.* p.44

6 Zouhier Gouja, *Aperçu sur la musique et la transe dans le rite de possession*, « stambali », *op.cit.* p.45

le rite de possession, « stambali », mémoire de D.E.S.S., dir. Georges Lapassade, Université Paris VIII, 1987, p.33

3 <http://www.elem.mx/genero/datos/14>, consultado el 28/07/2020

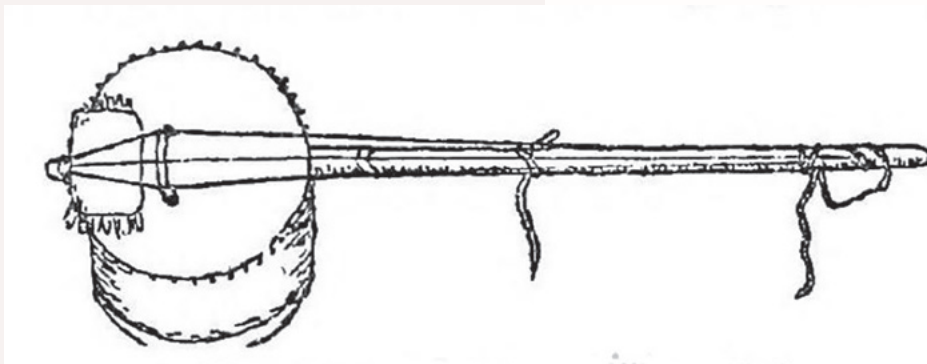


FIG 1. Gumbri.
(The Ban of The Bori,
fig.32 p.283)

Podemos distinguir dos líneas que se tocan en el gumbri:

1. Una línea melódica y repetitiva de “bajo” que suele seguir la melodía de la canción. A menudo la pieza musical comienza con una introducción de bajo y termina igualmente con una melodía de bajo que indica el final.
2. Una línea rítmica que acompaña a la línea de bajo y se basa en los tiempos fuertes.

LA LEONA

La leona (ver FIG 3) pertenece a los instrumentos que se conocen con el nombre genérico de guitarras de son y que, a diferencia de la jarana, llevan una melodía. Sus características morfológicas son muy similares a las de la jarana pero se distingue de esta, fundamentalmente, en el número de órdenes de cuerdas, la forma de ejecución y la encordadura. La leona, al igual que la jarana, puede ser escarbada y armada. A los tamaños más pequeños de jaranas se les conoce como chaquiste y mosquito, siguiéndoles los requintos, del primero al cuarto; en la región sur de Veracruz, a partir de la Sierra de los Tuxtlas, existe una versión más grande conocida como leona, vozarrona, bocona o borborona.⁽⁷⁾

La forma más difundida de este instrumento contiene cuatro órdenes sencillos y se ejecuta punteándose las cuerdas con un plectro, llamado espiga o pluma, entre otras denominaciones

locales, que es fabricado con plástico o con cuerno de res. La manera de encordar depende en gran parte del tamaño del instrumento. Al igual que en la jarana, existen múltiples afinaciones, pero hoy se suelen utilizar solo dos: por cuatro y por dos ascendente.

La leona (ver FIG 4) se afina, de grave (4ª cuerda) a agudo (1ª cuerda), en los tonos de Sol, La, Re y Sol. El león, de tamaño mas grande que la leona, se afina en Do, Re, Sol y Do, y en el son jarocho cumple la función del bajo, pero a diferencia de este, se toca de manera percutida, marca la línea rítmica en el son jarocho y cubre los espacios que dejan la jarana y la melodía del requinto.

ALGUNOS HECHOS HISTÓRICOS

La cuestión de las influencias o herencias africanas en el sonido jarocho ha sido mencionada por varios autores mexicanos, incluido Antonio García de León:

Otras influencias musicales vienen del África occidental (percusiones y melodías y giros en la guitarra de son y el arpa), zona de origen de la mayoría de la población esclavizada que se importó por la fuerza a la región, –principalmente a través de los ‘asientos’ o concesiones portuguesas del siglo XVII–, y de reminiscencias muy claras de la música del Magreb y el Oriente, tal vez por la presencia árabe en el sur de España, traída directamente a la región por la fuerte colonización andaluza y extremeña.⁽⁸⁾

⁷<https://palapadeltiochon.wordpress.com/2011/09/27/los-instrumentos-musicales-del-son-jarocho/>, consulté le 28 /07 /2020

⁸ Antonio García de León, *Fandango, el ritual del mundo jarocho a traves de los siglos*, México, CONACULTA, 2006, p. 40-41.



FIG 2. Belhassen Mihoub con los *shqashiq* y Zouheir Gouja al *gumbri*.

Foto Ikbal Hamzaoui, Túnez, enero 2009

Respecto a la técnica de tocar instrumentos de cuerda en el son jarocho, Antonio García de León explica que la forma de sostener la púa también podría ser otro vínculo con el Magreb:

La ‘guitarra de son’ o ‘requinto jarocho’ –de cuatro cuerdas–, que es el acompañamiento melódico principal de la orquesta jarocho, y que se ejecuta con un plectro de cuerno, es un miembro de la extensa familia de las bandolas y se realiza también con diversas afinaciones antiguas, manteniendo la persistencia de su cuarta cuerda suelta, que le da coloratura al conjunto, y cuya ejecución recuerda mucho el sonido y las rutinas del *ud*, el laúd árabe, y de otros instrumentos de plectro del norte de África.⁽⁹⁾

Lily Alcántara Henze describe el son jarocho como una mezcla de culturas mediterráneas, españolas y norteafricanas:

Pero en la respuesta a la estructura musical, gran parte de su repertorio viene de géneros de la península Ibérica, que a su vez fueron influenciados por otras tradiciones, como las mediterráneas, o las de presencia árabe y del norte de África en España.⁽¹⁰⁾

9 Antonio García de León, *Fandango*, *op. cit.*, p. 42.

10 Lily Alcántara Henze, *Tarimas de tronco común*, ... Guadalajara, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2011, p. 255.

Alessandro Stella también mencionó la cuestión del mestizaje, la esclavitud y el movimiento de esclavizados entre la Península Ibérica y la parte atlántica del continente americano:

Hubo un primer comercio ‘mediterráneo’ que incluía a los moros andaluces, los musulmanes de la costa del Magreb, pero también los Balcanes en el siglo XVI, una tercera parte de las galeras de esclavos del rey de España en Génova procedían de esta región y Cercano Oriente, así como cautivos de Canarias. Luego, el comercio de esclavos se extendió al África subsahariana, siguiendo la costa atlántica.⁽¹¹⁾

EL SON JAROCHO ESCUCHADO POR MÚSICOS Y MUSICÓLOGOS EN TÚNEZ

En Túnez, varias situaciones de escucha espontánea del son jarocho dieron la misma impresión que tuve con este género musical. Cuando mis padres, familiares o amigos vinieron a mi casa mientras escuchaba los discos de son jarocho, me preguntaron si lo que estaban escuchando

11 Erwan Diantelli, reseña a, Alessandro Stella, *Histoire d'esclaves dans la péninsule ibérique*. Paris, EHESS, 2000, 215 p. (« Recherches d'histoire et de sciences sociales 92 »). publicado en *Études rurales* [En ligne], 165-166, consultado el 20 de abril del 2017 URL: <http://journals.openedition.org/etudesrurales/148> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.148>

era stambeli. Recuerdo que en varias ocasiones mi madre fue a mi casa y cuando escuchó algunos sones jarocho, me dijo que quería bailar porque esta música le recordaba el stambeli. Esta situación se repitió con mi tía. Ella vino a mi casa una mañana en que estaba escuchando el son “El coco” y comenzó a bailar, diciéndome que esta música le recordaba el stambeli.

He enseñado música en el Instituto Superior de Artes de Gafsa (de 2007 a 2010), en el Instituto Superior de Música y Teatro de Kef (de 2010 a 2012) y en el Instituto Superior de Música de Túnez a partir 2012. En estos tres institutos, he podido presentar música grabada de diferentes géneros antes del inicio de las clases. En lo que respecta al son jarocho, mis alumnos en estos diferentes institutos se sorprendieron, sintieron curiosidad y se preguntaron si estaban escuchando stambeli.

Esas apreciaciones espontáneas del son jarocho como parecido al stambeli que hicieron mis paisanos tunecinos, que fueron confirmadas y repetidas varias veces, me animaron a comenzar un trabajo de investigación e ir a México para averiguar si algo similar ocurría en el otro lado y en la otra dirección. Cuando empecé mi trabajo de campo en México y mostré en Túnez los videos que grabé de fandangos en diciembre de 2010 en el pueblo de Santiago Tuxtla, Zouheir Gouja, etnomusicólogo y músico tunecino, me dijo que había encontrado algo similar entre los gumbri y la leona respecto al timbre y a la técnica de ejecución percutida de los dos instrumentos, a pesar de que no se tocan de la misma manera porque el gumbri se toca con los dedos, mientras que la leona se toca con púa.

ESCUCHANDO STAMBELI POR MEXICANOS
Mis viajes de estudios de campo a Veracruz se extendieron de 2010 a 2013, años en los que mi problemática de investigación comenzó a tomar forma. Mi primera estancia en el verano de 2010 me permitió tener una idea de los diferentes es-

tilos y espacios del son jarocho y ver que este estilo variaba mucho de una región a otra. Pude ver tres estilos, el de el Puerto de Veracruz, el de Tlacotalpan y el de la región de los Tuxttas.

Al escuchar el son jarocho del Puerto de Veracruz, no encontré semejanza con el stambeli. En este estilo, el conjunto de instrumentos está compuesto de arpa jarocho, requinto y jarana y el tempo de los sones es más rápido que en el de sones de otras regiones y también que el tempo del stambeli. En el pueblo de Tlacotalpan, también se toca el arpa jarocho, sin embargo, al llegar al pueblo de Santiago Tuxtla, con Jessica Gottfried Hesketh, quien había hecho su trabajo de campo en este pueblo para su maestría en etnomusicología, encontré nuevamente los ambientes que se recreaban en los discos que había escuchado. Así que decidí elegir esa ciudad para comenzar mis estudios de campo con la intención de expandirlos luego al área de Tuxtlas a la que pertenece Santiago de Tuxtla.

A partir de 2011, comencé a sentirme más cómoda en Santiago Tuxtla, a tener amigos músicos en este pueblo y a hablarles sobre mi idea. Juan Manuel Campechano, músico que toca la leona, me dijo que él también había encontrado similitudes entre la leona y el gumbri y que veía regularmente la música gnawa de Marruecos en YouTube para tratar de entender el funcionamiento de este instrumento. También me pidió que le trajera un gumbri la próxima vez que volviera a México porque quería aprender a tocarlo.

En 2013, tuve la experiencia opuesta de estas escuchas cruzadas. Estando en los talleres de son jarocho en San Andrés Tuxtla, hice escuchar el stambeli en condiciones espontáneas, como fiestas con amigos, usando un CD en donde también incluí piezas musicales que no son stambeli. En particular, la nûba que hice escuchar a los mexicanos es la de Sidi Marzug. Por ejemplo, en Santiago Tuxtla, estuve en la casa de Joel Cruz Castellanos, quien toca la leona en el grupo Los Cojolites. Joel hizo una fiesta



FIG 3. José Campos en la leona,
foto Ikbai Hamzaoui, Santiago Tuxtla, agosto 2011

en su terraza y había varios amigos suyos, algunos de los cuales eran músicos, pero no todos. Cuando compartí con los presentes la nûba de Sidi Marzug, se sorprendieron y se preguntaron si era el comienzo de un “toro zacamandú”, que es un son bien popular. Tuve experiencias similares en otros pueblos y ciudades del estado de Veracruz.

Durante los talleres de son jarocho (Talleres vivenciales) organizados en la Casa de Cultura de San Andrés Tuxtla, volví a hacer el experimento de compartir con los presentes la nûba de Sidi Marzug. El músico Patricio Hidalgo me comentó que también escuchaba una notable similitud entre esa nûba y el “toro zacamandú”. Por su parte, Sinuhé Padilla Isunza, músico leonero que vive en Nueva York y director del grupo Jarana Beat, también estuvo presente durante estos talleres. Cuando le conté sobre mi problema de investigación, él me dijo que estaba haciendo lo mismo en la dirección opuesta, porque estaba tratando de investigar si hay algo en común entre la música Gnawa de Marruecos—que tiene muchos parecidos con el stambeli tunecino, tanto en la instrumentación como en las conexiones espirituales—y el son jarocho, porque Sinuhé también encuentra que hay una semejanza entre la leona y el gumbri. Él me contó además que tenía planes de ir a Marruecos para conocer a



FIG 4. Juan Manuel Campechano Yan en la leona,
foto Ikbai Hamzaoui, Boca San Miguel, agosto 2011.

músicos de Gnawa y tocar con ellos, y no sabía, como la mayoría de la gente, que hay un género similar también en Túnez, aunque con otro nombre.

En los fandangos de Santiago Tuxtla, siempre fueron los mismos sonos jarocho los que atrajeron mi atención por su semejanza con el stambeli, a saber, “El coco”, “La morena”, “El toro zacamandú”, “El cascabel” y “El pájaro cú”

Esta primera inmersión en la atmósfera de fandangos me permitió aprender sobre su repertorio y cómo funciona este género musical, pero traté de no hacer preguntas a los músicos. Yo estuve allí como observadora.

Continué esas experiencias en agosto de 2013 en la ciudad de Veracruz y Xalapa, la capital del estado de Veracruz. Aunque la audiencia fue diversa, siempre obtuve la misma respuesta en torno a un parecido entre la nûba de Sidi Marzug y el “toro zacamandú”. Los resultados de mis estudios de campo en México se pueden resumir a través dos ejes: la percepción de las semejanzas entre el stambeli y el son jarocho, hasta identificar el nombre de un son jarocho que se confunde con una nûba de stambeli, y Discursos que unen leona y gumbri, más frecuentes y evidentes entre los músicos mexicanos que tocan la leona.



FIG 4. Marimbol. Foto Ikbal Hamzaoui. Playa Vicente, 2013.

ESCUCHA Y PRÁCTICAS SIMULTÁNEAS DEL SON JAROCHO Y DEL STAMBELI EN TÚNEZ

En mayo de 2014, invité al grupo de son jarocho Mono Blanco a Túnez para un concierto en el *Centro de Musicas Árabes y Mediterráneas* y aproveché la oportunidad de su estancia para organizar una reunión entre los integrantes del conjunto mexicano con músicos de Stambeli (Belhassen Mihoub en el gumbri, y Noureddine Jouini en los Shqashiq). Al principio, pensé sugerirle a los músicos de stambeli que siguieran y tocaran con el grupo Mono Blanco. Para mi sorpresa, ocurrió lo contrario, es decir, los músicos de son jarocho comenzaron a tocar tan pronto como los músicos de stambeli empezaron las primeras notas de una nûba.

Todo se configuró de forma natural, rápida y espontánea, y más tarde los músicos de stambeli acompañaron a los músicos de Mono Blanco mientras éstos tocaban los sones “El cascabel”, “El pájaro carpintero” y “El toro zacamandú”, aún cuando era la primera vez que estaban en contacto ambos grupos.

El músico y musicólogo tunecino Zouheir Gouja, quien tiene experiencia con el stambeli, también acompañó a Mono Blanco y al grupo de stambeli Lamjed Rhaïem al shqashiq tocando una viola tunecina llamada *gugai*.

