La Manta y La Raya

Núm.
21



Manuel Polgar Salcedo

Universos sonoros en diálogo

La Manta y La Raya

septiembre 2026



Teatro Municipal y Parroquia, Cosa

EDITORES

Francisco García Ranz
Alvaro Alcántara López

FOTOGRAFÍA

Juan Chirro 51.
Gabriel Figueroa 18-20.
Francisco García Ranz 36, 37.
Silvia González de León 16, 25, 52.
Ruy Guerrero 45, 47-49.
Estefanía Jim 53.
Andrés Moreno Nájera 44, 50.
Raquel Paraíso 70, 71.
Natse Nindú Rojas Zárate 7.
Luis A. Rodríguez Pulido 5, 31-34.
Melitón Tapia 35.
Sergio Alberto Vázquez R. 4.
Fotos archivo 14-19, 22, 23, 29, 49
Archivo César Arias 17, 21, 27.

GRÁFICA

Alec Dempster 8, 9, 15.

portada
El aliento de la plaza, Manuel Polgar Salcedo, P. de Veracruz, 2026.

contraportada
Valeria Lira, Luis Antonio Rodríguez, Citlali Aguilera Lira, Gabriela Melina Lira y Mateo Radamel Rodríguez. 2026.



maloapan. Imagen restaurada con IA, publicada por Guillermo Martínez Torres, 2026.

• **Época 1, número veintiuno, septiembre 2026. 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

Contenido

Editorial 4

in memoriam 7

§ Asegunes y pareceres

Rosa Virginia Sánchez

La lírica de los sones de México. Algunas consideraciones útiles para su comprensión y estudio 8

§ Dijera usted

César Árias de la Canal

La Marigalante en tres tiempos 16

Mario Huacuja

Oscar Camarero Figueroa, el último constructor de ribera de México 22

§ Así, como suena

Luís Antonio Rodríguez Pulido

Reconocernos, organizarnos y construir nuestro propio rumbo 30

§ Palos de ciego

Una muestra de la colección Contreras Árias en el Museo Nacional de Antropología 35

Francisco García Ranz

Sobre los instrumentos musicales, las colecciones y los museos 38

Ruy Guerrero

Patrimonios tiritantes. Colecciones de instrumentos musicales en México 45

§ Relatos de Andrés Moreno Nájera

Del primer viernes de marzo 50

§ Recio y clarito

Gilberto Gutiérrez Silva

Félix Báxin, un hombre sabio 52

§ Las perlas del cristal

Cosamaloapan restaurado 54

Sergio Alberto Vázquez Rodríguez

El trapiche de Cajonal, Cosoleacaque 64

§ Bonus track

La Surada, disco LP, del grupo La Surada 67

A pesar del tiempo, de Raquel Paraíso 69



Volcán San Martín desde Santiago Tuxtla. Sergio Alberto Vázquez Rodríguez, 2026.

Editorial

La veinte y su pilón: veintiuna

Todos echan despedidas
pero como yo, ninguna
una, dos, tres, cuatro, cinco,
siete por tres... veintiuna.

Desde sus inicios nuestra revista se ha distinguido por un discurso visual sensible, provocador e incisivo. Esta condición se ha expresado en cada uno de los números y, especialmente, en la sección "Las perlas del cristal". Tenemos la sensación, sin embargo, que este número tiene algo de especial, *un no sé qué, que qué sé yo*, que hace de las imágenes que ahora compartimos un fructífero estímulo y complemento de sonoridades, temples y memorias de toda condición.

Hay otra novedad: incursionamos en las aguas de las memorias marinas, de las navegaciones y sueños por construir puentes de entendimientos entre las personas, los grupos sociales, las naciones. Así, este número honra el diálogo, la comprensión, el respeto. Porque precisamente en un mundo como el que ahora habitamos resulta fundamental destacar –incluso defender– las diferencias, el derecho a ser distintas y distintos, desde la alegre comprensión que la existencia de esa diversidad nos enriquece y nos permite ser... reafirmar lo que somos.

En la tradición cultural y festiva jarocha –al igual que otras más de nuestro país– la navegación, marinería, embarcaciones, así como personajes y deidades acuáticas se encuentran más que presentes. Sones como El Balajú, El Coco, La María Chuchena, El Fandanguito,



Valeria Lira, Luis Antonio Rodríguez, Citlali Aguilera Lira, Gabriela Melina Lira y Mateo Radamel Rodríguez. 2026.

La Petenera y otro más han recreado esa conexión profunda e inmemorial de los seres humanos con los universos de lo acuático, tanto de agua dulce como salada. De manera que, en este número le damos entrada a historias de navegación que confiamos se repliquen en las emisiones venideras.

La atención y valor puestas en los instrumentos musicales son otro aspecto que resalta en este número 21. La importancia del trabajo, pasión y compromiso que coleccionistas particulares (muchas, muchos de ellos músicas y músicos), gestores culturales e instituciones (pero también aquí, como en otros ámbitos, el papel de personas específicas resulta fundamental) es traído a cuentas, para señalar quizá uno de los proyectos culturales más necesarios en el país y en cada estado: la creación de museos instrumentales/organológicos.

En cualquier caso, como sabemos, "la música" en sus materialidades requiere de esos soportes mágicos y maravillosos que son los instrumentos. A través de ellos, de rastrear sus genealogías, circulaciones, procedencias y resignificaciones está contenida la historia de las diferentes culturas de la humanidad toda, incluso la de aquellos pueblos cuyas historias y memorias, el colonialismo ha intentado socavar y expropiar.

De allí que recuperar en esta ocasión los procesos de reconocimiento a las personas y poblaciones afrodescendientes en este país (junto a las de las naciones y pueblos indígenas, como hemos ponderado en otros números) resulta fundamental. Pero lo mismo toca hacer con otras presencias históricas y fundamentales para vida cultural y social de la nación, como las gitanas, coreanas, chinas,

libanesas o cubanas; y, más recientemente garífunas, haitianas o afrovenezolanas, por mencionar sólo algunas.

Por último, queremos cerrar esta entrada a la Veintiuno recordando la memoria de compañeras y compañeros que se nos han adelantado. A Mariana Cruz Zuleta, a Félix Baxin Escribano y a don Rodolfo Cobix, lo mismo que a sus familias y seres queridos, nuestro cariño fraterno. Con nosotros siguen andando.

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



Teatro Municipal de Cosamaloapan, Veracruz, *c.* años 1940.

Félix Báxin
Mariana Cruz Zuleta
Rodolfo Cóbix







Era noviembre de 2022, los Editores de LMyLR, junto con nuestras amistades del Foro Cultural "Luz de Noche", empezábamos a preparar la programación de la que sería una renovada ocasión para encontrarnos en Tlacotalpan, en el marco de las Fiestas de la Candelaria. En cualquier otra circunstancia, esta nueva fecha festiva tendría muy poco de extraordinario, de no ser porque la reunión que se aproximaba ocurriría tras dos años de pausa – y encierro – por la pandemia del COVID. Fue en ese momento, que cobramos conciencia que teníamos que rendir un homenaje a la memoria de las y los compañeros que habían fallecido durante ese periodo de tiempo que no habíamos podido juntarnos.

Desde entonces, LMyLR trata, en la medida de sus posibilidades, de acercar al corazón a algunxs de nuestras compañeras y compañeros que han debido partir de este mundo, dejando tras de sí un cúmulo de experiencias compartidas, legados, retos de futuro, enseñanzas, alegrías e, inevitablemente también, congoja en nuestros cuerpos.

En esta edición evocamos la alegre memoria de Mariana Cruz Zuleta, música-arpista jarocha, académica, gestora cultural (1986-2026); de Rodolfo Cobix, músico de Los Tuxtlas-hombre de campo-violinero (1930-2026); y de Félix Baxin Escribano, músico jarocho, guitarrero, hombre de campo (1954-2026). De Mariana, entre otras muchas aportaciones, queremos invitarles a que se acerquen a leer su libro recientemente publicado: *¡Quisiera, pero no puedo, con los ojos platicarte! - Estudios sobre el son mexicano.*

De la maestría y sensibilidad musical de Rodolfo Cobix pueden escucharlo en la grabación *¡Aquí estamos todavía! La supervivencia del violín en el son jarocho*, realizada por Alec Dempster y lanzada en 2008, https://youtu.be/Y-wNr5P7ax8?si=Jupo_tlmAxkvp7CL.

Respecto de Félix Baxin, les invitamos a leer el texto que especialmente Gilberto Gutiérrez ha preparado para recordarlo y que publicamos en este número; además de compartirles este video del Centro de Documentación de Son Jarocho AC., donde se le puede escuchar tocando con otros queridos y recordados músicos de la tradición jarocha, https://youtu.be/i2Beck97JWA?si=uQ0t1SgBWGfKYxOG

Les recordamos con cariño y agradecimiento.

Los Editores LMyLR

La lírica de los sones en México.

Algunas consideraciones útiles para su comprensión y estudio. *

Rosa Virginia Sánchez

El extenso y rico universo de la lírica mexicana no puede menos que despertar inquietudes y sugerir posibilidades para su estudio. Desde hace varios años he incursionado en este campo, a raíz de una idea general que ha prevalecido en un gran número de trabajos en torno a nuestro acervo tradicional lírico, esto es, la idea de concebir al conjunto de coplas como un *corpus* totalmente libre e independiente, e incluso ajeno, a las músicas con las que éstas se cantan (llámense sones, chilenas, gustos, canciones o huapangos). En la generalización de esta idea han influido, por un lado, el hecho de que son pocos los estudios que en los campos del folklore y la musicología se han elaborado al respecto, y, por el otro, la tendencia que ha existido dentro de la perspectiva filológica de separar las coplas de su contexto musical para poder llevar a cabo los correspondientes trabajos de recopilación, clasificación y análisis.

Pero en realidad, en esta idea general incide, principalmente, el carácter mismo de las coplas. La copla, de origen hispano, es un breve poema que en el ámbito de cuatro, cinco o seis versos (excepcionalmente más) encierra una idea completa, y, por ello no requiere de la ilación con otras coplas para tener sentido. Esta autonomía, como se sabe, les permite asociarse unas con otras en series en las que no existe una unidad



El Taronga, Alec Dempster.

temática, y, en ocasiones, ni siquiera formal. La siguiente versión de El Pajarillo Jilguero, de la Costa Chica de México es un buen ejemplo de una serie de coplas sin un vínculo temático:

> Pajarillo jilguero
> presta tus alas;
> llévamele un recuerdo
> a mi adorada.
>
> Padres que tienen hijas
> y las maltratan;
> yo que las quiero mucho,
> Dios me las quita.
>
> Pájaro que abandona
> su primer nido,
> si lo encuentra ocupado,
> su merecido.

Estamos, pues, frente a un género lírico heteroestrófico, —siguiendo la terminología de Margit Frenk (1978)— cuyo uso se remonta hasta el año de 1595, cuando el género de las seguidillas semipopulares surge como un estallido en España.



Zarpando, Alec Dempster.

Según Frenk, éstas se cantaban en series más o menos largas, en que se sucedían una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva. Esta manera en que se manifiestan las coplas corresponde con una forma estructural específica que tienen ciertos géneros cantados en México; entre ellos y, a la cabeza, los sones mexicanos. Aunque con el término de son se suele denominar una gran cantidad de expresiones musicales diferentes, este estudio únicamente hace refencia al género lírico–coreográfico de carácter festivo que ha sido cultivado hasta nuestros días, principalmente por la población mestiza de diversas zonas localizadas a lo largo de las costas mexicanas y regiones aledañas en las estribaciones de las Sierras Madre Oriental y Occidental. A partir de una serie de rasgos literarios, musicales y coreográficos se han reconocido, en términos generales, seis principales variantes regionales de este género.

Por el lado del Golfo de México: los sones jarochos y los sones huastecos (los primeros, cultivados en las regiones de Sotavento, Los Tuxtlas y el Istmo del estado de Veracruz, así como en una pequeña porción de Oaxaca, y los segundos, en la región de donde toman su nombre). Por el lado del Pacífico: los sones tixtlecos, de la montaña guerrerense –ligados con los de Costa Chica–; los sones calentanos, propios de las diversas poblaciones asentadas en las cercanías del río Balsas en Michoacán y Guerrero; los sones planecos o de "arpa grande" que corresponden a la zona que se ubica en la depresión del río Tepalcatepec, en Michoacán, y los sones jaliscienses, también llamados "de mariachi", que abarcan parte de los estados de Nayarit y de Colima, además del propio Jalisco. Los anteriores, además, están emparentados con otros muy similares como los sones istmeños de Oaxaca, las chilenas y los gustos de la región de Costa Chica, en Guerrero y Oaxaca, y las jaranas yucatecas.

Debido a la autonomía de las coplas, ya mencionada, en los sones hallamos, en primer lugar, que la letra suele variar con suma frecuencia de una interpretación a otra.

En un gran número de sones, incluso, resulta prácticamente imposible encontrar dos versiones del mismo son que repitan íntegramente los mismos textos, especialmente en aquellos cuyo repertorio poético rebasa el centenar de coplas. Esto se puede ilustrar con las siguientes tres versiones del son jarocho El Buscapiés:

Don Julián Cruz

Señores, ¿qué son es este?
Señores, "El buscapiés;
la primera vez que lo oigo,
[pero qué bonito es].

Te quiero y no me arrepiento,
y yo de corazón te amo;
pero cargo un sentimiento
que no vas donde te llamo,
y por ese sufrimiento,
enfermo estoy y no salgo.

Hermosa flor de aguacate,
centro de mi idolatría,
voy a formarte un combate
con toda mi artillería,
y sólo que Dios me mate,
chiquita, no serás mía.