Los músicos de Mono Blanco declararon después de esta reunión que la cuestión de los

vínculos entre el stambeli y el son jarocho era obvia y que encontraron en el género tunecino elementos que podrían ser de los ingredientes originarios del son jarocho. Cada uno, sin embargo, lo expresó a su manera. Por ejemplo, Gisela Farias Luna –bailadora, jaranera y cantante de Mono Blanco– encontró similitudes entre las figuras rítmicas de los zapateados del son jarocho y las figuras rítmicas interpretadas por el shqashiq en el stambeli. Por su parte, Juan Manuel Campechano Yan –tocador de leona– testificó que encontró muchas similitudes entre los dos géneros en la forma de atacar las cuerdas de la leona y el gumbri y los cambios rítmicos. Fue muy fácil para estos músicos de países tan distintos tocar juntos cada cual interpretando el género del otro hasta el punto que en un momento, sin planearlo, se estableció un diálogo entre los gumbri y la leona. Los músicos mexicanos interpretaron esa experiencia como una confirmación de la posible africanía presente en el son jarocho.

Durante su estancia en Túnez, Juan Manuel Campechano Yan tuvo varios encuentros con Zouheir Gouja para aprender la técnica de tocar el gumbri y al final de su estancia intercambió su leona con el gumbri de Zouheir Gouja. Luego me escribió cuando regresó a México para decirme que aún estaba aprendiendo este instrumento usando videos en YouTube.

Para experimentar nuevamente, escuchando otros géneros musicales, organicé una fiesta *mezoued (mizwid)* para los músicos del grupo Mono Blanco. El mezoued es un género musical tunecino urbano, cuyo conjunto se compone de una cornamusa y tambores (darabukka y bendir). Durante la actividad noté que aunque a los mexicanos les gustaba esta música, no sentían que tuviera alguna conexión con el son jarocho.

Las percepciones fueron más allá del stambeli porque también abordaron otros elementos relacionados con la técnica de tocar instrumentos específicos del son jarocho. Por ejemplo, se-

gún Zouheir Gouja y Emir Bouzaabia –ambos musicólogos que tocan el *úd*– la técnica de tocar el requinto usando un plectro tiene semejanzas con la manera en que se toca el *úd arbi* (laúd tunecino). Este mismo comentario sobre la similitud entre las técnicas de tocar esos instrumentos también fue formulado espontáneamente por mis estudiantes de Túnez cuando les mostré algunos videos que había filmado en Santiago Tuxtla en 2010 y 2013, sin hacer ninguna pregunta.

PROYECTO DE FUSIÓN SON JAROCHO-GNAWA

Admitiendo que el stambeli de Túnez y el gnawa de Marruecos pertenecen al mismo género musical, es interesante volver a mencionar el proyecto de Sinuhé Padilla Isunza, mencionado anteriormente, y quien me escribió en junio de 2016 para informarme que su idea comenzó a tomar forma y que para el nuevo disco de su banda Jarana Beat había grabado el son jarocho Las poblanas agregando una introducción musical interpretada por *shqashiq*, seguida de *dara-bukka* y pandero jarocho, canto y luego jaranas, requinto y marimbol.

ENCUENTRO CON JUAN M. CAMPECHANO YAN.

SANTIAGO TUXTLA, MARZO 2019

Volví a ver a Juan Manuel Campechano después de 4 años de ausencia, en Santiago Tuxtla en marzo 2019. Me habló de sus nuevos experimentos con la leona, después de haber pasado mucho tiempo escuchando los discos de stambeli que le pasé en 2014 cuando estaba en Túnez. Me dijo que tomó esas grabaciones como inspiración para comenzar a tocar bucles de gumbri en la leona.

SÍNTESIS

Estas representaciones cruzadas sugieren que hay algo en común entre algunos estilos de son jarocho y el stambeli (y el gnawa). Las relaciones entre esos géneros musicales a veces se perciben como semejanzas entre la leona y el gumbri, o

entre el *shqashiq* y los zapateados. De la misma manera, las experiencias que he descrito han demostrado que no todos los sones jarocho dan estas impresiones de semejanzas. A través de las transcripciones y análisis del son El toro zacamandú y una nûba de stambeli, uno puede determinar si el vínculo entre estas dos músicas ocurre solamente entre la leona y el gumbri o si hay algo más que se esconde detrás.

BREVE ANÁLISIS DE UN SON JAROCHO Y UNA NÛBA DE STAMBELI

a. El toro Zacamandú

“El toro zacamandú” fue el son jarocho interpretado por el grupo Mono Blanco, bajo la dirección de Gilberto Gutiérrez, del álbum “Fandango”, publicado en 1992 por la compañía discográfica Urtext. Transcripción Ikbal Hamzaoui.

Los intérpretes son:

Gilberto Gutiérrez: canto y jarana.

Octavio Hernández Vega: arpa y voz.

Tacho Utrera: canto y leona.

Darmacio Cobos: canto y jarana.

Don Andrés Vega: requinto

Cabe señalar que en el pentagrama, la clave de fa es la transcripción de la leona. La leona hace un bucle casi sin cambios en cuatro compases que usa los acordes de Do mayor, Fa mayor y Sol mayor, pero sin la tercera.

En este bucle constante, se coloca el canto cuadrado en el primer tiempo o no, y a pesar de la presencia de notas que serían ajenas a los acordes supuestos por la leona, estos dos lenguajes y sistemas funcionan bien.

El compás 81 superpone un compás regular en un compás de hemiola y los siguientes tres compases son regulares en las dos líneas, que muestran un lenguaje particular en relación con una armonía que se supone que está en Do mayor. El mi del canto se coloca en el *re* de la leona (2'55) y un mi en el *la* (3').

61 H3

Voix

02mn11s 01mn13s 0mn15s 01mn17s

Extracto musical 1. El “toro zacamandú”: canto y leona compás 61-64

SÍNTESIS

En el son “El toro Zacamandú” nos encontramos notas estructurantes en cada una de las líneas. El canto comienza en la nota *sol* o la nota *la*, ésto de principio a fin, independientemente del intérprete, y termina con una frase descendente, con frases cortas y organizadas alrededor de notas conjuntas, o saltos de quintas. Las notas en las que termina la canción son *sol* y *re* y nunca lo hacen en *do*, aún cuando se supone que uno está en *Do* mayor.

Este lenguaje está más cerca de un lenguaje modal que tonal, en el que las notas de estructuración son *sol*, *do*, *mi* y *re*.

Hay dos lenguajes musicales diferentes de manera simultánea, a saber, el canto y la leona.

El acompañamiento de los instrumentos nunca se detiene hasta el final de la canción.

El canto a menudo se cuadra después del primer ciclo de la leona; Cada uno está organizado alrededor de un sistema rítmico diferente.

La agrupación se organiza en torno a cuatro

81

Voix

02mn53s 02mn55s 02mn57s 03mn00s

Extracto musical 2. El Toro zacamandú: canto y leona compás 81-84

Extracto musical 3. El toro zacamandú: leona

Extracto musical 4. El toro zacamandú: leona

Extracto musical 5. El toro zacamandú: leona

Extracto musical 6. El toro zacamandú: leona

Extracto musical 7. El toro zacamandú: leona

compases y las notas recurrentes reproducidas por la leona están en *do fa sol* o *do la sol*. Nos enfrentamos a un soporte estable en la nota de sol a nivel de la leona.

La forma no es explícita, pero se puede ver que los diferentes cantantes dan la señal de que su intervención ha terminado cuando terminan la canción con una frase descendente y se detienen en grados precisos, el *re* o el *sol*.

La leona está construida sobre notas de estructuración y de forma rigurosa y repetitiva, como un bucle a lo largo de esta pieza.

Estas notas son el *do*, el *sol* y el *fa*.

El canto se coloca en ella con frases conjuntas, comenzando siempre con la nota *sol* o la nota *la* y con menos importancia la nota *mi*.

El canto nunca termina en la nota *do*, sino en la nota de *sol* o la nota de *re*, y con frecuencia por un salto de quintas descendentes.

b. Sidi Marzûg

Nûba del repertorio stambeli, extraída del CD del libro *Stambeli Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, de Richard C. Jankowsky, The University of Chicago Press, 2010. Transcripción Ikbal Hamzaoui.

Músicos

- Salah Wargli: *gumbri* y canto.
 - Belhassan Mihoub, Nouredine Soudani y Nouredine Jouini: *shqashiq*
- Grabado el 1 de mayo de 2009 en Bizerte, Túnez.

La nûba de Sidi Marzûg se toca después de la medianoche, en la segunda cadena (Silsila) del genio negro Jnûn.

Hay tres tipos de bucles reproducidos en una escala pentatónica y una amplitud de un sexto.

El primer bucle se reproduce durante el canto del solista, el segundo acompaña al coro tocando la misma melodía y el tercero acompaña al solista con una melodía al final de la canción, que es diferente a la del principio.

El motivo tocado por el gumbri es una especie de bucle, organizado alrededor de las notas estructuradas que son *sol*, *do* y *la*, en frases construidas por saltos de cuartas y oraciones descendentes.

Cabe señalar que en el pentagrama, la clave de fa es la transcripción del gumbri.

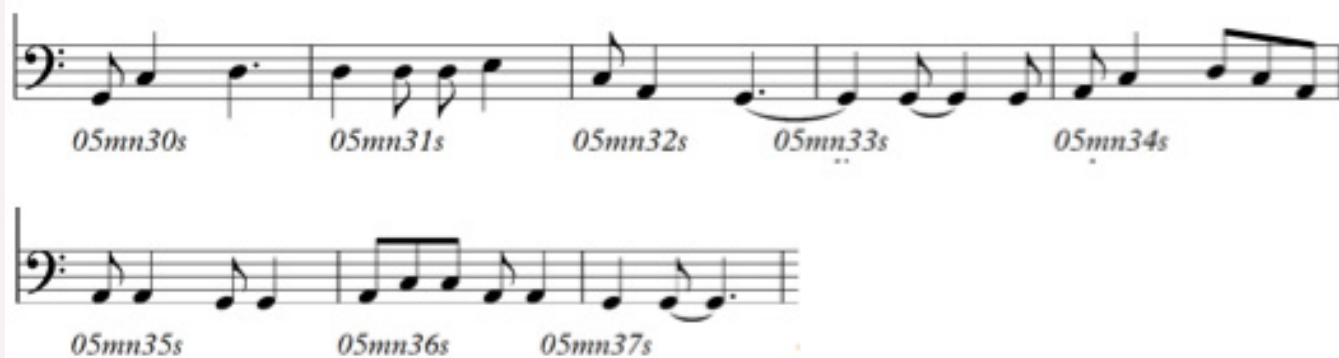
El gumbri toca tres tipos de bucles sin cambios en una escala pentatónica de acuerdo con la intervención del solista o el coro.

El canto se articula en forma de mosaico, entre el solista y el coro y está organizado por grupos de cuatro.

El gumbri y el canto se articulan en torno a las notas de estructuración, que en este caso son *sol*, *la*, *do* y *re*. La canción está escalonada o desplazada del gumbri, que reproduce una forma de bucle en la que se coloca el canto.



Extracto musical 8. Sidi Marzug: gumbri tema A



Extrato musical 9. Sidi Marzug: gumbri tema B

SON JAROCHO Y STAMBELI, AIRES DE SEMEJANZA.

Habiendo analizado diferentes piezas de estos dos repertorios, deducimos algunas similitudes en los siguientes puntos.

El canto y el bajo de cada uno de estos dos géneros se ubican en diferentes lenguajes, pero pueden cruzarse en algunos aspectos. El canto generalmente se basa en notas conjuntas con frases ascendentes y, en ocasiones, termina con saltos de cuartas o quintas.

En el son El toro Zacamandu y la nûba de Sidi Marzug, encontramos las mismas notas estructurantes en el nivel de canto y frases que son similares en las notas del principio y el final, así como el lenguaje descendiente del final de las frases y a veces parando en la misma nota en ambos géneros.

A continuación se muestra un extracto de El toro Zacamandú, y un segundo extracto de Sidi Marzug:

En el son jarocho, y a pesar del discurso tonal, se ha encontrado que la leona reproduce una especie de bucle, estructurado y estable, en notas que nos recuerdan una construcción de acordes, pero sin llegar a serlo; este bucle también recuerda lo que toca el gumbri en el stambeli. Estos dos géneros se basan en notas jerárquicas y notas de estructuración.

El son jarocho es, por lo tanto, una síntesis de un sistema tonal y un sistema pentatónico,

donde cada hablante está en un idioma específico pero que se las arregla para ser compatible con el otro. La relación con la tonalidad sería más del orden de los préstamos, ya que en los diversos ejemplos analizados la canción no se construye en una clave mayor o menor. En el son El toro Zacamandú, el canto no comienza y nunca termina con la nota do, aunque es la nota la más importante.

El canto en el son jarocho y algunas formas de bucles de la leona nos hacen pensar que estamos en una forma de pentatonismo con la jerarquía de notas estructurantes identificables con los grados estables de la escala.

SIMILITUD DE LENGUAJES EN AMBOS GÉNEROS

Habiendo analizado el lenguaje en el que se construyó cada género, el son jarocho y el stambeli, encontré elementos comunes a ambos géneros:

- Ambos géneros se basan en bucles en el nivel de tonos graves, en intervalos descendientes de quintas y cuartas, y un lenguaje cercano al pentatonismo en las líneas de la leona y del gumbri.
- La entrada y la colocación del canto en cada uno de los sistemas es similar, es decir, una frase que generalmente comienza después del primer tiempo de la leona y del gumbri, aunque en algunos casos es al revés.
- Las frases de canto se basan en notas conjuntas y frases descendientes en cada género.

45 soliste

Voix

51s 52s 53s 54s

49 chœur

Voix

55s 57s 58s 59s

53

Voix

60s 01mn01s 01mn02s 01mn03s

57

Voix

01mn04s 01mn05s 01mn06s 01mn07s

61 soliste

Voix

01mn08s 01mn09s 01mn10s 01mn11s

65 chœur

Extracto musical 10.

En ciertas frases del canto en el repertorio del son jarocho, uno encuentra un pentatonismo que también está presente en el stambeli.

Es el contexto que hace aquí el pentatonismo o grados conjuntos lo que da los rasgos característicos. El pentatonismo no es extraño en ningún otro lugar —ya sea en el este o sudeste de Asia, o en el África subsahariana—, pero sí suena extraño en donde se construye de manera modal o tonal.

En el son jarocho, el pentatonismo se organiza de una manera que da la impresión de ser un diatónico defectuoso; “Impresión” porque no le falta nada, vista desde el interior.

CONCLUSIÓN

El lenguaje clave y oculto de la semejanza entre los dos géneros no se basa únicamente en la semejanza entre los timbres y las técnicas de tocar la leona y el gumbri, como lo han percibido varios músicos y especialistas en el son jarocho. El punto común entre estos dos géneros, que dan estas impresiones de semejanzas al escuchar, es la relación canto-leona en el son jarocho y canto-gumbri en el stambeli.

La relación del canto con el instrumento, y del instrumento con el canto, crea la célula rítmica de estos dos géneros.

Termino este artículo con el testimonio de Juan Manuel Campechano Yan sobre su experiencia en Túnez con los músicos de stambeli:

Creo que en un cierto momento del festival, sin planearlo, establecimos un diálogo entre los gumbri y la leona ... diferentes universos o contextos, bajo la misma intención de sonido. Esta experiencia ha enriquecido y reafirmado, sin duda, nuestra identidad africana.

REFERENCIAS

DISCOS

Grupo Mono Blanco, *Sones jarochos*, Arcadio Hidalgo, LP RCA Victor, 1981.

Salah El-Ouergli, Stambeli, *L'héritage des Noirs de Tunisie*, Matthieu Hagène, ed., CD, les chemins productions, 2011, PLC101.

LIBROS

ALCANTARA HENZE, Lily, *Tarimas de tronco común, el son jarocho de Veracruz y el son de artesanía de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, como reminiscencias del fandango colonial caribeño*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2011.

DIANTEILL, Erwan, compte-rendu de «Stella Alessandro, *Histoire d'esclaves dans la péninsule ibérique*, Paris, EHESS, 2000», *Études rurales*, [En ligne], 165-166 | 2003, publicado el 27 de junio 2003, <https://etudesrurales.revues.org/148>, consultado el 10 de abril 2017.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, CONACULTA, 2006.

—, *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI de España editores, 2002.

GOUJA, Zouhir [sic para Zouheir], *Aperçu sur la musique et la transe dans le rite de possession, «stambali»*, mémoire de D.E.S.S., dir. Georges Lapassade, Université Paris VIII, 1987.

HELL, Bertrand, *Possession & Chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.

JANKOWSKI, Richard C., *Stambeli. Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

VELAZQUEZ MABARAK SONDEREGGER, Melba Ali, «El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico», *Balaju*, n°10, año 6/ 2019.

file:///C:/Users/admin/Downloads/2566-11962-1-PB.pdf, p 6, consultado el 27 de julio de 2020.

ROMERO, Brenda M., « Son jarocho », Grove Music Online. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257342, consultado el 17 junio de 2017.

SITIOS WEB

www.stambeli.com, consultado el 1 de mayo 2017.

<http://www.elem.mx/genero/datos/14>, consulté le 28/07/2020

Voix

01mn24s 01mn26s 01mn29s 01mn31s

This musical score is for the piece 'El toro Zacamandú'. It features a vocal line (Voix) and a bass line. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line is composed of quarter and eighth notes. The score is divided into four measures, each labeled with a time signature: 01mn24s, 01mn26s, 01mn29s, and 01mn31s.

Extracto musical 11. El toro Zacamandú: compases 41-44

Voix

01mn20s 01mn22s 01mn23s 01mn24s

This musical score is for the piece 'Sidi Marzug'. It features a vocal line (Voix) and a bass line. The vocal line starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line is composed of quarter and eighth notes. The score is divided into four measures, each labeled with a time signature: 01mn20s, 01mn22s, 01mn23s, and 01mn24s.

Extracto musical 12. Sidi Marzug: compases 73-76



TLACOTALPAN: UN SON JAROCHO ALIMENTADO POR SUS RÍOS

**María Guadalupe
López Jiménez
Cristóbal Cuitláhuac
Torres Herrera**

Sin lugar a dudas, los ríos han sido venero de vida, casi todos los asentamientos humanos han tenido como base y sustento las bondades del agua. En Tlacotalpan llevamos a cabo una investigación sobre la gente “fandanguera” o “huapanguera” de comunidades asentadas en las orillas de tres ríos importantes: el San Juan Michapan, el San Agustín, y el Acula. De paso, también queríamos saber qué personas seguían siendo reconocidas por los habitantes actuales como aquellas que fueron parte fundamental de la fiesta del fandango y que dejaron un legado que aún pervive, tanto en descendencia como en la memoria colectiva.

Por pláticas con gente vecindada en Tlacotalpan que aún tiene raíces en El Nacaste, comunidad perteneciente a Tlacotalpan pero que tiene al río Acula como limítrofe, supimos que había músicos que se encargaron por muchos años de amenizar huapangos y bailes. La comunidad de El Hornero, bañada por las aguas del río San Juan, es lugar de alto renombre por poseer famosos carriles para carreras de caballos, realizar campeonatos importantes de béisbol, y por ser antiguo paso de ganado hacia las tierras altas, tanto de Nopalapan como aquellas propias de las faldas de la sierra de los Tuxtlas.

Es también famoso por encontrarse en una especie de “centro”, estratégicamente ubicado

de tal modo que gente de diversas comunidades tuvieron por mucho tiempo la facilidad de convivir. Músicos y bailadores de Mata de caña, La Gallarda, Boca de la Sierra, Palma Sola, Boca del Barco, el Seis de Enero y El Marqués se daban cita para alegrar las noches campiranas en El Hornero. El Cerro de La Gallarda se encuentra bañado por el río San Agustín que sirve de limítrofe con Los Tuxtlas, ahí aún hay bailadoras y bailadores que siguen asistiendo a fandangos en Boca de San Miguel y el Seis de Enero.

Decidimos iniciar la investigación en la comunidad de El Nacaste, por su cercanía con Tlacotalpan y su fácil acceso. La primera persona que visitamos fue a don Octavio León, un músico que vive en Poza Honda (del otro lado del río Acula), pero están emparentados con familias que viven en El Nacaste. De hecho, pudimos entrevistarle en casa de la sra. Alicia Clara Sandoval que vive del lado del río que pertenece a Tlacotalpan. Don Octavio recuerda también al grupo de Ángel Lili, que tocaba bolero y que usaba instrumentos como el violín, el marimbol y la guitarra sexta, ellos amenizaban bailes y serenatas en Poza Honda y El Nacaste. Don Octavio tocaba la guitarra de son con sus parientes: Óscar León, Miguel León y Máximo León; eran un trío de músicos jarocho, también se juntaban para llevar parrandas a las casas de las diferentes comunidades de la zona; incluso, comentó que iban a Tlacotalpan a tocar, mucho antes de que naciera el encuentro de jaraneros, 70 años atrás. Don Octavio es el único sobreviviente de ese trío y hace como 30 años se cortó la mano y dejó de tocar, ya que perdió movilidad en varias falanges.

En El Hornero vive Albino Gamboa Carmona, de 77 años. Es el único jaranero que sobrevive en dicha comunidad, sobrino de Delfino Carmona y Domingo Carmona, ambos jaraneros, que tocaron con los famosos “Cazarín”, de El Marqués: Cande y Lupe. Según palabras de don Albino, en El Hornero sigue habiendo



Filemón Rodríguez Naranjo, bailador de La Gallarda y Boca de la Sierra.
Proyecto PACMYC “El fandango como factor de comunalidad en comunidades rurales”.

carreras de caballos y bailes populares, pero el fandango ha desaparecido. Él dice que por qué no se siguió transmitiendo a las nuevas generaciones.

La Gallarda, mpio., de Tlacotalpan y Boca de la Sierra, mpio., de Saltabarranca, ambas situadas a orillas del río San Agustín, son las únicas comunidades donde aún se celebran fandangos, en parte porque muy cerca de ahí viven los Palacios, los Vega, los Vidaña, los Luna y los Cazarín. Además, se debe reconocer el trabajo realizado por Rafael Vázquez Marcelo con su proyecto *Ríos de Son*,⁽¹⁾ quien realizó fandangos y parrandas en el Seis de Enero y El Marqués, así como talleres de jarana en el Cerro de la Gallarda allá por el 2004.

En La Gallarda vive Agustín Rodríguez Naranjo, hijo de Eulalio Rodríguez guitarrero de Boca de la Sierra (Ver Proyecto *Ríos de Son*) quien es afecto a realizar fiestas que terminan en sendos fandangos, donde participa la familia de la zona: las bailadoras Rodríguez (Raquel, Francisca, Felipa, Rosa María y Esperanza); su hermano Bocho (Filemón Rodríguez Naranjo),

recio bailador que recorrió los fandangos que se llevaban a cabo en El Hornero, Boca de San Miguel y el Seis de Enero; Margarito (Álvaro Naranjo Parra), Aurelia Rodríguez Naranjo (hermana de Agustín), Mónica del Carmen Naranjo Andrade, bailadora avecindada en el rancho Santa Elena y nacida en La Soledad, Mpio., de Saltabarranca, y Kenia Herrera Rodríguez, joven universitaria oriunda de La Gallarda y quizás la bailadora más joven de la comunidad, quien también formó parte del proyecto *Ríos de Son*.

En cada comunidad realizamos charlas; compartimos los sagrados alimentos con las familias; y tocamos e invitamos a las personas a subir a la tarima. Entre las promesas que quedaron: 1) seguir realizando fandangos en El Cerro de La Gallarda; 2) convocar a los músicos y bailadores de El Seis de Enero, el Marqués, Boca del Barco y La Gallarda a que se acerquen a El Hornero para devolver los fandangos a la bonita gente de esa comunidad y, 3) en el caso de El Nacaste, estrechar alianzas con Fredy Almeida Delgado y la maestra Isabel Heredia, quienes realizan una labor interesante en Poza Honda impartiendo talleres de son, para regresar a la

¹ <https://www.facebook.com/share/1Brfd1TKCz/>

comunidad la fiesta del huapango.
Agradecemos la invaluable labor de quienes apoyaron en la realización de este proyecto:

José Fidencio Aguirre Fierro (Colocho).
Silvia Bethzabet Aguirre Aguirre.
Jorge Rodríguez Aguirre.
Xóchitl Elena Torres Herrera.
Citlalli Torres Herrera.
Natalia Torres López.
Jair Antonio Aguilera Rojas.

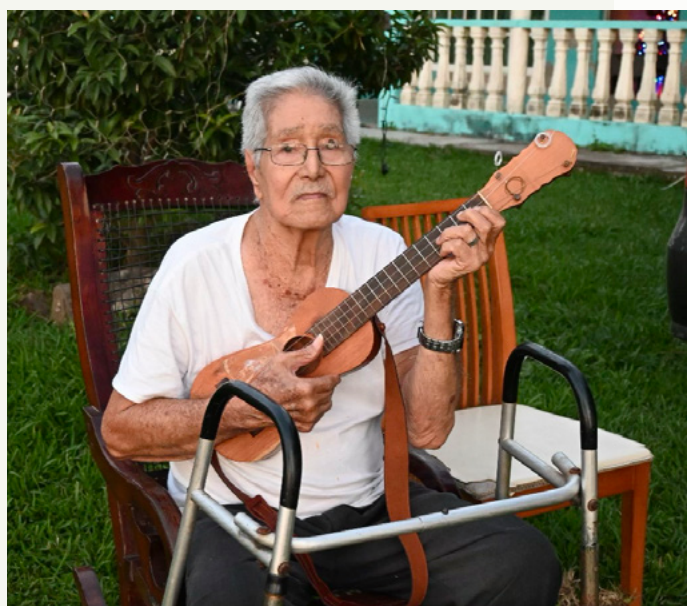


Mónica del Carmen Naranjo Andrade, bailadora de La Gallarda y Boca de la Sierra.

María Juliana Pérez Gracia.
Kenia Herrera Rodríguez.
Cindy Lilian Osorio Robles.
Juan Manuel Rodríguez Domínguez.
Yeray Aramis Rodríguez Osorio
José Ángel Herrera Aguirre.
Nancy Rodríguez Mulato.
Marisol Galloso Gamboa.
Alicia Clara Sandoval.
Julio César Clara García.



Albino Gamboa Carmona, jaranero de El Hornero.



Antonio León, guitarrero de Poza Honda, El Nacaste y alrededores.

Proyecto PACMYC "El fandango como factor de comunalidad en comunidades rurales".



Plaza cívica de la escuela primaria de El Hornero, al fondo el río San Juan.
Proyecto PACMYC "El fandango como factor de comunalidad en comunidades rurales".



Agustín Rodríguez Naranjo, José Angel Herrera Aguirre, Cristóbal Torres, Kenia Herrero Rodríguez, Natalia Torres López, María Guadalupe López, Citlallit Torres Herrera, Mónica del Carmen Naranjo Andrade, Paloma Rodríguez Ponxtan, Nancy Rodríguez Mulato, en un fandango en *Luz de Noche*.
Foto: Mario Cruz Terán



TALLER DE LAUDERÍA EN EL AMATE

Gilberto Gutiérrez Silva

Si bien el Grupo Mono Blanco nació en septiembre de 1977 –en la colonia Mixcoac de la Ciudad de México– fue en enero de 1980, cuando conformados como don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco, iniciamos lo que sería la vida profesional del grupo. Trabajábamos con Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública (SEP), tocando en Escuelas Normales por todo el país, y eso nos dio dinero suficiente para elevar el nivel de vida de don Arcadio, el de don Andrés Vega y el de nosotros mismos. A Juan Pascoe y a mí, miembros fundadores de Mono Blanco, nos permitió recorrer bastante –y nunca suficientemente– el territorio jarocho a bordo de un “vocho” todo terreno. En esas andanzas, nunca encontramos instrumentos jarochos nuevos y sí pocos instrumentos viejos, generalmente sin usarse. En Los Tuxtlas se hacían instrumentos de diferentes calidades; particularmente en San Andrés Tuxtla se encontraban “jaranas de aro” construidas en una pieza de madera, pero no vaciadas: sacaban el contorno del instrumento con una sierra de cinta y se ponían el fondo y la tapa.

En Cosamaloapan había un laudero que hacía instrumentos para el mercado que representaban los músicos del Puerto de Veracruz y la ciudad de México, principalmente. Instrumentos con esa estética se podían encontrar, incluso,

en Casa Veerkamp, en la ciudad de México. Era el tipo de instrumentos para los que había –y sigue habiendo– demanda. Lo mismo se hacían en Coatzacoalcos o Veracruz, que en Paracho, Michoacán. Con suerte, se podían encontrar instrumentos rústicos en los mercados de Santiago y San Andrés Tuxtla, siempre usados.

La organización de fandangos que empezamos a hacer en 1983 motivó a una camada de jóvenes a aprender a tocar; con la circunstancia que los pocos niños que ya tocaban –Tereso y Octavio Vega–, no tenían instrumentos. Habíamos iniciado un taller comunitario piloto que se hacía en el solar de doña Juana Utrera Salas, una fandanguera de antaño que añoraba los tiempos idos de los grandes fandangos y no tuvo empacho en aceptar que hiciéramos talleres en su casa y se hizo cómplice del proyecto. Una docena de jóvenes de los caseríos del lugar asistían con entusiasmo a los talleres sabatinos, que no eran otra cosa que pequeños fandangos que permitían el aprendizaje práctico de tocar, cantar o bailar su tradición.

Aquel era un taller itinerante: adquiríamos experiencia en casa de doña Juana y comenzamos a llevar talleres a otros lugares del territorio jarocho y la ciudad de México. Pronto topamos con la realidad: no había instrumentos suficientes para hacer talleres y los pocos instrumentos que había eran difíciles de afinar y muy duros de ejecutar.

En la semana santa de 1981, al pasar por ciudad Lerdo (Lerdo de Tejada), destino de paso de la corrida del ADO México-San Andrés Tuxtla, le pregunté a don Quirino Montalvo Corro si me aceptaría como aprendiz haciendo jaranas. Don Quirino estaba en sus ochentas, me aceptó. Yo lo había grabado con anterioridad. Llegué a él buscando músicos; era dueño de un estilo muy particular de jaranear, que por supuesto aprendí. Carpintero muy completo, don Quirino lo mismo hacía casas de madera, que cajas de



Juan Pascoe, Quirino Montalvo y Gilberto Gutiérrez, Lerdo de Tejada. Edda Bruner, 1982.

muerto y cuanto mueble le pidieran. Encargarle una jarana (¡lo hicimos!) era cosa de esperar meses, pudiendo pasar del año para recibir el encargo. Entonces, acordamos que durante el verano próximo sería su aprendiz.