Una vez que a misa fui,
que mis padres me mandaron,
de lo que en sermón oía,
y que los curas predicaron:
que yo nací para ti,
y a ti para mí te crearon.

Soy un pobre pajarito
que por el monte gorjeo,
aunque soy tan pobrecito,
nada del mundo deseo:
yo gozo de lo bonito,
de lo bueno y de lo feo.

Yo enamoré a una mujer
que guardaba un bienestar;
me dijo: "Te he de querer, (ay)
pero te vas a aguantar,
no te apures por correr
que piso te va a faltar.

De los pájaros primeros,
que en este mundo han gorjeado:
el cenzontle y el jilguero,
y de los más apreciados,
el pájaro carpintero.

Ya me voy a despedir
porque mi camino es largo,
sólo les vengo a decir
que me voy para el santuario,
y si me llego a morir,
me rindan un novenario.

Conjunto Tlacotalpan

Al pie de un verde limón
puse a madurar un higo.
¿Qué dice tu corazón,
se queda o se va conmigo?
¿Qué, no te da compasión
de verme a tus pies rendido?

Joven, bella dulcinea,
por pobre no merecí;
cuando sufre se desea,
y a la que yo pretendí
otro es el que la chiquea:
no necesita de mí.

Negrita tú no te acortes,
oye bien lo que te digo,
que como mal no te portes,
y si tú te vas conmigo,
ni las águilas del norte
van a poder dar contigo.

Todos echan la despedida,
pero como yo ninguno;
una, dos, tres, cuatro, cinco,
cinco, cuatro, tres, dos, una,
cinco por cuatro son veinte,
siete por tres, veintiuna.
perdido".

Grupo Mono Blanco

En el nombre de José,
y en el nombre de María,
antes de que amanezca el día
yo les canto "El buscapiés".

No llores, hermana, no;
por mala que sea la suerte,
que hasta ni la misma muerte
hará que te olvide yo.

Apúntale a / una garza,
me respondió el afligido:
"Apuntale bien con pausa
para que no vuelva al nido,
porque la mujer es causa
que el hombre se halle
perdido".

Hasta cuándo, luna hermosa,
te dueles de un fino amante
que te quiere y no te goza,
y no te olvida un instante.

No digas que es arrogancia
desearte, prenda querida,
que sólo el verte tendida
me hará perder la esperanza.

Una vela se consume
a [luego] de tanto arder;
así se consume el hombre
cuando él quiere a una mujer.

Antenoche, a media noche,
me mandastes avisar,
que tenías amores nuevos:
¡Dios te los deje gozar!

Señores, ¿qué son es este?
Señores, "El buscapiés;
la primera vez que lo oigo,
pero qué bonito es.

Esto es posible porque, de hecho, no existe norma que establezca el número total de coplas que pueden ser cantadas en los diferentes sones, ya que el acervo poético crece o decrece libremente con la creación de nuevas coplas, la adaptación de otras, o bien, el desuso de algunas de ellas. Este acervo es dinámico y, por ende, inmensurable. De la misma manera, y como puede verse en los ejemplos anteriores, tampoco existe un acuerdo en el número de coplas que forman las series en las diferentes interpretaciones de un son determinado. Según la ocasión, el lugar, el número de participantes y otros elementos, la interpretación de un son puede constar de 3, 4 ó 5 coplas, o bien llegar a incluir entre 20 y 30, al calor de un fandango.

Se puede decir, entonces, que un rasgo general distintivo de nuestros sones es la ausencia de una relación recíproca entre los discursos musicales y poéticos, es decir, que a una música dada no le corresponde una letra determinada. Esto, más la variación constante de otros elementos musicales, como la improvisación incesante en las líneas melódicas vocales e instrumentales, el uso de diferentes tonalidades y las variantes rítmicas que desarrollan los instrumentos de acompañamiento, hacen de cada interpretación musical una manifestación única e irrepetible.

Por otro lado, y, por si fuera poco, el carácter autónomo de las coplas les otorga, además, la libertad de transitar de una melodía a otra, incluso entre géneros diferentes y de regiones diversas y distantes. Así, una determinada copla mexicana puede ser cantada en distintos sones, incluso de diferentes regiones, y aún puede aparecer en el canto de géneros populares de otros países. Tal es el caso de la siguiente seguidilla que aparece, con variantes, en los cancioneros folklóricos de España, Argentina y México:

> No te cases con viejo
> por la moneda:
> la moneda se acaba
> y el viejo queda.

A partir de las anteriores observaciones podemos decir que nos encontramos, entonces, ante un material lírico, en principio ilimitado, de coplas que van y vienen de una interpretación a otra, de un son a otro y, en ciertos casos, de una región a otra.

Sin embargo, no pienso que esta característica estructural signifique, estrictamente, que entre letra y música no existe en absoluto ningún tipo de relación, tal y como llegaron a suponer ciertos investigadores y recolectores. Thomas Stanford (1984), por ejemplo, sobre este asunto expresó: "se debe afirmar –y esto es un hecho importante– que al parecer, la mayoría de los sones mexicanos no tienen textos fijos, no se les puede identificar siquiera por ese aspecto con un nombre específico: hay simplemente un repertorio de melodías y un repertorio de coplas, y los músicos las juntan a su antojo".

Fernández Arámburu (1955), por su parte, llegó a decir, en relación a los sones huastecos hidalguenses, que no era posible hacer una clasificación exacta de los textos, debido a la costumbre que tienen los cantadores de usar versos de su repertorio sin considerar o tener en cuenta el nombre del huapango que se toca, y guiarse solamente por su melodía.

Sin embargo, un examen más minucioso revela sin lugar a dudas que entre ambos discursos, el musical y el poético, aunque independientes y gozando de una gran flexibilidad, se establecen diversos grados de relación, como trataré de explicar en estas líneas.

En principio, se puede partir de que, ciertamente, los trovadores tienen un gusto predominante por la combinación libre de coplas a la hora de cantar un son determinado.

También es preciso aceptar que ellos mismos buscan, con cierto afán, la manera de insertar algunas coplas de su preferencia en diversos sones, partiendo de la idea –como lo han llegado a expresar algunos músicos– de que "cualquier copla puede cantarse en cualquier son".

Sin embargo, un estudio cuidadoso sobre la relación que se establece entre letra y música en los sones, nos muestra, en primer lugar, la existencia de dos tipos de coplas diferentes: las que pueden ser cantadas en distintos sones y las que sólo se cantan en uno específico; a las primeras las he denominado "libres" o "compartidas", y a las segundas les he puesto el calificativo de "exclusivas". La diferenciación entre unas y otras, dentro del repertorio coplero, cabe mencionarse, no es obra de la casualidad, sino que responde a criterios específicos de selección por parte de los trovadores quienes, probablemente de manera inconsciente, saben qué coplas pueden cantarse en sones diferentes y cuáles son destinadas a uno en particular. En segundo lugar, si se analizan los diferentes sones, a partir del uso de estos dos tipos de coplas, podemos establecer una diferenciación entre los que cantan sólo coplas exclusivas y aquellos otros que, además, incluyen un buen número de coplas libres.

Para lograr determinar la diferencia entre estos dos tipos de coplas se deben considerar de manera conjunta cuatro aspectos, que resultan elementos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México. El primero consiste en el uso, o en la ausencia, de una palabra específica, "clave", que establece con suma frecuencia un vínculo entre ciertas coplas y un son determinado; el segundo elemento, muy importante, es el carácter monotemático o politemático de los sones; el tercero es la estructura formal de las estrofas vistas dentro del contexto del repertorio sonero. Por último, el cuarto elemento a observar, muy importante también, tiene que ver con la presencia de ciertos recursos estilísticos, como el paralelismo, cuya estructura consiste en ligar varias coplas de una misma serie entre ellas y, a la vez, a una música específica.

1. La palabra clave equivale, la mayor parte de las veces, al título mismo del son, o bien, está en estrecha relación con éste. La presencia de esta palabra en las coplas (salvo excepciones que no es posible explicar ahora) funciona como un candado, y determina su uso exclusivo con respecto al son en que se cantan. De esta manera, los vocablos "aguanieve", "rosa", "llorar", "Cecilia", "caimán", "sentimiento", "borracho", "gusto", etc., aparecen en coplas que son destinadas a ser cantadas en ciertos sones huastecos, cuyo título coincide con estas mismas palabras.

Coplas del son huasteco Las Conchitas:

> Conchita, vamos al mar
> a conocer las sardinas;
> te voy a hacer un collar
> de puritas perlas finas
> para sacarte a pasear
> delante de las catrinas.
>
> A la barra fui a pescar
> una vez por travesura;
> nada, nada pude hallar,
> sólo para tu hermosura
> muchas conchitas del mar.
>
> El mar canta sus querellas,
> y el cielo, al oír sus cuitas.
> Y decía con frases bellas,
> mil palabras exquisitas:
> "si tú me das las estrellas
> yo te ofrezco mis conchitas".
>
> Me despido suspirando,
> adiós, muchachas bonitas,
> si no les gusta el huapango,
> ahí quédense solitas,
> aquí se acaban cantando
> los versos de "Las Conchitas".

De la misma manera, en los sones planecos y jaliscienses "Las Abajeñas", "Las Arenitas", "El Becerro", "El Borracho", "La Chachalaca", "El Chivo", "El Frijol", "La Guacamaya", "El Huerfanito", "El Jabalí", entre otros, se suelen cantar coplas que incluyen estas palabras en sus versos. Prácticamente no existen sones que no contemplen coplas de este tipo.

2. En cuanto a los temas tratados en los diferentes sones de México, es necesario reconocer la existencia de dos tipos: los sones monotemáticos y los sones politemáticos. Los primeros incluyen en sus series un número variable de coplas independientes que tratan de un solo tema, y que por tal motivo tienden a ser exclusivas. Un ejemplo es el huapango El Huerfanito, cuya temática gira siempre alrededor del sentimiento de la orfandad:

> Como huérfano he sufrido,
> pasando mi vida atroz;
> pero vivo agradecido
> y le doy gracias a Dios
> por el tiempo que he vivido.
>
> La madre sobre la tierra
> es la perla más preciosa;
> es pena muy dolorosa
> pa'l hijo que no la quiera;
> ¿dónde estás madre amorosa?
> ¡quién darte vida pudiera!
>
> No hay amor como el de madre
> en la vida transitoria;
> le pido a Dios que la guarde
> y que la lleve a la gloria
> en compañía de mi padre.
>
> A veces me salgo al campo
> pa' poderme consolar;
> sin sentir, me viene el llanto,
> al ver que no puedo hallar
> a mis padres que amo tanto.

Sin embargo, es preciso considerar que las coplas de un son monotemático determinado sólo pueden ser exclusivas cuando tratan de un tema que no es cantado en otros sones de la misma región. El tópico abordado en El Huerfanito, por ejemplo, no se canta en ningún otro son de la Huasteca; lo mismo sucede con el son jalisciense El Borracho, cuyo tema, indicado en el título, es exclusivo dentro del repertorio de mariachi. Por esta razón, las coplas cantadas en estos sones, no se comparten con otras melodías: son exclusivas.

3. En cuanto a la estructura formal poética, el tipo de estrofas utilizadas en los diferentes sones también es importante a la hora de determinar la exclusividad de algunas de ellas, ya que existen ciertos sones que se componen de coplas cuya estructura es única dentro del repertorio de una región particular. Un ejemplo es el son planeco Las Arenitas –también conocido como Arenita de Oro en Jalisco–, el cual incluye cuartetas o sextillas irregulares que no aparecen en otros sones, motivo por el cual no pueden compartir sus coplas. La siguiente versión de Michoacán, como puede verse, se compone de una sextilla y una cuarteta en donde se combinan versos de ocho y de cinco sílabas (855855 y 8585):

> Eres arenita de oro
> que lleva l'agua
> que lleva el río
> así nos irá llevando
> mi amor es tuyo
> y el tuyo es mío.
>
> Yo quisiera ser toquilla
> de tu sombrero,
> (de tu sombrero)
> sólo por venirte a ver
> porque te quiero,
> (porque te quiero).

4. Otro factor relevante en la distinción de coplas exclusivas es la presencia del paralelismo, un recurso literario, cuya estructura, lo mismo que la glosa y el encadenamiento, se caracteriza por ligar las distintas coplas que forman una serie. El paralelismo, a su vez, tiene la facultad de establecer una relación de reciprocidad entre determinadas coplas y melodías particulares, rasgo no común entre los sones de México, como ya se dijo. Los ejemplos líricos con estas características –más frecuentes de lo que pareciera– se acercan más a la forma canción, precisamente porque su estructura implica su interpretación con melodías específicas; sin embargo, existe una diferencia notable con respecto a las estro-

fas fijas que se cantan en otros géneros líricos, como el corrido narrativo y la canción monotemática: las coplas paralelas siguen gozando de la misma libertad de aparecer, o no, en cada interpretación, y por ende, estas series suelen variar de una versión a otra, como sucede con las series de coplas autónomas. Para ilustrar esto, veamos dos versiones del son huasteco El Tecolote:

–¿Tecolote, qué haces áhi,
parado en la rama seca?
–Esperando a mi tecolota
pa' llevarla a la Huasteca.

–¿Tecolote, qué haces áhi,
parado en el palo ancho?
–Esperando a mi tecolota
para llevármela al rancho.

–¿Tecolote, qué haces áhi,
afuerita de tu nido?
–Esperando a mi tecolota
para que me quite el frío.

–¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en esa pared?
–Esperando a mi tecolota
que me traiga de comer.

–¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en esa camisa?
–Esperando a mi tecolota
para que la lleve a misa.

–¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en ese maizal?
–Esperando a mi tecolota
para llevarla a pasear.

Una vez establecida la existencia de estos dos tipos de coplas, habría que hacer, como un segundo paso, un análisis de los diferentes sones, a partir del uso de unas y otras, y, de esta manera, establecer una diferenciación entre los sones que cantan sólo coplas exclusivas, y aquellos otros que, además, incluyen un buen número de coplas libres.

Éste es sólo uno entre varios elementos que deben ser considerados para efectuar una caracterización de la lírica en los sones de México. Esta caracterización, de manera similar a la aplicada en los corridos, las canciones y las valonas mexicanas por el investigador Vicente T. Mendoza, se puede hacer a partir de diferentes parámetros: en un primer nivel de análisis, los sones, según los temas cantados, muestran una distinción entre sones monotemáticos y sones politemáticos; si en lugar del criterio temático consideramos las formas estróficas utilizadas, una diferencia notable se establecería entre los sones de series de coplas homogéneas (compuestas por sólo un tipo de estrofa) y los sones de series heterogéneas (que incluyen estrofas diferentes). Si partimos, en cambio, de la estructura literario-musical, los sones se dividirían entre los que no tienen estribillo y los que sí lo llevan. O si consideramos el grado de relación que se establece entre las coplas que constituyen las series cantadas en los sones, tendríamos, por un lado, los sones de coplas sueltas y, por otro, los sones de coplas ligadas, como es el caso de los sones paralelísticos, ya mencionados. Y así, podríamos continuar.

Ahora bien, si finalmente, hacemos un estudio comparativo entre los sones de las seis variantes regionales mencionadas al principio de esta lectura, veremos que la manera en que se manifiestan estos rasgos difieren de un lugar a otro. No hay duda: entre los sones jarochos, huastecos, tixtlecos, calentanos, planecos y jaliscienses existen muchos rasgos comunes. Sin embargo, cada una de estas expresiones locales denota singularidades importantes, no sólo en el ámbito literario –del cual hablamos ahora–, sino también en cuanto al estilo de interpretación, la dotación instrumental, el repertorio, el ritmo, la manera en que las coplas se adaptan a la melodía, la estructura literario–musical, la tonalidad, los círculos armónicos, la coreografía y los pasos en el baile; todos ellos, rasgos distintivos que, incluso, se llegan a revelar en contra de las generalizaciones hechas hasta ahora por estudiosos, quienes, en realidad, han dado poca atención a estas diferencias.



Tonada, Alec Dempster.

A mi juicio, es necesario llevar a cabo un análisis de las coplas en relación a los sones en que se cantan, y un análisis de los sones dentro del contexto geográfico al que pertenecen, como único medio eficaz para entender la realidad lírica y musical a partir de las maneras de percepción, elaboración y transmisión de personas concretas, quienes son las que determinan la dinámica de las coplas y su música.

Referencias

Fernández Arámburu, José y Germán, 1955. "Versos de huapango", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. x.

Frenk, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.

Mendoza, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM, 2ª edición, 1997.

— 1945a. "La copla musical en México", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* (1944), Vol. v. México: ASFM. págs. 189-202.

— 1954. *El corrido mexicano*. 1ª reimpresión, 1974. México: Fondo de Cultura Económica.

— 1957. *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 1986.

— 1961. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1982.

Sánchez, Rosa Virginia, 2010. *Antología poética de sones huastecos tradicionales*. México: CENIDIM.

Stanford, Thomas, 1984. *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fonografía

Julián Cruz. Jaranero. Casete. México: Pentagrama, 1996.

Antología del son de México. LP. 1ª ed., México: FONART-FONAPAS, 1981. En CD, CORASON, 2002.

Mono blanco. *Sones jarochos, vol. v.* Casete. México: Pentagrama, 1996.

[Grabación en Querétaro y Veracruz, 1972]. Trío Huasteco Veracruzano y otros. Cinta de carrete abierto. La Lagunita, Qro.; Pánuco, Ver, 1972. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas.

Michoacán. *Sones de Tierra Caliente*. LP. Serie INAH 7. México: INAH, 1982.

* Artículo publicado en *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the Conference The Mexican Son: Ethnic Roots and Transborder Communities.* Efectuado en la Universidad de California, Riverside, feb. 2007.

La Marigalante en tres tiempos

César Arias de la Canal

Tripulante de la Marigalante en la primera navegación Alvarado-Veracruz-España-Panamá-Acapulco, y colaborador del proyecto "Mar, Hombre y Paz".



Silvia González de León, 1986.

Puerto de Veracruz,
26 de septiembre de 1987

La euforia total. Más de 70 mil personas apiñadas a la orilla del mar esperan expectantes el arribo de la nao Marigalante. Todos los espacios están atiborrados: el malecón, el boulevard, los muelles, los diques, las playas, los techos y ventanas de los edificios, y hasta los faros. El sol del mediodía cae a plomo, pero nadie se mueve. Todos quieren ser testigos del momento histórico. Decenas de embarcaciones pequeñas van y vienen, anunciando el inminente arribo de la carabela, procedente del puerto de Alvarado, en ésta, su primera navegación. La gente comienza a agitarse cuando en el horizonte se perfila ya la arboladura de la nave, que se acerca al puerto, moderando la velocidad, hasta mostrarse plenamente al ingresar a la bahía.

En el muelle llamado "de la T", del malecón del puerto, el tumulto es inverosímil. Elementos de la Armada pueden apenas contener a la multitud durante las maniobras de amarre hechas apresuradamente por una tripulación incrédula, desconcertada. Ahí está la nave, por fin, después de meses de espera, de años de esfuerzos para su construcción y botadura. Ahí está con todas sus maderas y aparejos, con todas sus curvas. Y ahora está lista para navegar con rumbo al viejo continente.

En el puerto de Alvarado, prácticamente toda la población participó de alguna manera en la construcción. Ahí la emoción del zarpe esa misma mañana fue indescriptible, desbordante, entre lágrimas, música y adioses de pañuelos blancos que acompañaron a la nave por el río, por la barra, hasta perderse en el horizonte marino. Como quien despide a un hijo que crió y que vio crecer. El tesón de Vi-



La sirena de Enrique Jolly, 1987.

tal Alsar, director del proyecto y capitán de la embarcación, asistido por un viejo lobo de mar, Marc Modena, así como de un espectro variopinto de gentes y grupos, lograron lo que parecía un sueño irrealizable. Tras años de dificultades y una larga interrupción de la obra fue posible finalmente acercar los recursos para el proyecto, así como conformar un equipo de tripulantes –la mayoría con escasa y hasta nula experiencia marinera– que se entregó a este sueño desde la construcción misma de la nave. Ahí estuvieron durante meses de calores y "nortes", acampando en el astillero, sobre la gran mesa de gálibos donde se trazaron cuadernas y baos de la nao. El extraordinario constructor de barcos de Alvarado, don Oscar Camarero, y su grupo de carpinteros de ribera, fue ensamblando maderas tropicales y dando cuerpo a la carabela, día tras día, hasta el ansiado momento de su botadura y su aparejamiento para zarpar. Una bella sirena soplando un caracol marino, obra en bronce del escultor y tripulante Enrique Jolly, figuraba como mascarón de proa, bajo el bauprés enfilado hacia barlovento.

Pero, ¿qué es lo que mueve y emociona a tanta y tan diversa gente? ¿Es solamente un barco? Sin duda, la sola imagen de una embarcación al entrar o salir de puerto puede remover las capas profundas de nuestro espíritu, de nuestro inconsciente, evocando algo misterioso que yace en la memoria colectiva. Profundos ecos de navegación marítima que se remontan a los albores de la humanidad. Es algo que no llegamos a comprender bien, ya que pertenece al terreno de la poesía que nos obstinamos en negar. Pero ahí está, latente, y aflora cada vez que puede. Si esto es una realidad aún para gente de tierra adentro, pues para los habitantes del litoral y especial-



En Alvarado, Veracruz. Gabriel Figueroa, 1987.

mente los de uno de los puertos con más antigüedad e historia de América, Veracruz, sin duda que el arribo de una embarcación como la Marigalante pudo representar un sentimiento entrañable. Numerosas e inspiradas fueron las coplas y décimas de trovadores del Sotavento dedicadas a la embarcación, movidos por hondas resonancias.

También pesaron razones más pedestres, como la presencia de la carabela en los medios de comunicación, sobre todo a través de las televisoras nacionales, y el manejo tan sobado de la famosa "replica de la Santa María", ante la proximidad de los 500 años de la llegada de Colón al continente americano. Pero esto no fue lo más importante. La Marigalante solamente *evocaba* a aquella Santa María, de ningún modo era su réplica. Ni siquiera conformaba un barco de navegación a vela: cualquiera con un mínimo ojo marinero percibía de inmediato que no tenía ni la arboladura suficiente ni el aparejo adecuado para impulsarse con el viento. Sus velas eran más bien ornamentales, aunque las cuadras llegaban a henchirse con una buena brisa en popa. "Para entrar y salir de las fotografías", comentaban jocosos algunos tripulantes. En realidad, la Marigalante surcó los mares gracias a los numerosos caballos de fuerza de su potente motor diésel.

Pero hubo algo más y más trascendente que todo el ridículo jolgorio por los 500 años del inicio de la invasión militar a un continente. Si la Santa María del siglo XVI representó el inicio de la expansión militar, el exterminio de pueblos, el despojo, el esclavismo, la imposición religiosa y la avidez de oro, a bordo de la Marigalante del siglo XX imperaba una motivación por completo diferente. Algo que se perfilaba como un sueño idealista, de paz,



En Alvarado, Veracruz. Gabriel Figueroa, 1987.

de tolerancia, de amor a la humanidad, a la navegación, a la mar y al planeta Tierra, con una clara dedicatoria a las infancias del mundo. Una locura total, en aquel apopléjico e incierto fin de milenio. Con la bandera blanca en lo alto del palo mayor, esta embarcación tenía la misión de navegar a contracorriente portando un mensaje de México al mundo. Para ello fue creada la asociación civil "Mar, Hombre y Paz", cuya intención humanista quedó claramente establecida, impregnada en las maderas de la nave. Es posible que este aspecto de la Marigalante, el mensaje de valores humanos a bordo de una embarcación que ostentaba en la popa un pabellón mexicano, haya calado hondo en el corazón de miles de gentes en los muchos puertos donde la nave atracó. Uno quiere pensar que sí.

Puerto Vallarta,
26 de febrero de 2004

El sol cae a plomo. Desde el muelle de concreto lleno de turistas, se distingue una gran embarcación de madera que se aproxima lentamente, con las velas arriadas. En lo alto del palo mayor ondea una bandera negra en la cual se distinguen dos tibias cruzadas y una calavera. En el muelle, los turistas hacen fila frente a un kiosco bajo un letrero que dice: "Pirate Ship Tours", y se apresuran a comprar sus boletos. Al tocar el muelle la embarcación, los tripulantes disfrazados de piratas de Walt Disney hacen maniobras: mal amarran cabos, jalonean la pasarela y suben por las escalas y los marchapiés blandiendo sables y lanzando alaridos. Saltan sobre cubierta y ayudan a los turistas a bordo a bajar a tierra, por momentos ciñendo las carnes de alguna güera que, uuups, se va de lado. Algunos paseantes vie-



En Tlacotalpan, Veracruz. Gabriel Figueroa, 1987.

nen eufóricos, cantando y gritando. Otros bajan con dificultad, agarrándose de las bordas, después de varias horas de "cocteles margarita" en barra libre. Una gran mesa llena de botellas vacías y restos de comida sobresale en cubierta. Cuando el pasaje ha descendido, los tripulantes sacan cubetas y trapeadores, y preparan el escenario para el siguiente paseo turístico. Sobre la amurada de proa, bajo el bauprés, puede aún leerse un desgastado rótulo: "Marigalante S.M". A unos pasos de ahí, en un recodo del muelle de concreto, yace de lado y golpeada la bella sirena de bronce con el caracol marino, la cual fue el emblema de las navegaciones transoceánicas de la embarcación.

Es mediodía, unos años después.

¿Qué fue lo que pasó? La explicación es sencilla: el alto costo de mantenimiento de una gran embarcación de madera y con las características de la Marigalante, llevó al controvertido capitán Alsar, con anuencia de la asociación "Mar, Hombre y Paz", a venderla para evitar su continuo deterioro, quizá el inexorable fin de sus navegaciones. Al parecer fue un empresario o político de Puerto Vallarta quien la adquirió, quien raudo la convirtió en "barco pirata". Buen negocio debió ser el cotidiano abordaje a los turistas. Pero qué destino triste y paradójico el de la Marigalante. Tanto esfuerzo, tantas voluntades, tantas esperanzas plasmadas en discursos, artículos, fotos, películas, pinturas, esculturas, décimas, canciones y hasta novelas. Tanta gente que apoyó con lo que pudo o creyó en el proyecto, en Alvarado, en Veracruz, en la Ciudad de México y más allá de nuestros litorales, sólo por la ilusión, por compartir el sueño posible. Cuántos niños y niñas subieron ávidos a bordo, en una ensoñación sin duda inolvidable. Quedan los recuerdos para algunos tripulantes, cada vez menos, de aque-



En Tlacotalpan, Veracruz. 1987.

llas duras y azarosas travesías oceánicas, del arribo a puertos pletóricos de bienvenidas en Santander, Sevilla, Cádiz, Tenerife, Panamá, y aun en puertos ignotos de Japón y Corea.
La Marigalante representó una gran convergencia de voluntades, y un sueño compartido que fue y que dejó de ser. Más allá del recuerdo ¿qué queda? La experiencia, la nostalgia, desde luego el desencanto. Pero también permanece el tesoro indestructible de la amistad, fraguada a golpe de mar entre los azorados tripulantes.