Así pasé –en el verano de 1981– casi dos meses trabajando con mi maestro de hacer jaranas –aún no se incorporaba el término “laudero” al mundo jarocho. Además de trabajar en la jarana, lo ayudaba en trabajos de carpintería que le encargaban: arreglamos cajones, puertas, mecedoras, taburetes, etc. Con lo que ganaba en la giras con Mono Blanco pude financiar mi estancia de casi dos meses en Lerdo de Tejada, viviendo en casa de la tía Carmen, hermana de mi madre.

Don Quirino no era el típico jarocho dicharachero, más bien era de carácter adusto, pero siempre hablando con buenas palabras y buenos modos, educado pues. Pasar los días a su lado era repasar tiempos idos. Largas pláticas que oía yo sin interrumpirlo. En algún punto pregunté:

“¿dónde compró estos formones?”. Iba siguiendo su charla y podía verlo entrando a la Casa Boker de la ciudad de México, mientras tejía recuerdos; narrando sobre el pasado de una ciudad y una tienda con las que yo tenía que ver ahora, aquella misma ciudad que conoció don Quirino y la que conocía yo ahora, con muchos años de distancia: la Casa Boker (ubicada en la calle 16 de Septiembre del centro histórico) donde compró unas herramientas y de aquel lote, cincuenta años después, me regaló un cerrote y un formón.

Ahora era yo quien visitaba frecuentemente la Casa Boker. Incluso tuve la suerte de coincidir con un descendiente de los Boker y platicar de los grandes días de aquel establecimiento, venido a menos cuando sufrió un incendio, en 1975. Actualmente, esta casa comercial ocupa la mitad de su espacio original. No obstante la reducción sigue siendo una tienda muy interesante y única; la otra mitad, después del incendio, se alquiló a Sanborns.

Con la jarana trazada en el tablón fuimos a una carpintería y nos sacaron la forma de la jarana en una sierra de cinta y con eso ahorramos horas de trabajo. Mas tarde iniciamos el escarado manualmente, haciendo perforaciones con un berbiquí. Vaciar el futuro instrumento era una labor de unas 8 horas de trabajo continuo, con herramienta adecuada, de buena calidad y bien afilada. Dicho sea de paso, don Quirino tenía todas las herramientas necesarias para su oficio y todas de la mejor calidad. Con las horas, la jarana iba tomando forma. Cuando hacía trazos sobre ella decía: “tengo la medida en los ojos” –y mis ojos grababan, la grababan.

Un toro de jobo era el ritual obligado de las tardes. Don Quirino tenía todo un *kit* para la preparación del brebaje aquel. Vale decir que el toro tradicional se prepara en un vaso cada vez, “se afina”, ya que el sonido de la cuchara mezclando los ingredientes indica cuando está en su punto. La bebida no lleva leche, salvo el toro de leche. El que lo hace recibirá la aprobación o el rechazo de los degustadores. Se toma en rondas, pasando el vaso al compañero. Con aquella degustación se daba por terminado el día de trabajo. Ocasionalmente tocábamos unos sones.

Fueron casi dos meses de estancia en Lerdo, en el tiempo de lluvias, zancudos y bochorno; fueron también unos días muy provechosos y me daba tiempo de hacer visitas esporádicas: Tlacotalpan, Boca de San Miguel, Tres Zapotes, Santiago Tuxtla. Me acompañaba mi sobrino Gerardo, a sus cuatro años, que a la pasada recogí en Puebla y disfrutaba mucho el viaje.

Cuando volví a Lerdo al año siguiente llegué con una jarana tercera que hice. Fundé mi primer taller en el ex Trapiche de Santa Rosa de Lima, en Michoacán. Lo inicié con unas cuantas herramientas y apoyo de carpinteros del rumbo con los que hice amistad. La observó con interés, checó particulares detalles y al final me dijo: “quedó bien”.

Don Quirino fue otro de los amigos octogenarios que tuve en mis veintes. Todos ellos fueron mis maestros y me dieron parte de la formación que poseo. En la medida de lo posible transmito sus conocimientos a quien los necesite, como en el caso de lo que hoy llamamos «laudería jarocho».

En el 1983 hicimos el primer taller de laudería en Santa Rosa Loma Larga, comunidad popoluca en el municipio de Hueyapan de Ocampo. Me acompañó Octavio Vega, quien ya había incursionado en Mono Blanco y mostraba su interés en el oficio de hacer instrumentos. Llegó con su arpa y los lugareños mostraban mucho interés por escucharla.

Una sierra de arco, un par de cepillos, martillo, formones, gubias, piedra de afilar, brocas, un berbiquí, pegamento y mucho entusiasmo. Estábamos en una comunidad sin luz eléctrica. Por suerte, yo aprendí a hacer todo manual. Por razones de tiempo, hicimos una jarana en forma colectiva, que fue la muestra con la que siguieron haciendo instrumentos en Santa Rosa Loma Larga y El Aguacate, otra comunidad popoluca del citado municipio. Hubo persona jóvenes y mayores; los mayores tuvieron el problema de no poder ver los trazos. En esas comunidades nuevas generaciones siguen haciendo instrumentos, dando forma a la idea original de aquel proyecto: que existieran lauderos que hicieran instrumentos para su región.

Por la noches tocábamos con ellos durante su ensayo, en una vieja casona de paredes de tablas y techo de lámina, que fue almacén de maíz en tiempos mejores. A la luz de mechones de petróleo era todo un viaje aquella música de muchos instrumentos graves, leonas, y jarana agudas de caja grande y brazo corto. En medio de aquello, mi jarana y el arpa de Octavio.

En 1984 hicimos el segundo taller de laudería en Paso del Amate (Mpio. de Santiago Tuxtla). Igual que el anterior, este taller se realizó



Ramón Gutiérrez, Manuel Cobos Roque (+), Camerino Utrera Luna, Gilberto Gutiérrez Silva, Anastasio Utrera Luna y Gelasio Coli Vidaña (+). Dr. José Pérez Solís, 1984.

con el apoyo de la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan. En la comunidad colaboró, con mucho entusiasmo, el señor Asunción Cobos (+), quien además tomaría el taller. En este lugar contábamos con el recurso de la electricidad. Tuvimos un taladro de banco para el vaciado de las jarana y una pequeña sierra de cinta, que servía para hacer algunos cortes.

Este segundo taller tuvo la suerte de que pasara nuestro amigo, el Dr. José Pérez, oriundo de Puebla, vecindado en Santiago Tuxtla y tomó la presente foto, que muestra el momento del proceso en que se encontraban los instrumentos de los talleristas. En la imagen -donde solo faltan Asunción Cobos(+) y Octavio Vega-están, de izquierda a derecha: Ramón Gutiérrez Hernández, Manuel Cobos Roque (+), Camerino Utrera Luna, Gilberto Gutiérrez Silva, Anastasio Utrera Luna y Gelasio Coli Vidaña (+). Manuel y Gelasio tuvieron corta vida.

Como dato curioso, la jarana que hizo Gelasio terminó en requintito de Idelfonso Medel, “Cartuchito” (+). Asunción Cobos se convirtió en un laudero de producción masiva, de instrumentos medianamente rústicos, pero tocables y accesibles; encontró un mercado para colocarlos. Como tenía potreros, el dinero de la venta lo invertía en ganado potenciando así las ganancias. Camerino y Anastasio Utrera, continúan ejerciendo el oficio de la laudería, Camerino en El Hato y Tacho en Consolapa, Coatepec; ambos producen instrumentos que se venden por todo el país y el extranjero. Ramón Gutiérrez produce instrumentos en Xalapa; tiene su mercado e incursiona en la experimentación acústica y estética de los instrumentos. Octavio Vega produce jaranas y guitarras de son. Igualmente produce punteadores, como su modelo personal de trinos dobles y bordones sencillos (le llamamos el modelo “OV”). Tiene su taller en Boca de San Miguel, municipio de Tlacotalpan, Veracruz.

No lo sabía en ese momento, pero al tiempo resultó que los acerqué a un oficio que no existía y que en buena medida es hoy día, su *modus vivendi*. El oficio de la ahora llamada «laudería jarocho» se ha multiplicado de una manera impresionante. Se hacen instrumentos jarochos en México y en otros países. He llegado a alucinar

que en cualquier momento llegarán las jaranas chinas de 500 pesos.

Aquel taller ha seguido su cometido de enseñar el oficio de hacer instrumentos jarochos...

(continuará).



Santa Rosa Loma Larga, Mpio. Hueyapan de Ocampo, Ver. 1983, Archivo GMB.



FÉLIX CÁGAL



Archivo Andrés Moreno Najera.

La comunidad de Tepanacan fue cuna de buenos músicos, quienes siempre estaban atentos a las necesidades de la comunidad para cumplir su función dentro de ella; cuando había el deceso de un niño ahí estaban presentes, en un velorio de santo o en los huapangos, pero lo que más se recuerda eran las fiestas de septiembre, el día quince por la tarde se congregaba la comunidad en el patio de la escuela primaria. Desde temprano se ponía el entablado, a las seis iniciaba la fiesta, los cohetes de arranque anunciaban el festejo, por lo que llegaban músicos y bailadores de las comunidades cercanas, nadie ganaba nada, todos iban por la diversión y porque era una actividad comunitaria.

Entre los músicos de esa época se recuerda a Genaro Sixtega, Reyes Cágal Toto, Simón Cágal Sixtega y de San Isidro Pueblo Nuevo (Hoy San Isidro Texcaltitan) a Celestino Memeche, Hilario Organista y otros músicos que bajaban de su comunidad; entre las bailadoras mentadas por su aguante y por su forma de bailar destacaban Rosa Fiscal Ixtepan y María Toto.

Félix Cágal Temich nació y creció en este ambiente, su padre Simón Cágal Sixtega fue un buen músico y cantador, además su abuelo Reyes Cágal Toto fue otro gran jaranero. Desde muy

niño le entró el gusto por la música, cosa a la que su papa se oponía porque no quería que entrara al vicio de la tomadera, porque era muy común que en las fiestas del huapango se tomara mucha caña.

A escondidas de su papa, a muy temprana edad se las ingenió para hacer con un pedazo de madera y el machete una jaranita, aunque le había quedado chueca, le sirvió para agarrar habilidad en el maniqueo, y así lo explica:

—En aquellos tiempos se escuchaba muy bonita la música, pausada y marcadita, por las noches cuando había huapango rebotaba en los cerros, llegaba lejos, muy lejos y se alegraba la ranchería, nos arrullaba el sonido de las jaranas a los que no asistíamos al huapango, se podía escuchar el taconeo de los bailadores.

Un día en que hubo una fiesta me animé a ir a tocar llevando mi jaranita, tenía en ese tiempo doce años. Habían llegado ya varios músicos, yo iba a escondidas de mi papa, pero me topé que ahí estaba mi tío Genaro Sixtega, él era violineero de los buenos, casi hacía hablar a su violín, se me acercó, me quitó la jaranita y la medio afinó porque no estaba bien punteada y se dirigió a los músicos:

—Aguántense tantito que esta música la voy a tocar con mi sobrino.

—Al momento se puso a tocar su instrumento, pero la música se escuchaba descompuesta porque la jaranita no servía y no se podía afinar bien. Cuando terminó el son se dirigió a un costado, ahí estaba mi papá, dirigiéndose a él le dijo:

—Ya ves que tu hijo lleva gusto, consíguele una jarana al chamaco para que toque y se divierta bien.

—Pero mi papá no quería que aprendiera a tocar por el temor de que fuera a agarrar el vicio del aguardiente en los huapangos.

Ya después me mando a hacer una jarana, pero nunca se la entregaron, luego consiguió una primerita para que tocara. A mí casi no me gustaba salir, tocaba cuando veía a mi abuelito tocar, pero no ir a las fiestas. Más grandecito me fui a trabajar al campo, ayudar a labrar la tierra, a la siembra y todo lo que se hace en la parcela.

A mi papá lo buscaban mucho como embajador, cuando algunos muchachos se querían, sus padres buscaban a mi papá para que hablara por ellos y fijara los términos del casamiento.

Me di cuenta que cuando se buscaba al embajador se le ponían pruebas a las personas que se iban a casar: al varón se lo llevaba el futuro suegro al campo a tirar acahual, a labrar la tierra o a rajar leña, para ver qué tan bueno era con

el hacha, le ponían una troza de cuero para penquear y el hacha rebotaba en la madera y el pobre muchacho terminaba con la mano reventada.

A la hembra se la llevaba su futura suegra y le ponía una cubeta de nixtamal para que lo moliera en el metate, luego echar las tortillas en el fogón. En otras ocasiones, la mandaban al arroyo con una batea con bastante ropa para lavar.

Hasta que se veía que cada uno estaba en condiciones de mantener un hogar, entonces se consentía la boda, ésta fue la razón por la que mejor me robé a mi compañera, ella tenía dieciséis y yo dieciocho años de edad.

Ya casado decidí vivir en San Andrés, ahí conocí a Juan y Mencho Mixtega, mas luego empecé a salir con ellos a los huapangos, a los velorios a donde había diversión, después se nos unió Juan Ramos que era un cantador que conocía muchos versos y tenía buena voz.

Hoy a los setenta y nueve años aún sigo tocando a donde hay diversión, a donde me invitan, la música me da fuerzas y la busco para divertirme el tiempo que me queda de vida.

Andrés Bernardo Moreno Nájera
septiembre 2018



Archivo Andrés Moreno Nájera.



MESTIZAJE Y AFRODESCENDENCIA EN MÉXICO*

**Odile Hoffmann
Christian Rinaudo**

INTRODUCCIÓN

La racialización explícita de las sociedades coloniales se instaura en el siglo XVIII y sobre todo XIX, Alan Knight lo demostró claramente para el caso de América latina (Knight, 1990). Antes, y desde la modernización atlántica del siglo XVI, las diferencias de color, estatus, prestigio, posición social se entremezclaban en múltiples combinaciones en el seno de las cuales la configuración racial existía sin eliminar a las demás.

Es finalmente en el curso del siglo XIX que la idea de raza se afina y afirma. En México, los Científicos (grupo intelectual y político inspirado por las teorías positivistas) proponen una visión de una nación joven objetivamente diversa en cuanto a los orígenes de sus pobladores –autóctonos o no–, y sus descendientes. En aquel momento, saliendo de un siglo de guerras civiles, buscaban fomentar una unidad nacional (la Independencia remonta a 1821) y una identidad propia alrededor de las nociones de «raza mestiza», de «raza de bronce» o de «raza nueva». Todas estas nociones traducen la voluntad de reconocer la especificidad de una población heredera de mezclas y combinaciones múltiples,

* Texto publicado en *América Negra*, Becerra y Buffa (eds), Colección Academia Casa África, Casa África, 2ª edición 2023 [la publicación original es de 2021]. La traducción del texto corrió a cargo de Catalina Bony.

al mismo tiempo que la inscriben en el cientificismo universalista de la época. Con la Revolución Mexicana (1910-1920) que refuerza aún más la necesidad de cohesión, José Vasconcelos elabora el concepto de «raza cósmica» (Vasconcelos, 1925) haciendo eco al indigenismo de Manuel Gamio (Gamio, 1992 [1996]) para plantear las bases de un nacionalismo cultural integracionista. Así, aun para glorificar al mestizo y la mezcla, sigue siendo la «raza» la que guía al vocabulario, el razonamiento y los discursos; y con la «raza», las lógicas políticas y sociales de jerarquización.