Puerto Vallarta,
11 de octubre de 2025

Los medios de información nacionales y locales anunciaron hoy que el "icónico barco turístico Marigalante, una réplica de la Nao Santa María", se hundió el viernes 10 de octubre frente a las costas de Puerto Vallarta, debido –según la empresa propietaria de la embarcación– a una falla en las bombas de achique que inundó el cuarto de máquinas. Los medios informaron asimismo que, durante el naufragio, no se encontraban turistas a bordo, señalando que los nueve tripulantes salieron del barco, con el apoyo de Protección Civil del puerto. La empresa propietaria anunció también que buscaban ya otra embarcación sustituta para reanudar cuanto antes los paseos turísticos del "barco pirata".

Junto con la Marigalante, sus velas, aparejos y todos sus enseres –hasta el motor diésel–, naufragó para siempre un caudal enorme de sueños e ilusiones de aquella embarcación que navegó los mares, enarbolando la bandera blanca en su palo mayor. ¿Y cuál habrá sido el destino de la bella sirena de bronce soplando un caracol marino, obra del escultor Enrique Jolly, mascarón de proa y emblema de la carabela?

¿Se hallará también en el fondo del mar?

Óscar Camarero Figueroa, el último constructor de ribera de México

Mario Huacuja



Óscar Camarero Figueroa, años 1990.

Del libro *La resurrección de la Santa María* (Cal y Arena, 1989) de Mario Huacuja, extraemos la parte final del capítulo 1, titulado "Alvarado", en donde el autor escribe sobre Oscar Camarero y los inicios de la construcción de la *Marigalante* en el puerto de Alvarado en la década de 1980. Mario Huacuja tripuló la Marigalante al lado de su capitán Vital Alsar, en su segunda travesía hasta Japón (*Cipango*) y Corea.

Capítulo 1.- Alvarado (pp. 13-22)

Sabedores de la importancia de su oficio, los alvaradeños se trepan a los camaroneros de regular eslora para lidiar mar adentro con el oleaje y los cardúmenes. Van como marineros, cocineros o motoristas, pero en su fuero interno todos aspiran a ser patrón de barco. Sus pertrechos son las redes de arrastre y las cimbras tiburoneras, y en sus afanes sudan agua salada y se desvelan por la captura de un mayor tonelaje. Vuelven extenuados, con porte de pescado: ojos de guachinango, color de mantarraya, apetito de tiburón. Al verlos atracar el barco, los niños ríen y sueñan con crecer para compartir con ellos su rebanada de aventura.

Pero los tiempos jamás han sido los mismos, y los niños de antaño no gozaban de los espectáculos pesqueros que ahora abundan. Porque ayer apenas, hace unas cuantas décadas, en Alvarado no había ni astilleros. Óscar Camarero recuerda que en su infancia, allá por los años treinta [1930's], las carreteras no se conocían, y Alvarado se comunicaba con el resto del mundo mediante un tren de dos vagones. El puerto era un caserío poblado de lanchas y cayucos, y Camarero ayudaba a mantener a su familia a flote vendiendo tamales, de puerta en puerta y de calle en calle.

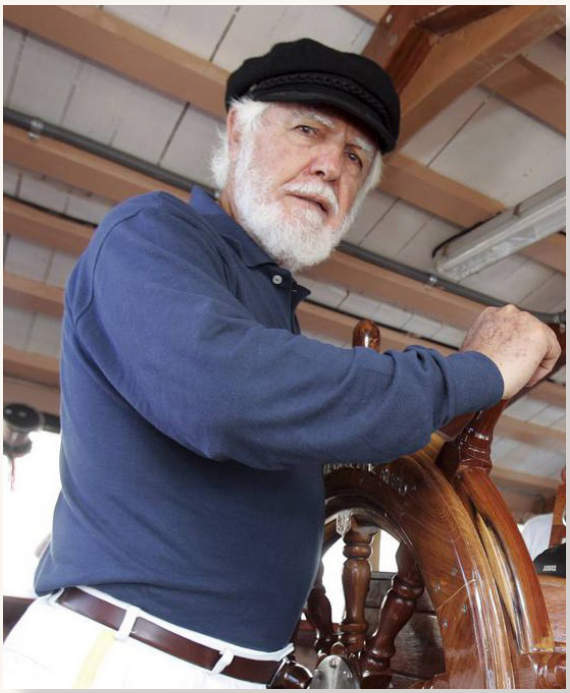
Oscar Camarero, el último constructor de ribera que le queda a México, nació de padre estibador, y desde temprana edad sintió la vocación por el mar y la madera. A los doce años, estrenando su espigada figura, empezó a trabajar en una carpintería ensamblando féretros, esas embarcaciones en las que viajan los difuntos hacia las orillas de la otra vida. Dos años más tarde estaba ya en la carpintería de ribera, batallando a la intemperie de las playas, armado únicamente con una hacha y un serrucho, y a sus 17 otoños era un prematuro carpintero de primera, puesto que sólo ocupaban los veteranos de varias décadas en el oficio. Desde ese entonces, Camarero empezó a destacar por fabricar en medio día lo que otros construían en una jornada entera, y a

partir de aquellas épocas se impuso como meta una superación sin tregua. Así empezó a trabajar en el primer astillero de Alvarado, y así devoraba las horas de la noche revisando planos de navíos, hasta que los párpados se le cerraban con las pestañas convertidas en cenizas.

Pronto, aquel adiestramiento de espartano empezó a rendir sus primeros frutos. Cuando Camarero construyó su primera piragua –que vendió por debajo de su valor para ingresar al mercado–, los patrones observaron con asombro que la embarcación resistía las marejadas con mejor suerte que la demás, y a partir de ese momento al joven autodidacta le llovieron contratos para la construcción de barcos. Así empezó multiplicando sus piraguas, y en unos cuantos meses se lanzó a la construcción de navíos de mayor eslora. A la edad de 30 años, de sus manos habían salido ya tiburoneros, cruceros, camaroneros de respetable longitud y veleros para el club de yates de Veracruz. Su prestigio resonó por todos los astilleros del Golfo, y en muy poco tiempo llegó hasta el litoral del Pacífico. En 1962, el nombre de Oscar Camarero se llevó la gloria de construir el primer camaronero de madera que aguantó los embates de las olas desde Salina Cruz hasta Guaymas, en una travesía de más de tres mil kilómetros.

Dos años más tarde, cuando Alvarado se subió a las alas del modernismo gracias al puente tendido sobre el Papaloapan, Camarero se convirtió en el Director del Astillero del Puerto Piloto, un complejo industrial diseñado para el procesamiento de los productos marítimos y fluviales. El Puerto estaba pensado para la industrialización en gran escala, y había sido equipado con cámaras frigoríficas, bodegas, una fábrica de hielo, otra de harina de pescado, una enlatadora, un astillero y varadero, un taller de redes y carpintena y varios transportes para el producto.

Desde su nuevo cargo, Camarero resultó ser un funcionario singular: sin esperar orden alguna, y haciendo acopio de insólitos recursos, empezó a construir barcos para incrementar la producción pesquera del complejo. Parecía una actividad sospechosa, porque iba a contrapelo de la morosidad, el papeleo, la ineficiencia y el letargo que envuelve a la burocracia, pero a la postre sus ímpetus creadores se impusieron, y en un lapso de seis años Camarero inundo lagunas, rios y costas con cerca de 140 embarcaciones. En las épocas de fiebre constructora, llegó a botar hasta una piragua cada dos días.



Vital Alsar Ramírez, años 1990.

Parecía asunto de prestidigitadores, pero ese caudal de barcos cuya producción se figuraba en serie resultaba más resistente que los navíos de los otros astilleros. Sin embargo, la técnica tenía ciertas claves, mucho menos arcanas y misteriosas que la rutinaria desaparición de los fondos públicos en las empresas de gobierno: Camarero utilizaba más tablones para el casco, seleccionaba la madera adecuada y apretaba más el calafate. Por eso, sus barcos volvían indemnes del oleaje amenazador de los naufragios.

Para el esbelto constructor de ribera, la década de los setenta tuvo el fulgor de sus años dorados. En ellos fabricó barcos no sólo para Alva-

rado y Veracruz, sino también para Campeche, Tamaulipas, Yucatán y Colima, y su prestigio tocó también las costas de California y Florida. En varias ocasiones, los emperadores de los yates en Estados Unidos le ofrecieron salarios dolarizados para llevarlo a sus astilleros, pero Camarero declinaba sus ofertas por un apego visceral a su terruño. Así, después de 35 años de poblar el mar con sus maderas, Camarero colgó sus serruchos y calafate, se despidió de los astilleros y navíos, y se exilió en su propia empresa de compra y venta de mariscos. Desde ahí anunció públicamente su retiro de los oficios de la construcción, resuelto a no volver a meter jamás las manos en barco alguno. Sólo le quedó el resabio de descargar los camaroneros que él había fabricado, y la nostalgia de divisar desde sus ventanales el malecón lleno de mástiles. No sabía, sin embargo, que su obra mayor estaba aún por llegar.

El anuncio de tal empresa le llegó como un relámpago en descampado, y fue tan intenso el deslumbramiento que su primera reacción fue de incredulidad. Era la primavera de 1981, y mientras saldaba cuentas en su despacho escuchó la voz de que afuera de su oficina alguien lo buscaba. El calor reverberaba el pavimento con los rayos de las dos de la tarde, y en el muro donde atracaban las pangas los pescadores suspiraban por un poco de brisa. Ahí estaban los hombres que lo buscaban. Uno de ellos, el más alto, tenía el cabello alborotado, blanco como la espuma, y su barba encanecida y su mirada punzante le daban un porte de Neptuno. Podría ser un franciscano sin hábito, o un Hernán Cortés sin armadura. Se presentó como Vital Alsar Ramírez, y sudando a raudales pidió, con efusividad y acento de españoles, un lugar para beber una cerveza. El otro era también barbado, flaco y macizo para su edad, y su voz tenía las inflexiones del Altiplano mexicano. Su nombre era Enrique Jolly, escultor y marinero. .

En el restaurán de los Almeyda, frente, al malecón, se sorprendieron al ver a Camarero entrar a beber una cerveza, porque el maestro tiene fama, además, de ser hombre sin alcohol y sin cigarro. Esa tarde no fumó, pero bebió con sus acompañantes con una sed de beduinos. De inmediato, sin ningún preámbulo, apareció el tema del encuentro: se trataba de construir, en algún lugar cercano, una carabela del siglo XVI, ni más ni menos. Vital Alsar desenrolló un plano y tiró el anzuelo, señalando el casco de la nave: "Me han dicho que usted es el mejor arquitecto naval de México." "Estoy retirado", le dijo Camarero, pero no pudo evitar el aluvión de preguntas a la deriva: "De noventa pies de eslora ... ¿qué quilla le pondría?, ¿de qué madera?". Jolly tomaba apuntes. "¿De qué grueso las curvas?, ¿qué claro a las cuadernas?, ¿cuántos palmejares?". Camarero respondía y refutaba montado en el oleaje de la plática, pero sin el convencimiento en su albedrío. "Perdón, señores, pero tengo la experiencia de que el cedro solo sirve para los muebles ...", "¿y la caoba?". "¡Menos! -respondía Camarero - : un casco de caoba sólo es útil en los museos." Así, después de dos horas y media, la conversación tenía tonos de un asunto consumado. Al final se repartieron abrazos, Vital prometió comunicarse pronto, y todos se despidieron con sonrisas.

De regreso a su negocio, Camarero recordó las ofertas y los proyectos que le llovían en sus épocas de mayor trabajo. Revivió la ocasión en la que aquel inversionista norteamencano, de ojos tan verdes como sus billetes, llegó hasta el Puerto Piloto para tentarlo con un salario quintuplicado, a cambio de irse a trabajar a las Bahamas en un astillero libre de impuestos. Y como el rubio era hombre de mucho tesón, al ver que Camarero no accedía, al mes estaba de regreso con una oferta más apetecible, que incluía el éxodo de la familia entera, y un par de meses de vacaciones pagadas para que los vínculos con Avarado no se perdieran jamás ... todo en vano. Estaba también aquel capitán holandés enviado por la FAO, que insistía en llevarlo a Canadá para



Silvia González de León, 1986.

construir en los grandes lagos, rodeado de bosques y montañas. "Pero yo –pensaba Camarero– , para vivir entre la nieve, está cabrón", y con esa convicción profunda rechazaba los llamados de las filas de yateros que acudían al puerto en pos de sus destrezas. "Este soñador es uno más", se dijo pensando en Vital al recluirse nuevamente en su oficina, y con ese juicio cerró el asunto, como si fuese un libro terminado.

Pero la empresa apenas se iniciaba. Tres semanas después, Vital le telefoneó para informarle que el proyecto avanzaba con buena marcha, y que más temprano que tarde se reunirían para afinar detalles. Camarero colgó la bocina con un dejo de incredulidad en el semblante, pero con cierta inquietud por la perseverancia de aquel hombre. Lo que no sabía era que el plan tenía su historia, que se habían librado muchas batallas a su favor, y que el propio Presidente López Portillo había dado su aprobación para la construcción del barco. De modo que las cartas y los telefonemas se multiplicaron en los siguientes meses, hasta que el 15 de noviembre se presento Vital en el puerto, haciendo gala de su nombre, con todo tipo de aspavientos y efusiones.

"Hoy me va usted a perdonar, capitán - le dijo Camarero - , pero es día de mi cumpleaños". Y efectivamente, porque el maestro constructor había nacido hacía 52 años bajo las estrellas de Escorpión, y aquel día había sido invitado a sus propios festejos por su amigo Jesús Darío Rodal, que vivía en una casa edénica en La Antigua, a varios kilómetros de Alvarado. Pero como la mujer de Camarero no tenía rival en las cotizadas artes de los guisos, y como la comida de agasajo corría por su cuenta, Camarero se decidió a invitar a Vital al verlo tan entusiasmado. De manera que marcharon juntos al convivio, con el acelerador a fondo por el retraso, serpenteando por la nopalera frente a las olas del Golfo.

Ahí, frente a los vestigios del holocausto de las carabelas españolas, germinó la idea de una

nueva nao, que fuese ensamblada a imagen y semejanza de la inmortal Santa María de Colón, cuya proa abrió el conocimiento de los mundos. En el pueblo, la terraza de Jesús Darío Rodal era soberbia, con una vegetación escenográfica, y a medida que llegaban las cervezas y las cubas y los pargos nadando en aceitunas y alcaparras, Vital hablaba machaconamente de la carabela, del rescate del romanticismo, de la necesidad de inundar los mares con barcos pacifistas, y de la premura de aprovechar el quinto centenario de los viajes colombinos para realizar las travesías. Era imposible no asombrarse de su tenacidad locuaz, de sus delirios presentados como asuntos prácticos, de su magnetismo persuasivo. "Este hombre debió haber sido político", pensaba Camarero al sentirse ya embarcado en la marea de los sueños y, al cabo de varias horas empapadas en alcohol y frituras de pescado, todos brindaron por la inmortalidad del maestro constructor, y por la vecindad de su próximo proyecto. Finalmente, el reino de la fantasía había ganado la primer batalla.

El 10 de enero de 1982, cuando México iniciaba su carrera cuesta abajo por el desfiladero de la crisis económica, Óscar Camarero andaba olfateando el varadero del Puerto Piloto de Alvarado, con la añoranza de haber derramado en ese sitio sus mejores esfuerzos. Había estudiado a fondo los planos de los galeones que le habían enviado a Vital desde Madrid, y las autoridades de la Secretaría de Pesca estaban por girar la orden de poner en marcha el proyecto. Se había formado un fideicomiso para la recaudación de fondos para la empresa, y los funcionarios del Instituto Mexicano del Petróleo eran las cabezas visibles, por parte del gobierno, para la construcción del barco. En el fondo, el propio jefe del ejecutivo tenía sus simpatías empeñadas en la obra.

Así, con todos los vientos a su favor, se iniciaron los preparativos. Camarero eligió el lugar más oriental del varadero, frente a unos islotes que se formaron con el dragado del río. Ahí, durante el día, las aves no dan tregua con su sinfonía de trinos, y por las tardes se observa a los pescadores caminando sobre las aguas, como cristos milagrosos, haciendo equilibrios entre los médanos.

El mes de enero se escurrió entre las labores de limpieza. El viejo astillero en el que Camarero organizaba la producción en serie de piraguas se había convertido en el basurero del Puerto Piloto, con montañas de vidrios, latas podridas, motores quemados y maderas llenas de comején. De manera que la primera faena fue la de remover los escombros, arrancar la yerba y devolverle a aquella porción de la ribera su proverbial aspecto de astillero. En febrero, mientras Camarero terminaba el plano y las plantillas sobre la mesa de gálibos, empezó a llegar la madera. Venía de Monte Pío y Sontecomapan, de la sierra situada al sudeste del estado, y su consistencia parecía la adecuada para defender al barco del furor de los océanos. El palo blanco, elegido por su fortaleza para la quilla que forma la base y sostiene la armazón del barco, parece tener azufre entre los poros, y por su dureza le atribuyen parentescos con el metal. Cortando esa clase de maderas empezaron a trabajar doce carpinteros que acudieron al llamado del veterano maestro, así como varios peones, hacheros y ayudantes. En total, casi una treintena de personas que empezaron a darle forma a cada pieza, a montar la quilla, el codaste, la roda, los palmejares y las cuadernas, hasta llegar a armar la base del rompecabezas de los sueños.

Mientras tanto, el rumor de aquella fantasía llegó hasta el corazón mismo del puerto de Veracruz. Ahí, a un costado de la Plaza de Armas, hay un lugar tan antiguo como el propio puerto, que empezó siendo el cementerio de la iglesia, que con la independencia del país se convirtió en un salón de billares, y que ahora es la cafetería más prestigiada de la ciudad. Se llama "La Parroquia", y entre la inmensidad de



En Alvarado, Veracruz, 1987.

sus mosaicos blancos se han arreglado entuertos, negocios, matrimonios, viajes, políticas, herencias y rencillas, y en la dilatación de las tardes los parroquianos se han doctorado en todas las artes de la conversa. De sus antiguas mesas de dominó han salido presidentes de México, y sus meseros se han hecho famosos por haber echado del recinto a varios políticos de alto rango, notables de mucho dinero y guardaespaldas empistolados. Su dueño por mas de medio siglo se llama Fernando Fernandez, un veracruzano nacido en España, que al oír noticias de la carabela se entusiasmó con las añoranzas del siglo de oro de Cervantes, y se lanzó al apoyo decidido del proyecto. Así tuvieron Vital y Jolly casa y transporte en Veracruz, mientras el mejor cafetero del puerto se maravillaba con el trabajo artesanal de la madera, con la escrupulosa mano del maestro Camarero, y con el portentoso movimiento de las grúas encajando las costillas del barco.

En esas fechas, también, llegó al renovado astillero Xavier Comamala, justo en el día que cumplía sus 28 años de andar rodando por el mundo. Venía del otro extremo del planeta, de las montañas de Andorra, y en los ojos le brillaba la intención de dejarse la barba de marino. Pero no sería la primera vez que pulsaría el ritmo de las olas: cinco años atrás había sentido esa emoción febril, cuando el azar lo llevó en un moderno yate por las costas de Brasil, y después, en su Barcelona natal, mientras fabricaba velas con la ilusión de construir su propio barco. Antes, el llamado del mar no le llegaba. Durante años llevó en Andorra la vida sedentaria del joyero, hasta que el destino se conjugó con sus apetitos de aventura y juntos terminaron por lanzarle a las orillas del nuevo continente. Allí recorrió las islas que inspiraron a Charles Darwin, las latitudes indígenas del Ecuador, el Alto marañón peruano hasta el Amazonas y, por añadidura, todas las modalidades del hambre,

en carne ajena y vientre propio. Así anduvo buscando a Vital Alsar, resuelto a incorporarse a sus expediciones delirantes, y así llegó a Alvarado, todo corazón y fibra, para cargar y machetear y clavar y trabajar en todo hasta el desvelo, para finalmente hacerse a la mar y ganarse el derecho de navegar como argonauta en pos de su propia quimera.

Sin embargo, no basta el deseo como materia prima de la fantasía. Después de cuatro sudorosos meses, donde los esfuerzos y las jornadas se habían llevado a galope tendido, la estructura básica de la nave estaba en pie: firme la quilla, puestos los palmejares, clavadas las cuadernas, armadas las esloras, ensamblado el piso del salón bajo cubierta y puesta la mesa en forma de la cruz de Santiago. Vista de lejos, la embarcación parecía el esqueleto de una ballena extinta, de volumen gigantesco, que hubiese encallado en la ribera con la brújula extraviada. De continuarse el trabajo al mismo paso, la cubierta y los castillos de proa y popa estarían listos en cuestión de meses, y antes de que terminase el año la nave probaría las sales del Golfo. Pero en ese preciso momento, por uno de los· vuelcos inesperados de la historia, los vientos que soplaban en la popa sofocaron todos sus alientos.

Desde un principio, así como el proyecto había concitado apoyos y simpatías que incluían al propio presidente de la república, también se había generado una corriente de opinión en contra, que tachaba al barco de hispanófilo y que, sobre todo, criticaba los dispendios gubernamentales en un país que no tiene resueltas las necesidades básicas de la población. "Primero comer –se decía–, luego soñar", y bajo esa divisa se multiplicaron las presiones gubernamentales y los ataques periodísticos. Además, a esa marejada se unió otra, de mucho mayor calibre, que terminó con los años de riqueza petrolera y bonanza económica de la nación. En 1982, los precios del crudo cayeron abruptamente en todo el mundo, y el sostén principal de la economía mexicana se derrumbó como tocado por las sacudidas de un sismo. Para colmo, las tasas de interés de los bancos internacionales subieron a los cielos, y las finanzas del erario público se fueron a pique. El resultado fue que México pasó a ser el segundo deudor de América Latina, y la inflación creció hasta convertirse en un dinosaurio que todo lo aniquila con sus coletazos. A finales del año, el gobierno de López Portillo se despidió en medio de una serie de aprietos económicos y convulsiones políticas, y desde ese momento el país entró en una espiral de crisis y tribulaciones que hasta la fecha no culminan.

A finales de mayo, cuando los nubarrones de la tormenta crujían y lanzaban sus primeros rayos, el gobierno suspendió el financiamiento de la obra. Vital Alsar empezó a tocar en vano muchas puertas, y Oscar Camarero echó mano de su propio peculio para cubrir el salario de los carpinteros. Como nadie creía que una empresa que se había lanzado con tan magníficos auspicios y tanto derroche de entusiasmo pudiese ser clausurada fácilmente, no había quien se rindiese ante lo que sólo parecía un revés pasajero. Sin embargo, el correr del tiempo fue ganando la partida. Poco a poco, los carpinteros volvieron a la pesca ante los apremios de sus familias; Vital se fue a remover cielo y tierra en busca de apoyos; Camarero regresó a sus oficinas, y sólo de vez en cuando visitaba el astillero, con los pulmones llenos de nostalgia. Ahí quedó, como un monumento a la fantasía, el asombroso esqueleto de ballena, con sus cuadernas como liras musicales apuntando hacia las nubes.

El último en rendirse fue Xavier Comamala, corazón de centinela. En silencio, hizo una tienda de campaña con tela de mosquiteros sobre la mesa de gálibos. En ella dormía y vigilaba el astillero con un ojo abierto. Día tras día, cubría las maderas del barco con diesel y chapopote, para que el armazón se curara con el sol. Sin ninguna ayuda, con disciplina monástica, apretaba las tuercas del ensamblado, arran-

caba la yerba circundante, defendía el terreno con celo perruno. Al poco tiempo, se le acabó el dinero. De vez en cuando, Camarero le llevaba peces. Después Xavier aprendió a tejer redes, y con ellas se lanzaba en un cayuco rupestre tras las jaibas de la laguna. La esperanza le duró días, semanas, meses, sin dejar que la podredumbre subiera por los maderámenes y le carcorruera el alma. Parecía que, en el centro del tórax de la embarcación, era su propio corazón el que latía. Así llegaron las navidades, y el año nuevo le llevó la certidumbre de que aquella ballena no regresaría jamás a los océanos. Sin embargo, remontando todas las evidencias, aguardó medio año más, como si los vientos esperados llegasen con el cambio de estaciones. Finalmente, el 25 de junio de 1983, después de cuatrocientos noventa y ocho días de cuidar el esqueleto de la carabela con amor de padre, Xavier Comamala abandonó la quilla y sus costillas al esplendor de la yerba y las atrocidades del tiempo. Con paso resuelto, empezó a caminar de espaldas a la ribera, solo, sin pertenencias. Al contrario de la mujer de Lot, jamás volteó la cabeza.



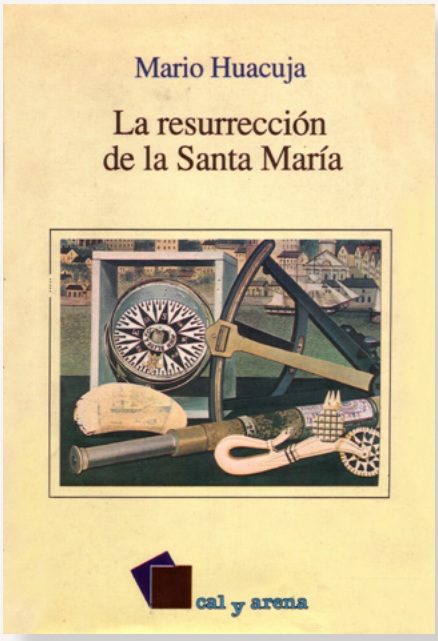
Cruzando el puente de Alvarado. 1987.



En el Puerto de Veracruz. 1987.



En Coatzacoalcos cruzando el antiguo puente levadizo (Coatza I). 1988.



Reconocernos, organizarnos y construir nuestro propio rumbo

Luis Antonio Rodríguez Pulido



Soy Luis Antonio Rodríguez Pulido, de Las Peñitas, Veracruz, aunque nací en el estado de Oaxaca. Y decirlo así sirve para entender un poco lo que somos quienes habitamos la Cuenca del Papaloapan: aquí las fronteras políticas no siempre coinciden con nuestras fronteras culturales. Las Peñitas pertenece a Veracruz, pero Tuxtepec, Oaxaca, está a unos cuantos minutos. Durante muchos años ha sido más fácil para nuestras familias acudir a una clínica, comerciar o resolver distintas necesidades del otro lado de la línea estatal, que trasladarnos a ciudades veracruzanas más lejanas. Somos veracruzanos, pero también somos cuenqueños, jarochos, sotaventinos; somos resultado de una región donde el río, los caminos, el trabajo, la música y las familias han construido una identidad que no entiende demasiado de límites políticos. Desde ahí quiero hablar del Pueblo Afroveracruzano.