Un siglo más tarde estos paradigmas dejaron paso a otras concepciones de lo político, la diversidad y la unidad nacional. En los años 1980-1990 se afianzan en muchos países latinoamericanos las tesis de un multiculturalismo asociado a políticas de reconocimiento (Taylor, 1992) y una gestión política de las diferencias (Kymlicka, 1996). Estos modelos fueron planteados como nuevas opciones de luchas en contra de la marginalización y las discriminaciones históricamente sufridas por las minorías calificadas, según los países y contextos, de étnicas, raciales, culturales o regionales (Gros, 2000; Wade, 2000).

En México, el discurso indigenista que hablaba de integración se modificó durante este periodo para dar paso a problemáticas y programas de acciones definidos en términos de respeto a la diversidad cultural (Lalékou Kouakou, 2019). La modificación constitucional de 1992 reconoce la composición pluricultural de la nación, pero no fue seguida de reformas legislativas ambiciosas sobre este tema durante más de dos décadas. A partir de los años 2010 se retoma la discusión sobre la diversidad cultural, en el ámbito académico como en iniciativas legislativas en varios Estados de la federación, ahora bajo el prisma del racismo y la discriminación (Moreno Figueroa, 2016).

La presencia de los afrodescendientes en estas narrativas de la Nación estuvo variada pero globalmente ignorada hasta finales del siglo xx. A partir de este periodo, diversas investigaciones académicas e iniciativas sociales y culturales pusieron en evidencia la amplitud y la diversidad de los aportes de las poblaciones de origen africano a la vida nacional (Martínez Montiel, 1994; Hoffmann, 2005; Velázquez, 2016). A nivel gubernamental, la Dirección General de las Culturas Populares puso en marcha el programa nacional titulado «Nuestra tercera raíz». En el ámbito académico nacional e internacional se hace énfasis en las múltiples aristas de las identidades negras y afrodescendientes, enfocando por un lado hacia la historia de la esclavitud y sus reactualizaciones permanentes, y por otro hacia las situaciones de racismo y desigualdades sufridas hasta hoy por amplios sectores de la población afrodescendiente. La cuestión medular de cómo evaluar la importancia demográfica de la población afrodescendiente en México empieza a tratarse mediante la integración, por primera vez en 2015, de una pregunta de autoadscripción afrodescendiente en una encuesta intercensal, a nivel nacional (Velázquez y Iturralde Nieto, 2016), misma que se incluye en 2020 en el Censo nacional.

En ese contexto de (re)construcción de la identidad y la historia afrodescendiente en México, es interesante observar las diferentes maneras en que se incluye el mestizaje nacional en los nuevos relatos identitarios, cómo es objeto de cuestionamientos, de redefiniciones o de interpretaciones divergentes que pueden convertirse, o no, en nuevos retos políticos.

Para abordar estas cuestiones, privilegiamos un planteamiento histórico que permita rebasar los enfoques discursivos o los debates ideologizados. Este consiste en dar cuenta de dos contextos locales de México que tienen en común el hecho de aprehender la cuestión del mestizaje a partir de –o incluyendo– la presencia africana:

el de la región costera atlántica y de la ciudad de Veracruz, situada en el Golfo de México; y el de la Costa Chica situada sobre la costa pacífica entre los Estados de Oaxaca y de Guerrero. En ambos casos, buscamos entender cómo ciertas configuraciones locales se articularon con lógicas más globales para hacer emerger nuevas representaciones del mestizaje, o al contrario para ignorarlas en beneficio de otros modelos o representaciones.⁽¹⁾

VERACRUZ, EL BLANQUEAMIENTO Y LA CATEGORÍA DE «LO POPULAR»

En Veracruz, como en el conjunto de México, la cantidad más grande de esclavos proviniendo de África fue introducida en el primer periodo de la época colonial, entre 1580 y 1640 (Aguirre Beltrán, 1972), al contrario de las islas españolas del Caribe –y Brasil y EUA– donde la trata se prolongó durante un periodo más largo, hasta el siglo XIX (Benítez Rojo, 1983).

La disminución relativamente precoz de la trata y la recuperación del crecimiento demográfico de la población indígena, después de un periodo de casi colapso, tuvieron por efecto una generalización rápida del mestizaje y la incorporación de las poblaciones de origen africano en una «civilización popular», en gran parte rural, que Antonio García de León llama el Caribe afro-andaluz.

El Caribe que llamo afro-andaluz es el que ha desarrollado los géneros ‘campesinos’, ‘jíbaros’ o ‘guajiros’ que han brotado todos en los *hinterlands* rurales de estos complejos portuarios abiertos al comercio internacional durante los siglos coloniales. Es un Caribe comercial y colonial y sus expresiones tienen eso en común y muchos otros rasgos: son géneros musicales y

1 En las dos regiones de estudio, la mezcla histórica de poblaciones (pobladores autóctonos, colonos, migrantes, esclavizados, entre las regiones etc.) es un hecho comprobado que no buscamos ni discutir, ni medir aquí.

poéticos cultivados por campesinos vaqueros y pescadores afro-mestizos, mezcla de tres orígenes étnicos: españoles (principalmente andaluces), negros e indios; generalmente asociados a la ganadería y que ya para el siglo XVII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados: guajiros en Cuba, jíbaros en Puerto Rico y Santo Domingo, llaneros en Colombia y Venezuela, criollos en Panamá, jarocho en Veracruz (García de León, 1992: p. 28).

Estas expresiones culturales no eran enclaves cerrados; se nutrían de los intercambios continuos entre los puertos/ciudades y sus *hinterlands*. Desde el principio del periodo colonial, la ciudad de Veracruz alojó un número importante de personas de origen africano, esclavas o libres y estas se beneficiaron de un margen de tolerancia bastante grande en comparación con otras regiones de México, debido a la presencia reducida de los españoles y sus descendientes. Estos huían de la ciudad durante la larga temporada caliente y fuera del periodo de llegada de los barcos, se iban a refugiar en las ciudades del Altiplano (Alcántara López, 2002).

A partir del siglo XIX, con las luchas por las independencias en toda la gran región del Caribe insular y continental, se dieron nuevas olas migratorias con población afrodescendiente o negra, proviniendo de Cuba, Puerto Rico, Haití, Jamaica, Santo Domingo, Colombia, Venezuela. No tenían relación con el sistema de esclavitud mexicano, sino que integraban nuevas formas de circulaciones y de intercambios culturales que pasaban por el puerto de Veracruz.

Con eso, poco a poco se volvió más compleja la historia de la presencia de poblaciones de origen africano en la ciudad y en la región, moldeando lo que será descrito en la historiografía local contemporánea como una «cultura popular urbana» caracterizada en gran parte por la incorporación de la música cubana (danzón,

son montuno, bolero, etc.) y más ampliamente «afro-caribeña» o «afro-antillana» (Malcomson, 2011).

A pesar de su vitalidad, esta cultura popular negra, jarocho, de la primera mitad del siglo XX tendió a desaparecer de las representaciones colectivas bajo el impacto de dos procesos encontrados:

- Por un lado, el blanqueamiento de la imagen estereotipada del «jarocho» en México que oculta /obvia lo negro.
- Y, por otro lado, al contrario, una política de reconocimiento de «la tercera raíz», negra, de la cultura nacional, que tiende a desconocer el mestizaje.

BLANQUEAMIENTO DEL JAROCHO

El fenómeno social que pudo representar, durante todo el siglo XIX, el paso de viajeros y cronistas extranjeros que venían a visitar América latina no excluyó a Veracruz, uno de los principales puertos por donde estos llegaban al continente o embarcaban hacia otros destinos. Existen numerosos registros escritos de la región y de sus habitantes que fueron reunidos, la mayoría de ellos, en una colección de obras titulada: «Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos» (Poblett Miranda, 1992). Estos relatos de viaje contribuyeron a forjar una imagen de Veracruz que, en esta primera mitad del siglo XIX, era vista más que todo como una ciudad peligrosa, inhóspita e insalubre, como un lugar difícil de alcanzar y lúgubre al mismo tiempo que se describía a menudo a la población como indolente, «durmiendo todo el día bajo los rayos de un sol atroz» (García Díaz, 2002: pp. 215-238), o aún como «perteneciendo a todas las razas americanas y cuya tez varía del ocre al ébano» (De Valois, 1861: p. 40).

El «jarocho» era la mayoría de las veces presentado como el resultado de un mestizaje fuertemente marcado por la huella africana, como podemos verlo, por ejemplo, en este extracto de

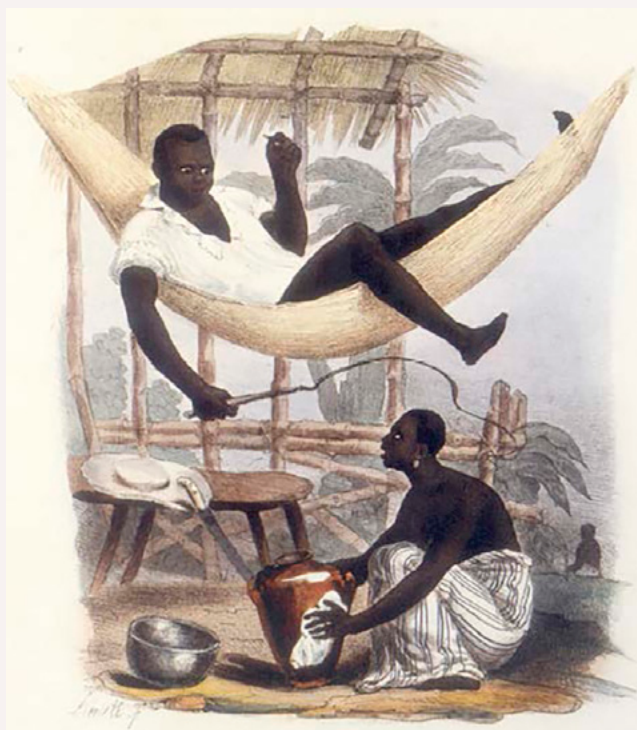


Ilustración 1: *Negro de Alvarado haciendo trabajar a su mujer (1828).*
Litografías del pintor italiano Claudio Linati

Ernest Vigneaux, joven francés con ideas liberales y republicanas que se embarcó en 1848 para las Américas y que se proponía visitar las regiones exóticas y atrasadas donde se podría aplicar las ideas modernistas:

El jarocho es el campesino de la provincia de Veracruz; es más a menudo un producto de las tres razas conocidas y de este cruce fantástico resultó, bajo los fuegos del Cáncer, una sangre de lava hirviente en un cuerpo que sostienen músculos de acero. El jarocho es pastor y cosecha además lo que la señora naturaleza acepta traer, sin demasiado ayuda, al corral que rodea su choza de bambúes ya que es poco propenso al trabajo, pero esta indolencia criolla se duplica en él con la energía en el placer que pertenece a la sangre negra. Gozar con furor es para él la última palabra de la vida: el juego, la bebida, la música, la danza, el traje, el amor absorben sus diversiones (Vigneaux, 1863: p. 541-542).

De la misma manera, el pintor italiano Claudio Linati, conocido por haber sido el introductor de la litografía en México, donde permaneció entre 1825 y 1826, dejó claro esta connotación pobre y rural asociada al jarocho, así como su relación histórica con «el negro» (Linati, 1955 [1828]).

Ricardo Pérez Montfort ha mostrado cómo se operó después, a partir de 1940, un trabajo de distanciamiento de esta representación. Se impone poco a poco otro cliché del jarocho, esta vez por parte del aparato político posrevolucionario: el del «jarocho vestido de blanco y bailando la bamba» (Pérez Montfort, 2007), cliché en el cual la relación histórica con «el negro» y la «negritud» está ausente:

El atuendo y los accesorios que portaban los que representaban a los entonces llamados ‘jarochos’, nada tenían que ver con el campesinado y los sectores populares de la costa. Ahora se llamaba ‘traje de jarocho’ a un atuendo blanquísimo, sumamente elaborado y costoso, con el que vestían las élites hispanófilas del puerto, de las principales ciudades y de las antiguas haciendas veracruzanas. [...] Aquel cuadro del fandango jarocho ingresaría de manera definitiva al repertorio de las representaciones estereotípicas regionales hacia 1940 cuando un grupo de veracruzanos favoreció el baile y la música de la Bamba como leitmotiv de campaña política entre 1945 y 1946 (Pérez Montfort, 2001: p. 156-157).

LA «TERCERA RAÍZ DEL MESTIZAJE» EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

Los años 1970-1980 marcan el fin de este periodo posrevolucionario y de un nacionalismo cultural centralista y homogeneizador (Jiménez, 2006). Empieza entonces un proceso de descentralización cultural impulsado por la administración federal y la instalación progresiva, en todos los Estados de la República, de Secretarías,



Ilustración 2: Ilustraciones típicas reafirmando la imagen de los jarochos en medio del siglo xx
(en R. Pérez Montfort, 2001)

Institutos o Consejos de la Cultura. Así se creó, en febrero de 1987, el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y los años que siguieron esta creación dieron lugar a la definición de las grandes orientaciones e implementación de lo que debía de ser una política cultural descentralizada aplicada al Estado de Veracruz (García Díaz y Guadarrama Olivera, 2004).

Esta política consistió en hacer hincapié en la dimensión afrocaribeña, privilegiando tres grandes orientaciones: la revalorización del son jarocho rural y de su influencia africana; la revalorización del danzón y del son montuno de origen afro-cubano como cultura urbana de Veracruz; la promoción local del programa nacional centrado sobre «la tercera raíz del mestizaje».

En 1994, la implementación de esta política se tradujo por el lanzamiento del Festival Internacional Afrocaribeño que, desde esta fecha y por más de veinte años (XXIII edición en 2019), contribuyó a producir otra imagen estereotipada de Veracruz, fuertemente asociada a su historia afrodescendiente. Esta evolución se nota a través de la concepción de los diferentes carteles del festival que subrayan los rasgos fenotípicos



y las posturas corporales de una africanidad estilizada.

Así, poco a poco, se fueron afianzando nuevas representaciones de las identidades negras y afrodescendientes, entre las cuales podemos rescatar tres principales corrientes:

- Una insiste en la herencia cultural africana promocionando la «tercera raíz del mestizaje», es decir la contribución histórica de los esclavos y descendientes de esclavos a la cultura nacional mexicana.
- Otra insiste en la diversidad de las influencias del «Caribe afro-andaluz» y en la creatividad cultural de una sociedad regional que no se identifica como «negra» pero que reconoce sus influencias africanas.
- Por último, una tercera busca subrayar la especificidad cultural ligada a la presencia africana en México, no solo como una herencia común para todos sino como una característica que pueda reafirmarse hoy en el marco de una visión multiétnica de México al considerar a los «afromexicanos» o «afrodescendientes» como uno de los grupos étnicos constitutivos de la sociedad nacional.

Estas tres orientaciones producen relatos diferentes sobre la historia de las poblaciones de origen africano no solo en Veracruz, sino también en México. Podemos analizar las dos primeras a partir de su puesta en escena en el Museo Histórico de Veracruz, siguiendo las renovaciones y los cambios ocurridos en la concepción museográfica del mismo. Este fue inaugurado en 1970 para ofrecer un relato de la ciudad «cuatro veces heroica» en contra de las invasiones extranjeras. En esta primera época, la museografía seguía inscribiéndose en la tendencia historiográfica que consiste en narrar los «grandes acontecimientos» y a los «grandes hombres». Y la población africana estuvo totalmente ausente de este relato histórico. Cuando se creó el Instituto Veracruzano de Cultura, a final de los ochenta, se realizó, junto a la colección existente, una sala dedicada a la historia de la esclavitud en la región, bajo el paradigma de «la tercera raíz». Luego, la administración municipal dejó de mostrar interés al museo y lo abandonó casi por completo. Y la sala dedicada a la tercera raíz terminó por ser desmantelada y transferida al Museo de las Culturas Afromestizas de Cuajinicuilapa en la Costa Chica.