Mi encuentro con el movimiento afrodescendiente ocurrió precisamente en Oaxaca. Soy decimero de la Cuenca del Papaloapan, practicante de la décima repentista, y en aquellos años tuve la oportunidad de viajar junto con el doctor Samuel Aguilera Vázquez a El Pañuelito, uno de aquellos espacios alternativos que, durante las fechas de la Guelaguetza, se ofrecían para expresiones culturales que no encontraban cabida en los "Lunes del Cerro".

Aunque Tuxtepec ha tenido siempre una profunda raíz jarocha, durante mucho tiempo la décima, la jarana, el requinto y el zapateado no tuvieron la representación que hoy comienzan a alcanzar. Fue entonces cuando conocimos al profesor Israel Reyes Larrea. Menciono su nombre porque fue una de las primeras personas que se acercó a nosotros para hablarnos del movimiento afrodescendiente que desde años atrás se desarrollaba, principalmente, en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero. Aquello despertó en mí una inquietud que después se convirtió en activismo.

Comprendí que nuestra lucha no podía quedarse solamente en bailar, zapatear, tocar la jarana, decir décimas, organizar coloquios o celebrar festivales. Todo eso es indispensable porque la cultura nos mantiene vivos, pero había que dar otro paso: había que conocer la ley



Mujeres afroveracruzanas portando estandartes de las comunidades afrojarochas La Cimarrona y Oaxaqueña, 2026.

y convertir el reconocimiento cultural en <<derechos>>.

Hacia 13 de junio 2013 tuve la oportunidad de entregar la reforma al artículo 16 de la Constitución Oaxaqueña al entonces gobernador de Oaxaca, Gabino Cué, una iniciativa relacionada con el reconocimiento de las comunidades afrodescendientes. Años más tarde, en 2019, en México se daría un paso histórico con el reconocimiento constitucional de los pueblos y comunidades afromexicanas y su inclusión en el inciso C del artículo segundo.

Para quienes habíamos seguido este movimiento, aquello significó mucho más que aparecer en unas líneas de la Constitución. Significaba que, después de siglos de presencia africana en México, comenzaba a existir una base jurídica para reconocernos, organizarnos y exigir que nuestros derechos se tradujeran en políticas públicas.

Ya en Veracruz comenzamos a mirar hacia nuestras propias comunidades. Las Peñitas emprendió su proceso de reconocimiento e incorporación al catálogo nacional correspondiente y, con el tiempo, comenzó a acceder a mecanismos de apoyo destinados directamente a las comunidades. Esa experiencia nos hizo entender algo: el reconocimiento sí puede tener consecuencias concretas en la vida de los pueblos.

Pero también descubrimos cuánto falta. El 29 de marzo de 2026, en Ciudad Isla, Veracruz, dimos otro paso importante. Comunidades afromexicanas nos reunimos en asamblea y decidimos constituirnos como Pueblo Afroveracruzano. ¿Por qué hablar de un Pueblo? Porque, así como existen pueblos indígenas conformados por numerosas comunidades, consideramos que las comunidades afrodescendientes de Veracruz compartimos elementos históricos y culturales suficientes para comenzar a reconocernos, encontrarnos y organizarnos como pueblo.

Las comunidades actualmente reconocidas, sin embargo, son apenas una mínima parte de nuestra realidad. Falta mirar hacia Veracruz puerto, Alvarado, la Mixtequilla, Tierra Blanca, Tres Valles, Cosamaloapan, Chacaltianguis, el Sotavento, la costa y el sur del estado. Falta investigar a muchas comunidades cuyas historias permanecen guardada en archivos, fotografías familiares y, sobre todo, en la memoria de nuestros abuelos y abuelas.



Susana Harp Senadora, Rosy Castro Diputada Afromexicana, Compañía de Danza Folklórica "Animaná Fitjen", A. C., de Tuxtepec, Oaxaca, dirigida por el maestro Benjamín López Márquez y Sheyla Salas Cobos maestra de la comida de las Peñitas Veracruz. San Bartolo Tuxtepec Oaxaca, 2026..

Porque reconocernos no depende únicamente del color de la piel. Tenemos que conocer nuestra historia. En la Cuenca del Papaloapan hubo grandes movimientos de población durante distintas etapas de desarrollo agrícola y económico. Llegaron personas de Oaxaca y de diferentes regiones de Veracruz; trabajaron, formaron familias y se mezclaron con quienes ya habitaban estas tierras. De intenso proceso venimos muchos de nosotros.

Por eso, una de las tareas más importantes es preguntarnos: ¿Quiénes fueron nuestros abuelos? ¿De dónde llegaron? ¿Por qué llegaron? ¿En qué trabajaban? ¿Cómo nació nuestra comunidad? Un pueblo que desconoce su historia difícilmente puede comprender su presente y decidir su futuro. Y organizar a las comunidades afrodescendientes no es sencillo. Desde mi experiencia existen al menos tres grandes obstáculos.

El primero es precisamente el desconocimiento de nuestra historia. Durante generaciones nos hemos dedicado a algo mucho más urgente: sobrevivir. Criar a nuestros hijos, trabajar, sembrar, pescar, comerciar y llevar el alimento a la casa. Hay familias que viven al día y para ellas preguntarse de dónde venimos o hacia dónde vamos puede parecer secundario.

El segundo problema es la representación. Nuestras comunidades participan y apoyan procesos políticos, pero no siempre quienes alcanzan un cargo o reciben un nombramiento vuelven la mirada hacia ellas. Necesitamos representantes que recuerden y tengan muy presentes a nuestros pueblos, no solamente cuando necesitan su respaldo electoral, sino también cuando llega el momento de decidir presupuestos, caminos, escuelas, programas sociales y políticas públicas.

El tercer obstáculo es el desconocimiento de nuestros derechos y obligaciones. Todavía muchas comunidades no dimensionan lo que significa que, desde, 2019 los pueblos y comunidades afromexicanas estén reconocidos constitucionalmente. Una ley que nadie conoce, difícilmente puede transformar una comunidad. Por eso nuestra lucha también debe ser por la información adecuada y oportuna.



Fiestas de San Juan Bautista. Salutaciones y la Doncella de San Juan, 2026.

Hoy Veracruz tiene una oportunidad extraordinaria. Las reformas legales y el proceso de construcción de instrumentos específicos para pueblos indígenas y afromexicanos pueden abrir una nueva etapa, pero el reconocimiento jurídico tiene que llegar a la vida cotidiana. Porque todavía tenemos comunidades donde un joven debe gastar cientos de pesos para asistir a la universidad. Existen cientos de familias cuyos hijas e hijos terminan la preparatoria y ya no pueden seguir estudiando. Hay localidades con caminos difíciles, comunidades con problemas de conectividad y lugares donde todavía falta acceso adecuado a servicios básicos fundamentales que es obligación del Estado mexicano proporcionar.

Por eso digo que el catálogo no es la meta. Ningún pueblo lucha solamente para aparecer en una lista. Queremos hospitales, escuelas, universidades, caminos, puentes, internet, apoyo al campo, oportunidades para nuestros jóvenes, desarrollo para nuestras mujeres y hombres y, sobre todo, participación en las decisiones.

También necesitamos instituciones que comprendan nuestra realidad. Respetamos profundamente la lucha histórica de los pueblos indígenas, pero las comunidades afromexicanas tenemos historias, territorios y necesidades particulares. Necesitamos espacios de atención donde haya personas provenientes de nuestras propias comunidades, capaces de comprender nuestra historia y acompañar nuestros procesos.

A pesar de todo lo que falta, tengo esperanza. Creo que llegará el momento en que la información comience a caminar de pueblo en pueblo y de comunidad en comunidad. Y creo que la cultura puede ser el gran puente para conseguirlo. La décima, el son, el fandango, la jarana, el zapateado, nuestras fiestas, nuestra gastronomía y nuestras historias pueden llevarnos hacia algo todavía más grande: construir una base social, económica y política afroveracruzana (y afromexicana) bien organizada.

No queremos abandonar la cultura para entrar en la política. Queremos partir de nuestra cultura para comprender nuestra historia; de nuestra historia para conocer nuestros derechos;



Rossy Castro, Diputada Federal Afromexicana, y Luis Antonio Rodríguez, presidente del Consejo Directivo del Pueblo Afroveracruzano en La Cámara de Diputados, CDMX, 2026.

de nuestros derechos para organizarnos, y de nuestra organización para transformar nuestras comunidades.

Por eso hoy la invitación que hago es para nuestras familias, comunidades y pueblos; para nosotras y nosotros mismos. Hay que volver a hablar con nuestras y nuestros mayores. Hay que buscar documentos, fotografías y testimonios. Hay que investigar nuestras comunidades y contarles esa historia a nuestros hijos.

Y después, con conocimiento y sin imponerle una identidad a nadie, cada comunidad podrá decidir cómo reconocerse. El Pueblo Afroveracruzano apenas comienza esta nueva etapa de su historia. Nos esperan discusiones, organización y seguramente nuevas batallas legales y sociales. Pero también tenemos una oportunidad que generaciones anteriores no tuvieron.

Podemos levantar la mano y decir: aquí estamos. No para pedir privilegios. Para participar. Para ser escuchados. Para asumir también nuestras responsabilidades. Para ayudar a decidir el rumbo de nuestras comunidades. Porque reconocernos como afrodescendientes no significa vivir mirando hacia el pasado. Significa conocer de dónde venimos para entender quiénes somos y, sobre todo, decidir juntos hacia dónde queremos ir.

Luis Antonio Rodríguez Pulido
Las Peñitas, Veracruz

PD: Escribo esto en el proceso de consulta de una ley para las comunidades Indígenas y Afromexicanas, ley que se dice única en el mundo y que fue semi revisada por las comunidades; Como se dice en el argot jarocho: "dizque nos la presentaron".

Una muestra de la colección Contreras Árias en el Museo Nacional de Antropología

Ciudad de México



Juan Guillermo Contreras Árias, Melitón Tapia, INAH, 2026.

Con el título: *Instrumentos musicales de México y el mundo*, se presenta por corto tiempo en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, una muestra de 400 instrumentos musicales de la colección del notable organólogo mexicano Juan Guillermo Contreras Árias.

En la actualidad la colección de Contreras Árias, quien es investigador del INBAL y profesor de música de la UNAM, consta de más de cuatro mil instrumentos musicales de México y del mundo (Europa, África, Australia, Indonesia...), que resguarda en tres casas en la ciudad de México.

En la extensa colección hay violines y rabeles, bajos quintos, guitarrillas y guitarras gigantes que se tocaban en orquestas típicas, y tambores de todo tipo: unos pequeños, para los voladores de Papantla, o unos tarahumaras, enormes, como de una brazada, que se acompañaban con el sonido de una flauta. También hay salterios, cítaras, marimbas; flautas, cornetas, silbatos, ocarinas; acordeones y armonios.

Nos dice Contreras Árias, "Donde más variedad tengo es en arpas mexicanas. Algunas chiquitas como las de los conquistadores españoles, son modelos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Del siglo XIX hay más variantes porque entonces los indígenas y las castas (afros, mulatos, cimarrones...) ya tenían libertad de fabricar sus propias versiones de arpas, violines, guitarras... Porque antes de la Guerra de Independencia, la Inquisición y los fabricantes novohispanos los castigaban severamente para impedir que hicieran sus propios instrumentos".

Explica la razón de negarse a vender su colección: "No los vendo; aunque venderlos me daría una vida de maravilla, perdería la razón de mi existencia, porque desde joven fue mi sueño. Ahora podría realizar ese sueño y compartirlo. Por el patrimonio que tenemos, nos lo merecemos".

"Desde joven soñé coleccionar instrumentos para algún día montar un museo. Porque México es un barril sin fondo en instrumentos musicales".[1] Agrega que sería un museo vivo que nos cambiaría el pensamiento e incentivaría nuestra identidad porque no sólo mostraría la riqueza del país en instrumentos musicales, también habría conciertos, talleres, conferencias, seminarios, e incluso venta de instrumentos. "Aprenderíamos y ganaríamos todos".

1 Fernando Guzmán Aguilar, *Gaceta* UNAM, 2021.



Artesa, Costa Chica, Guerrero, México.

Hasta la fecha el proyecto de crear un museo de instrumentos musicales mexicanos, el cual se ha planteado varias veces desde hace décadas, no se ha concretado. "Muchas promesas", dice Juan Guillermo Contreras, "pero a la mera hora... ¡pácatelas!".

Por otra parte recordamos la gran exposición que se llevó a cabo en 1997 en el Museo Nacional de Culturas Populares en Coyoacán, CDMX, bajo la dirección de Cristina Payán, titulada *Al son que me bailes, toco... Senderos de la música popular*, (durante todo un año). De acuerdo con Marco Barrera,[2] esa exposición fue concebida cuidadosamente desde la etnomusicología, la historia y la musicología. Presentó más de 5 horas de grabaciones que podían ser escuchados mediante distintos artilugios interactivos, e ilustrada con más de 300 instrumentos musicales mexicanos (de la colección Contreras Árias) y de arte popular. Esta magnífica exposición ejemplificó, diacrónica y sincrónicamente, aspectos geográficos, rituales, literarios y plásticos, de tradición oral y coreográfica, campesina y urbana.



Arpa totonaca, Pantepec, Veracruz, México.

Los Editores

2 Barrera, M. (2016). "Al son que me bailes, toco... ", *La Manta y La Raya* núm. 2, junio 2016.



Tlalpanhuéhuetl, San Juan Teziutlán, Puebla, México.



Tlalpanhuéhuetl, detalle.



Teponaxtle zoomorfo, México.



Arpa jarabera (siglos XVIII-XIX), autor: Ángel Morales.



Marimba diatónica, México-Guatemala.



Pandero hexagonal, Chile.

Sobre los instrumentos musicales, las colecciones y los museos

Francisco García Ranz

El instrumento musical, creación del ser humano (íntima, apreciada, poderosa, ...) ligada en sus infinitas manifestaciones a la vida humana de cualquier lugar, cultura o época, tiene sin duda un lugar en la historia de la humanidad.

Desde la Edad Antigua que distingue la Historia, en los albores de las primeras civilizaciones o antes, la música y los instrumentos musicales han estado presentes en templos, oratorios, palacios, cortes, banquetes, así como en ceremonias fúnebres y sepulturas reales que se pierden en el tiempo y la imaginación.

Entre los varios legados y tesoros que nos llegan de los sumerios (3800 - 2100 a.C.),[1] están las liras o *arpas de Ur*: un grupo de cuatro arpas encontradas en el Cementerio Real de Ur, al sur de la antigua Mesopotamia, del periodo Dinástico Arcaico, datadas entre los siglos 2500 y 2400 a.C. Saquen la cuenta. Dos de las *arpas de Ur* fueron descubiertas entre los esqueletos de diez mujeres. Actualmente perfectamente restauradas y reconstruidas estas arpas se resguardan en museos de Irak, Londres y Pensilvania (EU). Aparentemente este tipo de arpas no sólo se utilizaban en las ceremonias fúnebres sumerias, sino también en las cortes y celebraciones reales como se observa en un detalle del llamado "estandarte de Ur",[2] en donde se representa, como parte de un cortejo real, a un músico pulsando esta misma arpa sumeria.



El "Arpa Plateada" de Ur, Mesopotamia, 2400 a.C.
Museo Británico, Londres.



"Estandarte de Ur", detalle, Mesopotamia, 2400 a.C.
Museo Británico, Londres.

1 Por ejemplo, la costumbre de dividir el año en 12 meses, el día en 24 horas (12+12), las horas en 60 minutos y los minutos en 60 segundos. ¡Mundial! Se considera a Sumeria y a la *Civilización del Indo* (Pakistán-India), las primeras civilizaciones de la historia.

2 Una reliquia en madera cubierta con incrustaciones de conchas, rocas calizas, lapislázuli, descubierta en la Tumba Real de Ur, muy cerca del Cementerio Real, donde fueron encontradas las famosas arpas.

Algunos siglos después, entre los acadios, también en la misma zona de Mesopotamia, se encuentran evidencias de los primeros laudes de brazo largo (*pantur*) en una tableta de arcilla de 2200 a.C. En ésta se observa una reunión de personajes de alto rango, entre ellos el rey-sacerdote sentado, y la presencia de un pequeño músico sentado o de rodillas con un laud (lado izquierdo de la tableta).

Otro ejemplo notable es la pintura mural descubierta en Tebas, Egipto, en la tumba de Nakht (1550 - 1300 a.C.), astrónomo del dios Amun, en la que están representadas un grupo de sacerdotisas de Amun: tres mujeres tocando una arpa, un laud de brazo largo y una flauta doble. Este tema se repite en la iconografía egipcia (templo de Amun en Karnak).

Los antiguos griegos usaban la lira en los cultos a Apolo, originalmente un cordófono con caparazón de tortuga como caja de resonancia; y el *aulós* (*tibia* entre los romanos), un aerófono de lengüeta de dos cañas, empleado en los cultos a Dionisio. El *aulós* no producía un sonido suave, sino todo lo contrario: habría que imaginar su fuerte y penetrante sonido en las fiestas y bacanales en honor a este dios griego y, más tarde, romano. De acuerdo con Homero, *c.* 800 a.C., la lira (griega) la inventó el dios Hermes y era el instrumento de Apolo; el *aulós* se menciona en La Iliada.

Una imagen de músicos e instrumentos musicales populares es la que conocemos a través del famoso mosaico romano del siglo II a.C., rescatado en Pompeya y firmado por Dioscoride di Samo, en donde se retrata a tres músicos, una mujer y dos hombres tocando respectivamente *tibia*, *crotalum* y *pandorius,*[3] y como se observa también, moviendo los pies en sincronía. En la antigua Roma había música en todas las ceremonias, eventos y arenas.

3 Estos tres instrumentos tienen equivalentes griegos (*aulós*, *krótalon* y *tympanon*) los cuales también fueron instrumentos muy populares en Grecia.



Tablilla de arcilla acadia, Mesopotamia, 2200 a.C.
Museo Británico, Londres.



Sacerdotisas del dios Amun, pintura mural,
tumba de Nakht, 1550 - 1300 a.C., Tebas, Egipto.



Escena cómica con músicos ambulantes, mosáico,
Villa de Cicerone, Pompeya, siglo II a.C.,
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia.

Edad Media y Renacimiento

Al pensar en colecciones tempranas de instrumentos musicales lo primero que me viene a la mente son las Cantigas de Santa María del siglo XIII (1270-1282). En esa obra, una referencia invaluable, se incluyen ilustraciones de las dotaciones instrumentales tanto "latinas" como "moras" de la corte del rey Alfonso X, "el sabio", (1221-1284) de Castilla y Aragón. Otra colección, inclusive anterior, es la que conforma el conjunto de músicos e instrumentos tallados en piedra que enmarcan el Pórtico de la Gloria, 1168-1188 d.C., de la catedral de Santiago de Compostela en España, en donde se observan un total de 20 músicos con cítolas, salterios, arpas y un *organistrum*. Por otra parte, también en iglesias, retablos y pinturas medievales europeas encontramos orquesta celestial de ángeles músicos con instrumentos de la época.

De la mano de los conceptos humanistas renacentistas, el coleccionismo de instrumentos musicales aparecen en Europa a partir del siglo XVI. Los instrumentos musicales comenzarán a valorarse y considerarse dignos de ser expuestos; los investigadores se concentran en el estudio del instrumento propiamente, considerando las cualidades puramente musicales y científicas, e incentivando la perspectiva organológica. Esto se refleja en obras tempranas como *Musica getuscht* de 1511, del capellán y músico alemán Sebastian Virdung; *Musica instrumentalis deudsch* de 1528, del luterano, compositor y teórico alemán Martin Agricola; y *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, del frayle franciscano y músico español Juan Bermudo.

Más adelante, en el siglo XVII, saldrán a la luz las obras de Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, Wonfelbuttel 1617-19); Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, París 1636); Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, Roma 1650); y Michele Todini (*Dichiarazione della Galleria Armonica*, Roma 1676).



Pórtico de la Gloria, 1168-1188 d.C.
Catedral de Santiago de Compostela, España.



Ilustraciones en las *Cantigas de Santa María*, 1285 d.C.
Biblioteca de El Escorial, España.

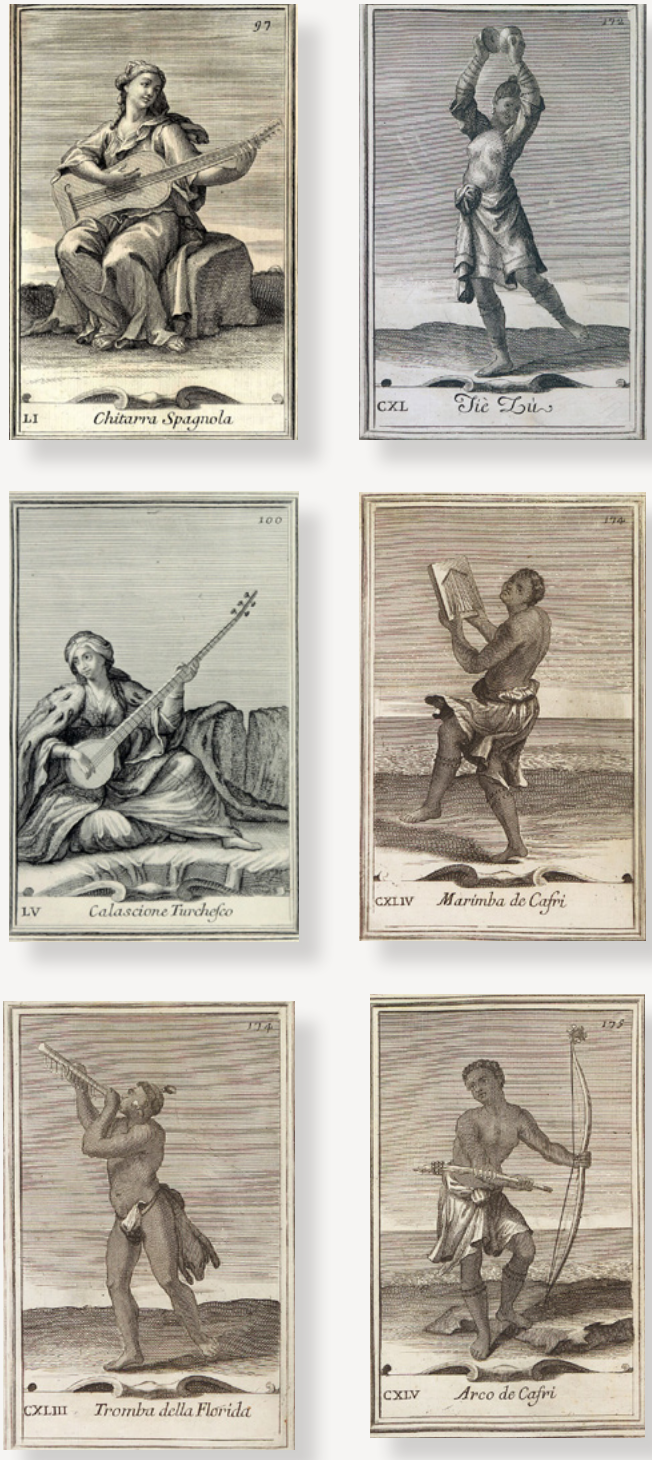
Una obra que resulta singular y valiosa es el *Gabineto Armonico* del padre jesuita Filippo Buonanni (1638-1725) publicado en Roma en 1722. Buonanni se ubica dentro de la tradición erudita y científica del siglo XVII. Esta obra contiene 148 grabados de instrumentos musicales y su forma de tocarse, todos en un estilo neoclásico y cada uno con notas respectivas. En esta colección de grabados están incluidos: instrumentos de la antigüedad (inclusive míticos, en particular greco-latinos), instrumentos europeos antiguos y del tiempo de Buonanni así como varios grabados de instrumentos musicales de África, Asia y América. En particular estos grabados de instrumentos no europeos son una recreación concebidos a través de descripciones, tal vez bocetos, no se conoce con certeza

la fuente original. Por ejemplo, en el caso del grabado *CXLIV Marimba de Cafri,* las notas correspondientes asocian a este instrumento con el Reino de Mutapa, Sofala, Mozambique. El padre Buonanni debió haber recibido información de este lamelófono a través de los misioneros jesuitas portugueses en Mozambique, quienes conocieron al instrumento (*ambila*) en el reino de Quiteve (tributario de Mutapa) desde finales del siglo XVI.[4]

Los primeros museos

El Museo Británico se funda en Londres en 1753 con una colección de más de 80,000 artículos procedentes de la colección privada de sir Hans Sloane, médico y naturalista; éste se inaugura en 1759. Lejos de ser un museo etnográfico es un museo que exhibe y resguarda famosas reliquias y antigüedades. Varias décadas después, en 1793, aparecerá el primer museo de instrumentos musicales con la Colección de Instrumentos Antiguos del Conservatorio de París,[5] integrada por instrumentos europeos de alta gama, inclusive históricos: violines construidos por Stradivarius y Guarnieri; guitarras barrocas que pertenecieron a la corte del Palacio de Versalles; los pianos originales de Frédéric Chopin y Franz Liszt, una colección única de la evolución del clavecín europeo, etc.

Escribe Romá Escalas: «los instrumentos musicales comenzarán a ser contemplados como objetos que poseen una función musical dentro de un entorno cultural y social determinado, pudiéndose estudiar sus particularidades a nivel histórico, formal, funcional, evolutivo, acústico e inclusive por una estética o particularidad llamativa o por su antigüedad».[6]



Grabados del *Gabineto Armonico*, 1722, Roma.

LI *Chitarra Spagnola*
LV *Calascione Turchefco*
CXLIII *Tromba della Florida*
CXL *Tié Zú*
CXLIV *Marimba de Cafri*
CXLV *Arco de Cafri*

4 Como lo reporta el padre jesuita João Dos Santos en su obra *Etiopia Oriental* publicada en 1605 en Lisboa.

5 Esta colección se trasladó en 1997 a la *Cité de la Musique*, también en París, su sede actual. La colección cuenta con 9,000 instrumentos y objetos de arte, de los cuales unos 1,000 se exhiben de forma permanente.

6 Escalas, Romà (2008), "Las Colecciones de Instrumentos Musicales: Procesos de Creación y Criterio de Gestión Patrimonial" en *Instrumentos Musicales en Colecciones Españolas Vol. I* Museos de Titularidad Estatal. Ministerio de Cultura, Madrid.