Al final de los años 1990, una nueva renovación del museo fue realizada por el municipio de Veracruz, que convocó a varios historiadores que fueron los promotores de la segunda orientación, la que hacía la promoción del mestizaje como esencia de la cultura popular, reconociendo la importancia de la herencia africana, sin reducirse a ella. Apoyándose en instrumentos museográficos que daban un lugar más importante a la imagen (fotografías, cuadros, presentaciones multimedia), estos buscaron introducir los nuevos conocimientos históricos producidos sobre la ciudad durante los últimos quince años. Hicieron hincapié en el mundo obrero, la cultura y los barrios populares, la expansión urbana y sus consecuencias, el desarrollo industrial y las transformaciones del sindicalismo, la inscrip-

ción de Veracruz en el Caribe, tantos elementos evocados de manera todavía marginal durante la primera renovación. Reinaugurado en diciembre 2000, el museo dedica desde ese momento un lugar importante a la cultura popular «jarocho» y específicamente urbana. Esta vez, en lugar de insistir sobre la frontera socio-racial entre, por un lado, los personajes ilustres de la historia de Veracruz y sus orígenes españoles y, por el otro, los olvidados de esta historia que fueron los esclavos y sus descendientes, la museografía hace hincapié en la cultura popular jarocho y el universo cultural a la vez africano, indígena y español que la caracteriza, tanto en su versión rural (fandango, son jarocho..) como urbana (danzón, son montuno, música «afro-antillana» o «afro-caribeña», etc.).

En cuanto a la tercera orientación evocada en párrafos anteriores, está expresada en una exposición realizada, en 2006, por el *Mexican Fine Art Center Museum de Chicago* y presentada en diferentes regiones de México. Titulada «Presencia africana en México de Yanga a nuestros días», esta exposición ostenta una posición militante en defensa de la identidad afrodescendiente, buscando trazar una continuidad histórica entre la esclavización de las poblaciones africanas, el heroísmo de los esclavos prófugos y la reivindicación de una identidad afromexicana en contra de la ideología del mestizaje. Esta tercera orientación, racializante, no tuvo mucha resonancia en la región de Veracruz más sensible a un relato anclado en el mestizaje de la «civilización popular», pero encontró eco en la costa pacífica, como lo veremos en la segunda parte de este trabajo.

COSTA CHICA, EL MESTIZAJE BAJO EL PRISMA DE LA ETNICIZACIÓN

En la costa pacífica de los estados de Guerrero y Oaxaca, la diversidad cultural y étnica pareciera ser inscrita en el paisaje. Las descripciones comunes (en folletos, informes, charlas informa-

les) nos hablan de una repartición estricta entre grupos de población. Los habitantes llamados «negros», «morenos» o «costeños» y a veces afromestizos o afromexicanos, viven en pueblos relativamente aislados de la carretera principal, en la franja costera. Los poblados indígenas (mixtecos, amuzgos, chatinos, principalmente) están situados en los lomeríos del interior, mientras que la carretera que atraviesa y estructura la pequeña región está sembrada de localidades habitadas y controladas por mestizos.

Esta configuración geográfica idealizada – que por supuesto no corresponde a la realidad que es mucho más compleja – sirvió mucho tiempo para ilustrar, como si fuera natural, las diferencias imaginadas como radicales entre los «tres grupos étnicos» que viven en la región: mestizos, indígenas, negros. En esta representación colectiva regional, a cada grupo estaría asociado un espacio específico: los pueblos indios en el interior en sus territorios ancestrales, los ranchos de negros dispersos a lo largo de la costa, y las localidades mestizas a lo largo de la carretera, donde están los comercios, las ciudades, las instituciones.

El hecho de vincular un grupo o un colectivo social – en este caso calificado de «grupo étnico» – a un espacio no es neutro y siempre va acompañado de valores implícitos, de funciones y de jerarquías que históricamente, en el caso que nos ocupa, terminaron por dar una imagen de la Costa chica como «región indígena». La región acogió la sede del primer Centro regional del Instituto Nacional Indigenista, en 1940; la gestión política y administrativa de la multiculturalidad se dirigía, hacia todavía poco tiempo, únicamente a los grupos calificados de «indígenas» y clasificados (censados) como tales.

En esta configuración, al terminar el siglo xx los pueblos negros de la región gozaban de baja legitimidad y poca visibilidad, situación que lentamente empezó a cambiar con la emergencia de colectivos organizados que aspiran a

darse a conocer y a reivindicar el reconocimiento de su especificidad. En sus inicios la dinámica de movilización no fue fácil, como lo dejaba ver una denominación inestable: población negra, afromestiza, afromexicana, de origen africano, morena, costeña, etc., dando lugar a disputas entre grupos y líderes en torno a la mejor forma de autodenominarse.

No es aquí el lugar para exponer en detalle los motores o los obstáculos a esta primera fase de movilización etnopolítica (Lara, 2011), sino solamente para asentar cómo, en unas dos décadas, emergió un movimiento negro que hoy, ya no se puede ignorar. Este ciertamente es heterogéneo, fragmentado, dispar, de poca importancia numérica, pero se ha vuelto interlocutor obligado de las instancias nacionales e internacionales sobre los temas de multiculturalismo, racismo y derechos humanos. Sus representantes se han insertado en las redes nacionales e internacionales del militante afrodescendiente que creció considerablemente desde la Cumbre de Durban en 2001. Sus actividades se estructuran alrededor de eventos, encuentros, publicaciones, declaraciones en las que intervienen asociaciones locales (México Negro, África), fundaciones y organizaciones no gubernamentales (Fundación Ford), instituciones gubernamentales (El Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Conapred; Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), universitarios e investigadores, mexicanos y extranjeros, activistas afrodescendientes internacionales al lado de los y las militantes locales y nacionales. Estas intervenciones cruzadas de expertos contribuyeron a la constitución y posterior legitimación de un campo de acción afrodescendiente, en sus dimensiones cultural, intelectual y política.

¿Sobre qué paradigma étnico y/o racial se construyó este campo intelectual y político? ¿Qué lugar ocupan ahí conceptos otrora centrales en las narrativas identitarias como el mestizaje y la raza? Podemos reconocer dos tenden-



Ilustración 3: Carteles del Festival internacional afrocaribeño (1997, 1998, 2001, 2004, 2008, 2009)

cias principales que a veces se suceden y a veces se entremezclan.

LA ETNICIZACIÓN: LA NORMALIZACIÓN IDENTITARIA QUE ASUME EL MESTIZAJE COMO MODELO

En los años 1970-1980, la lucha de los activistas de los pueblos negros de la Costa Chica –asumidos como tales por ellos mismos y sus interlocutores– se proyecta antes que todo en oposición a la marginalización histórica de la cual son objeto. Las reivindicaciones se expresan en torno a una mayor y mejor integración a la nación, más justa, equitativa, digna. En esto se parecen a las consignas y lógicas de acción de las movilizaciones indígenas que se intensifican en todo el continente, en este mismo periodo (Gros, 2000). Así, los encuentros de México Ne-

gro, organizados anualmente desde 1999⁽²⁾ por la asociación del mismo nombre en uno de los pueblos de la Costa Chica, incluyen demandas sociales y económicas en materia de salud, educación, vivienda, pero también acceso a la tierra, a la representación política, a la cultura. Hasta la mitad de la década 2010, las reflexiones sobre la identidad y la cultura negra participaban de los análisis de las desigualdades, sin dominar en las discusiones. El debate acerca del racismo y la discriminación se inscribía dentro de una reflexión más amplia sobre desigualdad, exclusión, ciudadanía.

En el contexto regional multiétnico evocado más arriba, los colectivos negros movilizados se ubicaban casi naturalmente al lado y con la

2 De hecho iniciaron en 1997. El primer Encuentro se llevó a cabo en El Ciruelo, Oaxaca. NOTA DE LOS EDITORES.

misma condición que los otros grupos étnicos de la región (amuzgos, chatinos, mixtecos). Se construyó una argumentación política comparada, fundada sobre una dinámica de etnicización que asumía una equivalencia entre la categoría de afromexicano o afrodescendiente y la de pueblo indígena, con los etnónimos correspondientes, usualmente utilizada en la región y en el país.

La etnicización de los pueblos negros era asumida y concebida explícitamente como un instrumento de visibilización, de concientización y finalmente un mecanismo político de emancipación para las poblaciones que se reivindican de ella. En esta visión de la sociedad, la etnicización de los pueblos negros se opone a la anterior racialización que mantenía a los individuos y los colectivos negros en un particularismo inferiorizante, carente de todo tipo de valorización ciudadana, política o aun cultural. En términos teóricos o estratégicos, la etnicización pretende substituirse a la racialización y de cierta manera superarla, sin por ello ignorar la dimensión racial.

Con la etnicización se trata de «ser diferente para ser como los demás», de presentarse como grupo étnico para de esta manera integrar los espacios de negociación dedicados a los grupos étnicos, a nivel regional como nacional. Esta reelaboración concordaba con las interpretaciones de algunos historiadores y etnólogos que encontraron un gran eco a partir de programas oficiales como la Tercera raíz (ver arriba y Martínez Montiel, 1994).

En esta fase, la etnicización se acompañaba muy lógicamente del mestizaje. Esta concepción refleja fenómenos no tan excepcionales en la historia de América, cuando procesos de etnogénesis se basan en el mestizaje. Un caso emblemático de estos es el grupo Métis en Canadá, legalmente reconocido como grupo específico con los mismos derechos que los pueblos autóctonos, sobre la base de su mestizaje y de

su mezcla histórica y contemporánea. Como lo explica Rivard, lejos de buscar una identidad en una eventual pureza identitaria, el grupo Métis se construye por sus márgenes y se renueva constantemente por su apertura a los demás (Rivard, 2007). En este caso es el mestizaje que produce las condiciones de la etnicización.

Otros casos son menos conocidos, pero ilustran las articulaciones posibles entre los fenómenos de etnogénesis y de mestizaje, como lo muestra un artículo sobre el mestizaje pre-colonial entre grupos autóctonos en Bolivia (Combés y Villar, 2008). Los autores examinaron procesos de mezcla entre grupos que a veces se oponen y a veces tejen alianzas, sin armonía ni conflictividad predeterminada: «Nacidos del mestizaje, los Chané y Isoleño no solo lo niegan sino que lo denigran también, lo diluyen en una artificiosa retórica de la pureza y lo utilizan como un argumento de discriminación interétnica (entre ellos) [...] No hay y nunca hubo disolución absoluta de la identidad colectiva en el magma del mestizaje, ni tampoco una negación absoluta del hecho de la mezcla como lo deja entrever la ideología; a la deriva entre estos dos extremos, descubrimos al contrario una discriminación selectiva, jerárquica, que abre y cierra las redes de alianza (militar, económica, matrimonial) según el contexto y las circunstancias y que en ningún momento pierde de vista la necesidad de consolidar la identidad étnica propia» (Combés y Villar, 2008: p. 6 y 9 de la versión electrónica).

Estos ejemplos muestran como los mestizajes en América han sido históricamente obligados mas no unívocos, pudiéndose combinar en ocasiones con posicionamientos étnicos reelaborados. La categoría «afromestizo» propuesta al principio por Gonzalo Aguirre Beltrán (Aguirre Beltrán, 1972; 1989) ilustraba esta aspiración contradictoria, que al final no funcionó, a un reconocimiento «afro» a la vez que a un mestizaje regionalmente compartido. En este juego complejo y rara vez explícito, la etniciza-

ción aparece como un proceso que no es exclusivo de otros. Al final del siglo XX, en esta misma región, las condiciones favorecen la emergencia de un colectivo negro edificado, ya no sobre el mestizaje, sino sobre la «supresión ideológica de la hibridez» (Combés y Villar, 2008: p. 4), mediante la racialización.

LA RACIALIZACIÓN EXCLUYENTE

En los primeros años del siglo XXI, en palabras de militantes afrodescendientes en México, varios fenómenos cuestionan la viabilidad del proceso de inserción ciudadana a través de la etnicización y reintroducen una terminología abiertamente racializada. La cuestión del agotamiento del paradigma etnicizante/mestizado rebasa de lejos los horizontes de este artículo. Digamos simplemente que responde a una convergencia histórica entre factores globales (la ausencia de reales aperturas democráticas o económicas a pesar del reconocimiento étnico; el desarrollo de redes (afro transnacionales) y factores nacionales (la adhesión de México a las Convenciones Internacionales y el necesario respeto de medidas de reconocimiento étnico-racial), incluso locales (la emergencia y consolidación de un tejido asociativo portador de movilización) que, en su conjunción, apuntan hacia la opción racializada.

Esta evolución se basa en un nuevo discurso, marcado por una estandarización de los términos del debate utilizados en los ámbitos internacionales y una polarización que ordena el mundo sobre una base racializada binaria, en «negro y blanco», dejando poco lugar a las situaciones híbridas, mezcladas o fuera de categorías.

El argumento racializante constata el fracaso de las opciones inclusivas de la identificación negra, tales como habían podido construirse quince años antes, alrededor de la experiencia compartida de la memoria de la esclavitud, de la lucha contra la dominación, las desigualdades y la exclusión. Se aleja de estos posiciona-

mientos políticos para los cuales «la raza», sin desaparecer, era un concepto complejo, heredero de concepciones históricas que aliaban color, prestigio, posición social, parentesco, y siempre situado en contextos irreductibles. Para estos, la experiencia negra en Colombia no se equiparaba con la de México, la de las plantaciones tenía poco que ver con las condiciones de vida de los artesanos negros en la ciudad, la de los hombres con la de las mujeres. Con el paradigma de una identidad negra racializada, esta complejidad es relegada al ámbito de los especialistas y de los y las historiadoras, y remplazada por visiones más estandarizadas que realzan los procesos comunes a todos y todas. La diversidad de las identidades y la densidad conceptual de «la raza» están borradas y dejan lugar a una identidad negra estándar internacional, centrada sobre el color. Varios programas internacionales legitiman incluso la paleta de color como instrumento pertinente de identificación y análisis (Telles *et al.*, 2015).

Este movimiento simplificador se acompaña lógicamente de una polarización de los identificadores, entre negro y blanco. Es frecuente hoy oír a los militantes reivindicar criterios binarios que ignoran toda la gama de términos utilizados para calificar los matices infinitos de color de piel, de tipo de cabello y otros marcadores corporales de la diferencia afrodescendiente. En este sentido, ciertos colectivos militantes en México quieren ya «pasar del afro al negro» (Lara, 2011), como lo hacen algunos de sus interlocutores brasileños (Boyer, 2010). Pretenden, de esa manera, evitar los eufemismos ligados a las denominaciones múltiples para conservar solo una, el color negro. El mestizaje desaparece de estas concepciones.

Uno puede legítimamente mostrar una cierta aprehensión frente a estas tendencias racializantes, sobre todo cuando las situamos en sus contextos históricos y regionales. En México la Costa chica fue durante mucho tiempo cono-

cida por los antagonismos violentos entre las poblaciones indígenas y negras (Flanet, 1977) y las muestras de racismo exacerbado son casi cotidianas (Hoffmann, 2007). En los testimonios de los habitantes, la coexistencia pacífica y los intercambios cotidianos, que sí existen, son sistemáticamente ocultados en beneficio de una representación radical y violenta de la diferencia. La imagen de una alteridad radical se difunde fácilmente en la medida en que remite a un orden socio-racial comúnmente aceptado a nivel nacional, el que presenta a los habitantes negros como intrusos en una sociedad nacional edificada sobre el encuentro entre indígenas y europeos. En un contexto de racismo naturalizado, el discurso –no las prácticas– retoma las categorías más accesibles (la racialización, el racismo) en detrimento de otras (aquí el mestizaje, la coexistencia). Activa un proceso de selección de las representaciones colectivas que excluye ciertas opciones y privilegia otras. Del mismo modo que el modelo mestizo invisibilizaba a los negros y marginalizaba a los indios, el discurso de la alteridad invisibiliza a los mestizos y las prácticas cotidianas de mezcla.

CONCLUSIÓN

Los debates académicos sobre la cuestión afrodescendiente suelen ser atravesados por múltiples clivajes. Frente a los y las intelectuales que siguen negando la existencia de una especificidad afrodescendiente,⁽³⁾ otros/as sostienen que la visibilidad y el reconocimiento social y jurídico de la diferencia étnica o racial es una condición necesaria para la emancipación (Iturralde, 2018; Navarrete, 2016; Velázquez, 2018). Dar mayor visibilidad y valor a los cuerpos y prácticas culturales de las poblaciones afromexicanas hará también más visible y más inaceptable la

desigualdad que los separa de las élites blancas y del resto de la población. Otras posiciones académicas plantean la oposición entre los que se interesan por análisis elaborados desde el prisma nacional (Velázquez, 2018) y los que hacen hincapié en la dimensión transnacional de las identificaciones afrodescendientes (Juárez, Huet & Rinaudo, 2017; Lewis, 2020). En los debates académicos alrededor de las teorías críticas de la raza (Christian et al. 2019; Wimmer, 2015), algunos/as investigadores/as consideran la raza como un elemento fundamental de la estratificación social (Moreno, 2016; Sue, 2013), cuando otro/as consideran la raza y etnicidad como casos particulares y no sistemáticamente activados de clausura social (Cunin, 2017; Rinaudo, 2015).

Aterrizando en investigaciones basadas en observaciones y colaboraciones «en campo», las cosas no son siempre tan contrastadas: negro *versus* blanco, élites *versus* popular, nacional *versus* translocal, dominantes *versus* dominados, cuestión racial *versus* cuestión social, etc. Nuestros estudios de caso muestran la dificultad de generalizar: lo que es cierto en Veracruz no lo es en la Costa chica, lo que fue cierto en el siglo xx ya no lo es en el siglo xxi. Lo que constituye la fuerza de las sociedades locales –sean afrodescendientes, indígenas, mestizas o todas a la vez– es precisamente su capacidad de construir algo específico, contingente, propio. Como lo vimos a partir de estos dos estudios de caso en México, un proyecto impulsado desde el gobierno (el programa oficial de la Tercera raíz del mestizaje) marcó el inicio de un proceso de toma de conciencia y de emancipación de las poblaciones de origen africano en la Costa chica, mantenidas hasta entonces en el margen de los mecanismos políticos de integración nacional. Esto se tradujo en un primer momento por una inclusión en la representación nacional del mestizaje y por la valorización de particularidades culturales que contribuyen a forjar una conciencia colectiva de

3 Estos solo ven en los procesos de etnicización-racialización un instrumento de poder al servicio de los dominantes para el mantenimiento de las desigualdades (Amselle, 2010: p. 137).

pertenencia colectiva. En un segundo tiempo, esta dinámica dejó lugar a un endurecimiento identitario que se alejó de la idea de afromestizaje –incluso afrodescendencia– para desarrollar la de «negritud», rechazando la ideología del mestizaje vista como un dispositivo de invisibilización.

En el Estado de Veracruz, este mismo programa de la Tercera raíz del mestizaje tuvo un impacto muy diferente. Fue la oportunidad de elaborar políticas culturales que hicieron hincapié en la inscripción de la región en el espacio caribeño, al mismo tiempo que valorizaban formas de expresión cultural identificadas claramente con el mestizaje jarocho. En este caso, contribuyó más bien a transitar de un periodo histórico caracterizado por la negación de la herencia africana y por intentos de blanqueamiento de la identidad «jarocho», a otro donde la «raíz africana» del mestizaje forma parte de las representaciones de la sociedad local.

A fin de cuentas, el análisis comparado de estos dos casos demostró que las cuestiones de identificación étnico-racial y de mestizaje no se excluyen mutuamente, al contrario, se retroalimentan según modalidades que pueden variar, dependiendo de los periodos históricos, los contextos locales y las situaciones sociales. Permite así superar varias trampas analíticas muy frecuentes en los estudios sobre el racismo, la supremacía blanca o la resistencia tales como: centrarse exclusivamente en los procesos de etnicización y racialización; considerar la raza como el principal principio de estratificación social; abordar, cualquiera sea el contexto y el periodo histórico, las poblaciones de origen africano como un sujeto colectivo que tuviera los mismos intereses y visión del mundo; asegurar que la raza y el racismo tienen la misma importancia y desempeñan el mismo papel estructural en todos los lugares del país y del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre Beltrán, G. (1972 [1946]). *La población negra de México*: estudio ethnohistórico. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre Beltrán, G. (1989 [1958]). *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Alcántara López, A. (2002). Negros y afromestizos del Puerto de Veracruz. Impresiones de lo popular durante los siglos XVII y XVIII, en García Díaz B. y Guerra Vilaboy S. (Dir.), *La Habana/Veracruz Veracruz/ La Habana. Las dos orillas*. Veracruz: Universidad Veracruzana - Universidad de la Habana.
- Amselle, J.L. (2010). *Leretur del'indigène. L'Homme*, vol. 94.
- Benítez Rojo, A. (1983). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Boyer, V. (2010). Une forme d'africanisation au Brésil, *Cahiers d'Etudes Africaines*. 198-199-200.
- Christian, M., Seamster L. y Ray, V. (2019). New Directions in Critical Race Theory and Sociology: Racism, White Supremacy and Resistance, *Sociology*, vol. 63, núm. 13.
- Combés, I. y Villar, D. (2008). Les métis les plus purs. Représentations chiriguano et chané du métissage, *CLIO Histoire, femmes et sociétés*, 27, 32-56.
- Cunin, E. (2017). The «Black Foreigner» in the Quintana Roo Territory (Mexico): Between Otherness and Sameness, *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 22, núm. 2.
- De Valois, A. (1861). *Mexique, Havane et Guatemala*. Notes de voyage. Paris: Collection Hetzel.
- Flanet, V. (1977). Viviré si Dios quiere. Un estudio de la violencia en la mixteca de la costa. *Antropología Social*, 55.
- Gamio, M. (1992 [1916]). *Forjando Patria*, México: editorial Porrúa.
- García de León, A. (1992). El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular, *La Jornada Semanal*, 135.
- García Díaz, B. (2002). Veracruz en la primera mitad del siglo XIX. Testimonios de viajeros, en García Díaz B. y Guerra Vilaboy S. (Dir.), *La Habana/Veracruz Veracruz/ La Habana. Las dos orillas*. Veracruz: Universidad Veracruzana - Universidad de la Habana.
- García Díaz, B. y Guadarrama Olivera, H. (2004). *15 Años por la cultura en Veracruz*, IVEC (1987-2002). México: Gobierno del Estado de Veracruz- Llave / Instituto Veracruzano de Cultura.
- Gros, C. (2000). *Políticas de la etnicidad: identidad, estado y modernidad*. Bogotá: ICANH.
- Hoffmann, O. (2007). Las narrativas de la diferencia étnico-racial en la Costa chica, México. Una perspectiva geográfica, en Hoffmann O. y Rodríguez M. T. (Dir.), *Los retos de la diferencia, Actores de la multiculturalidad entre México y Colombia*. Ciudad de México: CEMCA-CIESAS-ICANH-IRD.

- Hoffmann, O. (2005). Renaissance des études afromexicaines et production de nouvelles identités ethniques. *Journal de la Société des Américanistes*, 91, 2.
- Iturralde Nieto, G. (2017). Nombrar y ocultar: algunas reflexiones entorno del mestizaje y las poblaciones afrodescendientes en México. *Cultures-Kairós (revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants)*, núm. 8.
- Juárez Huet, N. y Rinaudo, C. (2017). Expresiones «afro». Circulaciones y relocalizaciones. *Desacatos*, núm. 53, enero-abril 2017.
- Knight, A. (1990). Racism, Revolution, and Indigenismo: Mexico, 1910-1940, en Graham R. (Dir.), *The Idea of Race in Latin America*, 1870-1940, Austin: University of Texas Press.
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: Paidós.
- Lalékou Kouakou, L. (2019). La nation au Mexique, entre métissage et pluralisme. *Amerika*, vol. 19.
- Lara, G. (2011). Les dimensions ethnique et raciale dans la construction politique d'un sujet « afro » ou « noir » au Mexique. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 27, 1, 89-106.
- Lewis, L. A. (2020). That little Mexican part of me: race, place and transnationalism among U.S. African-descent Mexicans. *Ethnic and Racial Studies*, vol. 43, núm. 6.
- Linati, C. (1955 [1828]). *Claudio, Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828). Ciudad de México: UNAM.
- Malcomson, H. (2011). Danzón's Racial Configurations: Veracruz's Racial Imaginaries. En: Cunin, E. (eds.) *Mestizaje y diferencia. Políticas y culturas de «lo negro» alrededor del Caribe*. México D.F.: INAH-UNAM-CEMCA-IRD.
- Martínez Montiel, L. M. (Dir.) (1994). *Presencia africana en México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares.
- Moreno Figueroa, M. (2016). El archivo del estudio del racismo en México. *Desacatos*, vol. 51, mayo-agosto 2016.
- Navarrete, F. (2016). *México racista. Una denuncia*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Pérez Montfort, R. (2007). El «negro» y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos xix y xx. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* Ciudad de México: CIESAS.
- Pérez Montfort, R. (2001). El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos xix y xx. Apuntas para la historia de la formación de un estereotipo regional. *Veracruz y sus viajeros*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Poblett Miranda, M. (Dir.) (1992). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*. Ciudad de México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Rinaudo, C. (2015). Mestizaje and African heritage in Afro-Caribbean music, Veracruz, Mexico. *Ethnomusicology Review*, vol. 20.
- Rivard, E. (2007). Au-delà de Powley, l'horizon territorial et identitaire des métis. *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXXVII, 2-3.
- Sue, C. A. (2013). *Land of the Cosmic Race: Racism, Race Mixture, and Blackness in Mexico*. Nueva York: Oxford University Press.
- Taylor, C. (1992). *Multiculturalism and 'The Politics of Recognition'*. Princeton: Princeton University Press.
- Telles, E., Flores, R. y Urrea-Giraldo, F. (2015). Pigmentocracies: Educational inequality, skin color and census ethno-racial identification in eight Latin American countries. *Research in Social Stratification and Mobility*, Vol.40, June 2015.
- Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica*. Paris: Agencia Mundial de Librería.
- Velázquez, M. E. y Iturralde Nieto, G. (2016). *Afrodescendientes en México: Una historia de silencio y discriminación*. Ciudad de México: CONAPRED.
- Velázquez, M. E. (2018). «Mestizaje, racismo y afrodescendientes en México: un análisis histórico», *Cultures-Kairós (revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants)*, núm. 8.
- Velázquez, M. E. (2016). Balances y retos de los estudios antropológicos sobre poblaciones afrodescendientes en México. *Anales de Antropología*, vol. 50.
- Vigneaux, E. (1863). *Souvenirs d'un prisonnier de guerre au Mexique*, 1854-1855. Paris: L. Hachette et cie.
- Wimmer, A. (2015). Race-centrism: a critique and a research agenda. *Ethnic and Racial Studies*, vol. 38, núm. 13.



FEDERICO CAMPOS HERRERA

POSTALES DE SANTIAGO TUXTLA

Federico Campos Herrera (1982) se inició en el mundo de la fotografía a los 15 años de edad con una cámara SLR Zenit⁽¹⁾ de 35 mm que había sido adquirida por su padre para realizar trabajos de campo. Clemente Campos Carvajal, padre de Federico, trabajó durante 30 años en el Museo Regional Tuxteco, en Santiago Tuxtla, Veracruz, institución dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Fue precisamente la labor de su padre en el ámbito cultural la que despertó en Federico un profundo interés por el registro documental y visual de la vida cotidiana.

Su aprendizaje fue completamente autodidacta: "me acerqué a fotógrafos locales y, en una época sin acceso a tutoriales digitales, recurrí a libros y revistas especializadas. Mis primeros trabajos fotográficos estuvieron enfocados a eventos escolares, como clausuras, donde el papel del fotógrafo era esencial en una era —a finales de los años noventa— sin cámaras digitales.", nos comenta Federico.

Paralelamente a sus estudios de preparatoria desempeñó el oficio de fotógrafo, lo que le permitió ser testigo y documentar eventos políticos, sociales y culturales de su ciudad como

ferias titulares, tomas de protesta de alcaldes y diversas tradiciones populares. Desde entonces, nos dice el fotógrafo, "he considerado el acto de documentar como una responsabilidad con la memoria colectiva, algo que aprendí de mi padre, quien siempre imprimía sus fotografías, anotaba la fecha y añadía una breve descripción."

En 2003 Federico inició la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad del Golfo de México, campus San Andrés Tuxtla, (generación 2003–2007), en donde aprendió técnicas de revelado en blanco y negro, cursó un taller fotográfico impartido por Kodak. Desde entonces, asegura, "comprendí la importancia esencial de la fotografía como lenguaje dentro del cine y los medios audiovisuales." Y agrega:

Creo firmemente que la documentación, ya sea a través de la fotografía o del video, es un acto crucial para la construcción de la memoria histórica. Lo que hoy vivimos, mañana formará parte de un archivo que permitirá entender los procesos de cambio de nuestra sociedad.

Actualmente, Federico labora en el Museo Regional Tuxteco del INAH como asistente de comunicación cultural, además de desempeñarse como documentalista independiente, registrando eventos de la vida política y social de la región.

Presentamos una pequeña muestra del notable trabajo fotográfico de Federico Campos Herrera.

LOS EDITORES

¹ Las cámaras SLR Zenit son cámaras réflex de película de 35 mm fabricadas en la Unión Soviética. Son conocidas por su diseño clásico, mecánica robusta y asequibilidad.



Camino a Cuyupán, 8 de marzo de 2023.
En esa fecha, algunos árboles habían sido derribados, probablemente
debido a un norte o una tempestad ocurrida en días anteriores.



Panorámica de “Los Chaneques”. 15 de junio de 2023.

“Los Chaneques” es el nombre que recibe un paraje ubicado antes de llegar a Santiago Tuxtla desde Veracruz. Es un sitio emblemático por la frondosidad de sus árboles, cuya sombra es tan densa que, desde el cielo, la vegetación parece ocultar el tramo de la carretera costera 180.

Panorámica aérea de la comunidad de Cuyuapan. 8 de julio de 2023.
Cuyuapan es considerada la comunidad ubicada más al norte de la cabecera municipal. Está habitada por familias cuyo apellido predominante es “Campos”. Además, de esta localidad proviene el agua que abastece a gran parte de la población.





Puente Real. 9 de junio de 2021.

En esta fecha, previa a las festividades de los Lícères, la autoridad municipal había decidido dar mantenimiento a diversos monumentos arquitectónicos representativos de la ciudad. En la imagen se aprecia una tarde tranquila, de ambiente colonial.

Calle 5 de Mayo. 9 de junio de 2021.
La fotografía fue tomada una tarde de junio, época en la que comúnmente se forman nubarrones e incluso lluvias, lo que genera una frescura momentánea, seguida por la humedad característica de la región de Los Tuxtlas.





Líceres. 21 de junio de 2022.

En la imagen se observa a un joven vestido con el traje de Lícer. Aunque se desconoce su identidad, por su apariencia se estima que tenía entre 12 y 14 años de edad. Los Líceres son una tradición de Santiago Tuxtla que evoca al jaguar, la lluvia y el cultivo.

Señor Santiago, previo a su salida. 25 de julio de 2021.
Esta imagen fue tomada horas antes de la salida oficial
de Santiago Apóstol, Santo Patrono de la ciudad,
para su recorrido por las calles de la localidad.





Diosa Libertad (Patria), representada por Paulina Inés Silva Maza.
16 de septiembre de 2022.

Esta es una tradición muy arraigada en la ciudad colonial, en la que cada año una joven nacida en Santiago Tuxtla representa el papel de la Diosa Libertad, símbolo de la patria.

Grito de Dolores. 15 de septiembre de 2023
La celebración del Grito de Independencia es una tradición profundamente arraigada, en la que se festeja con entusiasmo patriótico. Posterior al acto protocolario, el ambiente se llena de música mexicana y fuegos pirotécnicos.





Soneros en la Casa de Fandango. 24 de junio de 2023.

Durante las fiestas patronales, cada noche la Casa de Fandango se convierte en punto de encuentro para los amantes de la música jarocho. Mientras se desarrollan otros eventos paralelos, el lugar ofrece un ambiente de alegría, música y convivencia.

Abuelo de Cruz de Vidaña. 5 de junio de 2022
La fotografía muestra a un señor mayor disfrutando
una tarde agradable del mes de junio. Cruz de Vidaña
es una comunidad ubicada al sur del municipio.



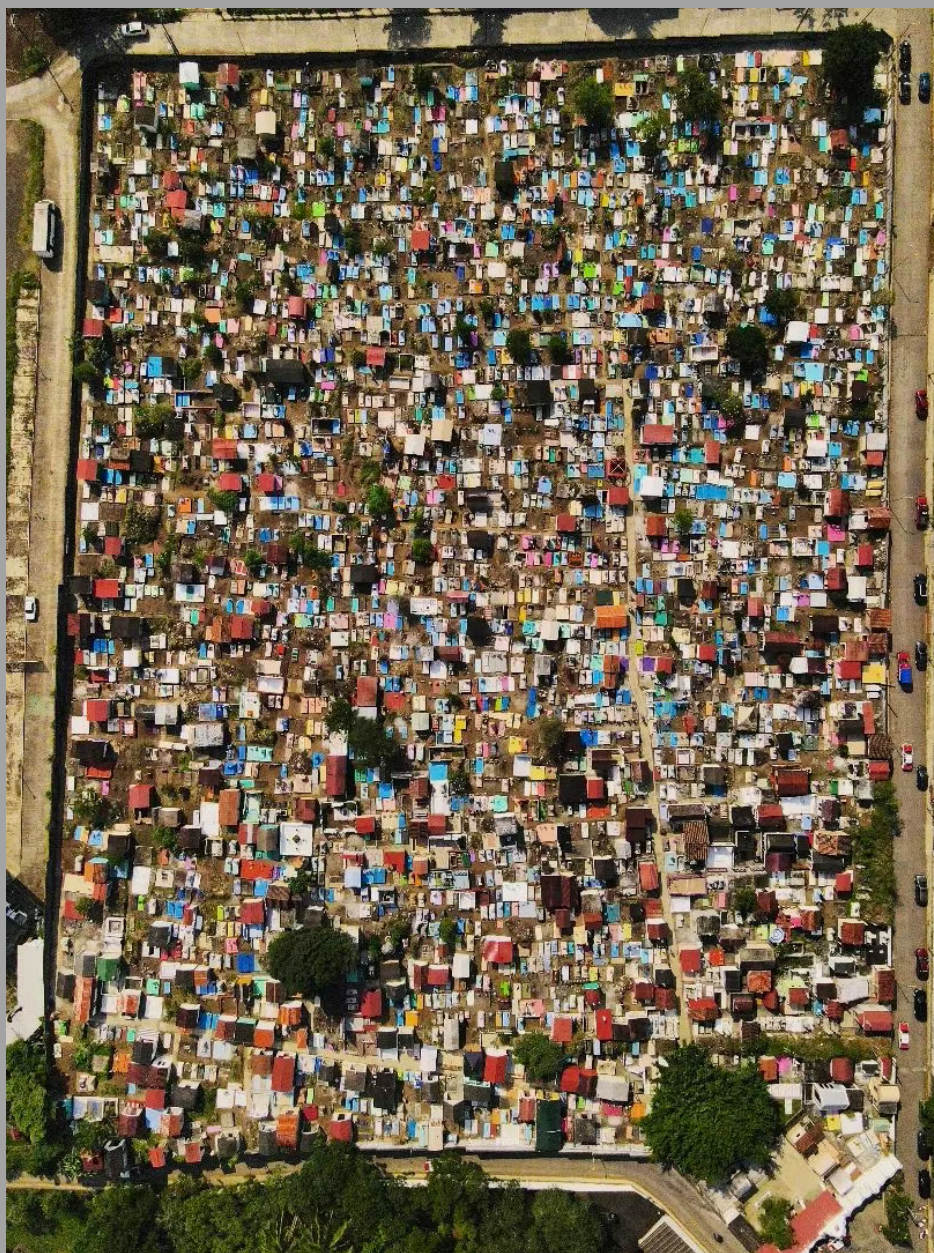


Imagen aérea del cementerio municipal de Santiago. 1 de noviembre de 2023.
La fotografía fue tomada un día antes del Día de los Fieles Difuntos, por lo que es posible observar que las tumbas estaban recién pintadas y limpias.

Zopilote en su nido. 7 de diciembre de 2024.
La imagen fue capturada por la tarde, momento
en el que las aves regresan a sus nidos.





Playa Ermita. 23 de octubre de 2022

De difícil acceso debido a que se debe atravesar terrenos privados, esta playa se popularizó en el año 2022 gracias a creadores de contenido en redes sociales. Actualmente, es un destino turístico frecuentado, y forma parte del encanto y la diversidad costera que ofrece el Golfo de México.



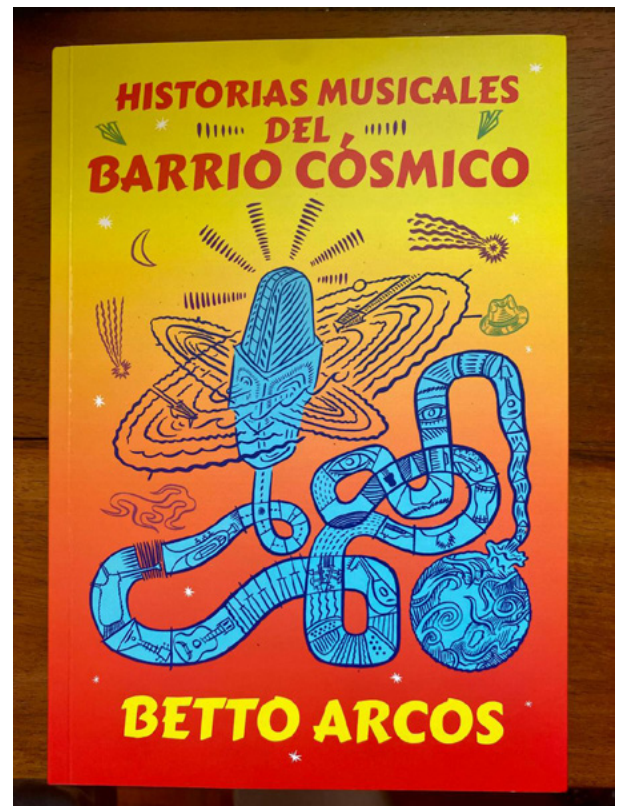
Historias musicales del **barrio** cósmico

de **Betto Arcos**

(traducción de Bruno y Arí Bartra)

Impreso en el verano de 2021 bajo el sello de Fogra Editorial, el periodista, escritor, melómano y músico Betto Arcos (Xalapa, México), avecindado en Los Ángeles desde la década de 1980, nos entrega esta colección de relatos y testimonios que dan cuenta de sus encuentros con artistas, agrupaciones, músicos, productores y personalidades de la escena musical e industria del espectáculo de los cinco continentes. En relatos precisos, breves y cautivadores nos ofrece, como en una viñeta, una perspectiva general del o los protagonistas de su relato, de su trayectoria, quehacer, pensar y sentir, impulsándonos con lo que allí nos narra a conocer el arte que está allí puesto en juego.

“Todas las historias contenidas en este libro –nos dice su autor son parte de mi historia personal”, para más adelante aseverar: “Cuando miro hacia atrás, en mi carrera como periodista de música y cultura que trabaja en la radio pública, en inglés, debo decir que he asumido una gran responsabilidad, especialmente respecto a la música latinoamericana. No se trata sólo de



traducir un idioma o un estilo de música, sino de explicar quiénes somos, la complejidad de nuestra historia y culturas diversas, las esperanzas y los sueños que aún deben cumplir las generaciones futuras.”

Con una introducción de Tom Cole, editor de NPRU y Prólogo de Jaime Andrés Monsalve, estas *Historias musicales del Barrio Cósmico*, pueden ser utilizadas como una sugerente guía de escucha, un gozoso y juguetón guiño sonoro que Arcos hace a sus futuros amigos, compartiendo con ellos sus pasiones y obsesiones musicales. “En el Barrio Cósmico –sentencia Betto- la música tiene el poder de transformar vidas. Sé muy bien que, a mí, la música me transformó.”



Trovar: metapoéticas en Occitania y Sotavento

de Elena Deanda Camacho

Después de agitar las aguas de los estudios literarios coloniales, en 2022 con la publicación de *Ofensiva a los oídos piadosos. Obscenidad y censura en la poesía española y novohispana del siglo XVIII* (Iberoamericana Vervuet), el año pasado (2024) apareció publicado por la Universidad Veracruzana el más reciente libro de Elena Deanda Camacho (Minatitlán, Veracruz) *Trovar: metapoéticas en Occitania y en Sotavento*. Como el título lo anuncia, se trata de un esfuerzo analítico para poner en diálogo a dos tradiciones poéticas, separadas geográficamente, pero cercanas –nos dice Deanda– si se escuchan sus temas, motivos y funciones. Una ubicada en la zona sureña de Francia; la segunda, recreada desde hace dos siglos y medio en la costa de Sotavento veracruzana, oaxaqueña y tabasqueña.

Para provocar nuestra imaginación, la autora nos dice: “Por ejemplo, al analizar la lírica jarocho aparece una dimensión oral y performativo de la poesía que ilumina el texto medieval. Asimismo, los estudios sobre la lírica medieval nos apremian a documentar la lírica jarocho, aunque eso implique fijar un texto que, de antemano, se considera performativo.”

Como lo establece Deanda Camacho a lo largo de diez apartados, la afinidad que puede adver-



tirse entre el son jarocho y la trova occitana se desprende de un discurso o reflexividad que cada una de estas tradiciones pone en práctica sobre sus propios procesos de creación-transformación, estableciendo de este modo una *macro-poética*.

¿Por qué comparar dos poéticas lejanas espacial y temporalmente? –se insinúa apenas terminamos de leer el título de la obra. A lo cual, de manera juguetona y provocadora, Elena Deanda Camacho parece susurrar: “para encontrar que aquí y allá hay un lazo humano que disuelve fronteras temporales, geográficas e, incluso, cognitivas.”

per qu'ieu vos man la non es votr'estatges /
esta chançon que me sia messatges

te envío allí donde te encuentres /
esta canción que me sirve de mensajera





CHÉJERE, 20 AÑOS



La reconocida agrupación de música contemporánea mexicana *Chéjere* celebra este 2025, sus primeros 20 años de existencia. Con cuatro producciones discográficas en su haber y bajo la dirección del destacado músico y compositor, Alonso Borja Gómez, *Chéjere* ha animado y enriquecido la escena musical de los años recientes, teniendo como sello de presentación, la constante propuesta de composiciones originales.

Con un emotivo y exitoso concierto en Casa del Lago el pasado 18 de mayo, el grupo celebró sus primeras dos décadas de hacer música con sus cientos de seguidores, al tiempo que se prepara para continuar los festejos con un concierto especial que se llevará a cabo en el Teatro de la Ciudad de México “Esperanza Iris”, el próximo sábado 30 de agosto del año que corre.

¡Muchas felicidades a la familia *Chéjere*!





*Niño zapateador y su mamá.
Chacalapa, Veracruz, jul. 2024.
cecy_zacamandu85*

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador y sonero.

Investigador Centro INAH, Veracruz.

HERMANN BELLINGHAUSEN

Escritor, editor, poeta.

FEDERICO CAMPOS HERRERA

Fotógrafo documentalista autodidacta. Asistente de comunicación cultural del Museo Regional Tuxteco del INAH.

GILBERTO GUTIÉRREZ SILVA

Músico, laudero, compositor; director del grupo Mono Blanco.

IKBAL HAMZAOUI

Doctora en Musicología por la Universidad de La Sorbona, de París, Francia, profesora ejecutante del piano e interpreta regularmente en concierto repertorio de música latinoamericana. Actualmente se desempeña como profesora y jefa del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Música de Túnez, donde imparte clases de piano y transcripciones de músicas del mundo.

ODILE HOFFMAN

Doctora en geografía y licenciada en lingüística, Odile Hoffmann es Directora de investigación, investigadora honoraria en el Institut de Recherche pour le Développement (Francia, www.ird.fr) y la Universidad de París (URMIS). Trabajó temas de dinámicas agrarias y poderes locales e investigó las políticas de multiculturalismo en Colombia, México y Belice. Desde hace 20 años combina ambas entradas (las transformaciones territoriales y las identificaciones étnico-raciales) para interpretar los fenómenos de racismo y desigualdades, en particular en contextos de migración. Ha dirigido numerosas tesis, publicado libros y artículos y dirigido varios programas internacionales. Ha sido directora del CEMCA (2006-2006) y del laboratorio mixto internacional MESO (2014-2023). <http://www.urmis.fr/Odile-Hoffmann/>

MARÍA GUADALUPE LÓPEZ JIMÉNEZ

Licenciada en educación preescolar (docente de profesión), integrante del grupo familiar "El son que faltaba"; compartió titularidad en la dirección del proyecto PACMYC "El fandango como factor de comunalidad en comunidades rurales".

ANDRÉS BERNARDO MORENO NÁJERA

Profesor de enseñanza media superior, jaranero, promotor cultural en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

CHRISTIAN RINAUDO

Profesor de sociología en la Université Côte d'Azur (Francia) e investigador en la Unidad de Investigación sobre Migración y Sociedad (URMIS). Su trabajo se centra en los vínculos entre migración, alteridad y cultura en Europa y América Latina. Sus publicaciones más recientes se centran en las trayectorias artísticas y migratorias de artistas exiliados en Francia.

CRISTÓBAL CUITLÁHUAC TORRES HERRERA

Pedagogo y maestro de educación infantil. integrante del grupo familiar "El son que faltaba". Docente de la escuela normal Juan Enríquez. Jaranero, versador y bailador de Tlacotalpan, Veracruz.



NÚM. 18



Félix Cágal.

Archivo Andrés Moreno Najera.

marzo 2025