A finales del siglo XIX se constituyen los primeros museos etnográficos y etnológicos importantes, en éstos se comienzan a reunir, más allá de las ideas etnocéntricas de la época, un número importante de instrumentos musicales del mundo. Con reminiscencias de los *gabinetes de curiosidades,*[7] se fundan entre 1876 y 1886: el Museo Etnográfico de Viena;[8] el Museo de Etnografía del Trocadero en París (cuya colección pasó en 1937 a formar parte del Museo del Hombre); y el Museo Etnológico de Berlín.[9]

El Museo Real de África Central, en Tervueren, Bélgica, tiene sus orígenes en la Exposición Universal de Bruselas de 1897, en donde se dedicó un pabellón especial a las colonias. Esta colección, la cual ha ido creciendo con los años, posiblemente sea la colección etnográfica más importante de la República Democrática del Congo recolectada entre 1885 y 1960, cuando el Congo, como colonia, fue explotado por Bélgica.[10] Este museo, además de registros históricos inestimables, una fototeca, una filmoteca, un archivo sonoro etnomusicológico, una amplia gama de mapas y datos geológicos y científicos, conserva además, entre miles de animales disecados, alrededor de 8,000 instrumentos musicales.

La colección de instrumentos musicales del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York es importante, posee más de 5,000 instrumentos de todas partes del mundo. La colección se inició en 1889 y ha crecido a través de continuas donaciones. Por otra parte, la colección de instrumentos musicales del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pensilvania, E.U., es interesante, con más de 700 instrumentos incluida una de las *arpas de Ur*.



Biblioteca, Museo de Etnografía del Trocadero.
París, Francia.



Museo Real de África Central,
Tervueren, Bélgica.



Sala de Mamíferos, Museo Real de África Central,
Tervueren, Bélgica.

7 Surgidos desde el siglo XVI en Europa, los *gabinetes de curiosidades*, eran colecciones privadas de objetos raros, exóticos, que podían incluir instrumentos musicales, de lugares y países lejanos; ofrecían en muchos casos una ventana del mundo bárbaro que existía fuera de Europa.

8 En donde, entre otros tesoros, está resguardado el penacho de Moctezuma. Las piezas más destacadas del museo se remontan a la colección acumulada por los Habsburgo durante más de 500 años; entre ellas se encuentran piezas del gabinete de curiosidades del emperador Rodolfo II.

9 Los fondos del museo se formaron de las colecciones de arte y rarezas de los príncipes de Brandeburgo, siglo XVII.

10 Entre 1885 y 1908 el Congo fue explotado brutal e inhumanamente por Leopoldo II de Bélgica quien lo tomó como su dominio privado y personal (Estado Libre del Congo). A partir de 1909 y hasta 1960 el parlamento belga tomó control de la colonia (Congo Belga) y su explotación fue menos brutal.

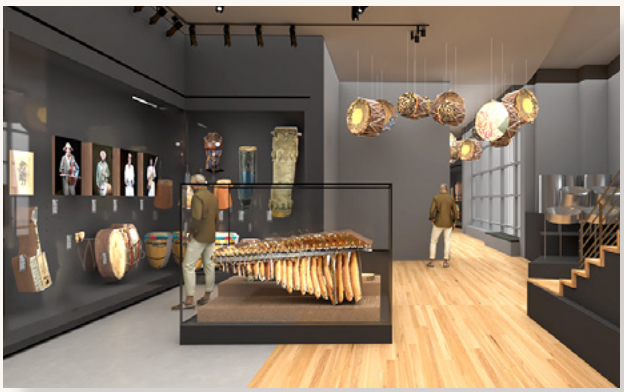
Los nuevos museos, xx - xxi

Es a lo largo del siglo xx que el instrumento musical pasa a ser el centro de estudio, con una perspectiva más amplia y tratando de contextualizarlo desde una visión inclusive etnográfica. Desde la museografía se comienzan a plantear nuevos retos y se definen las necesidades y criterios museográficos actuales. Esto se observa, por ejemplo, en los museos franceses como el Museo de la Música y el Museo del Hombre en París,[11] ambos museos recientemente remodelados, con una buena organización de servicios de exhibición, biblioteca, discografía, archivos, iconografía, fotografía, cursos para estudiantes, etc. [12]

Nacen los grandes museos especializados en instrumentos musicales, MIM, *Museo de Instrumentos Musicales*. De importancia y gran escala lo son el MIM de la Universidad de Leipzig y el MIM de Berlín, en Alemania; en Bélgica surge el MIM de Bruselas.[13] Y posiblemente el más grande y ambicioso de esta nueva generación de museos lo sea el MIM de Phoenix, Arizona, Estados Unidos, inaugurado en 2010, con más de 15 000 instrumentos musicales de casi 200 países y territorios y objetos relacionados, con salas de conciertos, espacio para talleres, fonoteca, biblioteca especializada, etc.

Las colecciones y museos pequeños

Se exhiben hoy en día colecciones más especializadas en museos de instrumentos más pequeños como es el caso del Museo de Instrumentos de Cuerda de Tebosa, Portugal; el MIM de Bolivia, ubicada en una casa antigua en La Paz, Bolivia (con la colección de charangos de Ernesto Cavour); el Museo de Instrumentos Populares Griegos en Atenas, Grecia; o el Museo de la Gaita en Glasgow, Escocia.



Sala de exhibición, Museo de la Música
París, Francia.



MIM de Bruselas, Bélgica.



MIM de Phoenix, Arizona, EU.



MIM de Bolivia, La Paz.

11 El cual posee actualmente una colección de 7,000 instrumentos en su departamento de Etnomusicología.

12 Con los mismos criterios se inaugura en 2006 también en París, el moderno Museo del Muelle Branly, en donde se muestran instrumentos musicales y objetos de arte de África, Oceanía, Asia y América.

13 No dejan de ser importantes aunque de menores proporciones, el MIM de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia en Roma, y el MIM de Milán, Italia.

Dos de las colecciones más importantes españolas se ubican en Ureña, Valladolid: la Colección Luis Delgado (Museo de la Música de Ureña) reúne más de 750 instrumentos de diferentes procedencias y nacionalidades; y la Colección de Instrumentos Musicales de la Fundación Joaquín Díaz, con la colección más amplia y completa de instrumentos musicales que han sido utilizados tradicionalmente en Castilla y León, formada por mil piezas cedidas o donadas por diferentes coleccionistas.

Otros museos importantes existen en el mundo, pero pasemos a los casos particulares, las colecciones pequeñas, muchas veces locales, pero significativas. Este es el caso de la colección de instrumentos musicales tuxtecos que existió en la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, Veracruz: una colección de más de 35 instrumentos locales (jaranas, guitarras de son y violines) de la colección del maestro Andrés Moreno Nájera.[14] Esta colección que conocí en 1998 es posiblemente el esfuerzo más importante de clasificar, de acuerdo a tamaño y tesitura, la gran variedad de instrumentos cordófonos que existe, o existió, en la región de Los Tuxtlas.[15] El valor que tienen las pequeñas colecciones muchas veces no sólo es sentimental.

Algunas reflexiones

Es incuestionable el valor histórico y cultural del instrumento musical en la vida y las sociedades humanas de todos los tiempos. Reconocer este valor conduce a una nueva inquietud y responsabilidad en todo lo que atañe a la conservación y restauración de los instrumentos musicales. Si esto se logra, se coleccionarán los instrumentos musicales con distintos fines para su uso o interpretación musical; para su contemplación como objetos de arte; para su estudio como documentos históricos;



Museo de la Música de Ureña, Valladolid, España.



Colección de la Fundación Joaquín Díaz, Valladolid, España.



Vestigios de la Colección Andrés Moreno Nájera, San Andrés Tuxtla, Veracruz.

como objetos etnológicos; como documentos tecnológicos o simplemente como modelos para ser reconstruidos, (Escalas, 2008).

Se afirma que actualmente más de una centena de países en el mundo custodian, en museos estatales y privados, generales, etnológicos y propiamente musicales, un número muy elevado de instrumentos, que quedan así (considerando un futuro un poco apocalíptico) a salvo de una segura destrucción.

14 Durante los 12 años al frente del Museo de la Cultura de San Andrés Tuxtla, Andrés Moreno Nájera rescató el orquidiario y el Jardín Botánico del museo, entre otras cosas.

15 Este es tema para un próximo artículo.

Patrimonios tiritantes, colecciones de instrumentos musicales en México

Ruy Guerrero

Sin duda uno de los patrimonios culturales de mayor relevancia para cualquier nación, está vinculado a su música y a las personas que musican para que el fenómeno social-sonoro ocurra. Se asume que la música es el resultado estético, único e irrepetible, propio de una época. El repertorio, los géneros y conjuntos instrumentales se acumulan en capas históricas y, a manera de péndulo, oscilan entre el olvido, la recuperación de la memoria y la creación.

Los instrumentos musicales pueden ser categorizados, dependiendo del fin o rama de estudio, de diversas maneras: su época de creación; sus autores o escuelas; su funcionamiento mecánico-sonoro (aerófono, electrófono, membranófono, idiófono, cordófono e híbrido); su uso (litúrgico, pagano, festivo, curativo, ritual, lúdico, didáctico, científico, etc.); sus materiales preponderantes de construcción (madera, metal, piel, plástico, etc.); o por diversas características o valores que van mas allá de lo meramente musical y sonoro. Por ejemplo, valores de género, tecnológicos, documentales, estéticos, simbólicos, ornamentales, sociales, históricos y técnicos, entre otros.

Aun con tantas posibles categorías, todos convergen en un aspecto común: son parte del patrimonio cultural tangible en tanto que fungen como testimonios físicos de fragmentos de la historia. Y como patrimonio intangible en términos de los saberes que involucra su uso, creación y enseñanza.



Voluta de uno de los instrumentos del cuarteto Kukulkan, autor Luthfi Becker. Colección de la Escuela de Laudería del INBAL. FOTO Ruy Guerrero.

En diversas partes del mundo existen grandes museos especializados sobre música e instrumentos musicales, cada cual con diversos puntos de vista, formatos museográficos y museológicos distintos, así como grados distintos de accesibilidad, sobre todo a través de páginas *web* propias de cada institución.

A la par, existen museos y colecciones pequeñas. Vienen a mi mente algunas relevantes como la del museo Fernando Ortiz en Cuba y la colección de *udes* de los reyes de Marruecos, que son auténticos tesoros. Existen asociaciones especializadas sobre el tema. Resalta el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM-UNESCO) y una iniciativa relativamente reciente que busca dar acceso digital a un gran número de colecciones: el proyecto MIMO: Musical Instruments Musems Online.

En México han existido museos y exposiciones sobre la música, por ejemplo, la existencia temporal del Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y Teresa de la ciudad de Puebla que estuvo abierto por un brevísimo periodo. Un destino similar tuvo el Museo de la Música de Vienna, activo en el mismo complejo cultural y que ope-

raba como una sucursal del famoso museo europeo y del cual cabe resaltar su sala interactiva que explicaba con certeza y precisión conceptos acústicos complejos. Por supuesto el museo de instrumentos musicales que durante, al menos dos décadas, mantuvo abierto el CENIDIM en su antigua sede. Y claro, exposiciones como: "La Música por Dentro", itinerante entre 1984 y 1985; "Laudería, El Universo del Instrumento Musical", expuesta en el Museo Franz Mayer en 1995; "Al Son que me Bailes Toco: Senderos de la Música Popular Mexicana" expuesta en el Museo Nacional de Culturas Populares en 1997, y la exposición "Instrumentos Musicales de México y el Mundo" de la Colección Guillermo Contreras, recién el año 2026, dentro del Museo Nacional de Antropología.

Aun con estos loables esfuerzos, no existe hoy un museo que explique aspectos fundamentales como el origen, modificación y naturaleza del sonido y la música. Mucho menos, una institución que se dedique *ex profeso* y de manera integral, al estudio del patrimonio representado por los instrumentos musicales, su conservación, restauración, difusión y enseñanza. Considero que un museo del instrumento musical y el sonido es una necesidad imperante en un país que preserva gran diversidad de géneros y estilos musicales que responden a sin fin de sectores culturales.

Por fortuna, existen proyectos, investigadores e instituciones, que fomentan el conocimiento profundo de la actividad musical. Se trata de un esfuerzo fragmentado, pero sumamente valioso.

El resguardo, mantenimiento, preservación y manejo de los instrumentos musicales con valor patrimonial en México puede ser diferenciado en tres categorías. Cada una con sus ventajas y desventajas en torno al acceso, disponibilidad y manejo de las piezas, así como diferentes grados de garantía en torno a la conservación.

1.- Posesión particular. Con pocos instrumentos de relevancia variable y sin manejo discursivo.

2.- Posesión particular con discurso y manejo como colección. El número de instrumentos, el grado y calidad de conservación, la gestión y acceso es sumamente variable. La frontera entre esta, y la primera categoría es, en ocasiones, sutil. Por lo general, sus acervos están organizados, inventariados y en algunos casos catalogados y con programas de mantenimiento regulares. Por lo general, buscan generar publicaciones, exposiciones y conferencias derivadas de la colección misma.

3.- Posesión particular o pública con manejo museístico. Congregan acervos de instrumentos de entre 500 a mil piezas. Por lo general con condiciones de conservación y exposición profesional.

Dada su naturaleza, las colecciones de la segunda y tercera categoría, resultan mas fáciles de monitorear y comprender.

Dada la gran diversidad y número de colecciones seria un trabajo amplio y especializado describir cada una de las colecciones, su historia y evolución, así como de dar cuenta de cada una de sus piezas o al menos dar testimonio de sus piezas mas valiosas. Así, en el presente trabajo sólo se enlistan las colecciones que considero fundamentales. Se trata de personas e instituciones que fomentan la preservación y cuidado de nuestro patrimonio sonoro. Cabe aclarar que no se trata de un listado exhaustivo y que seguramente existen colecciones anónimas que se mantienen discretas al ojo publico. Cada una de estas colecciones será, sin duda, fundamento para la conformación futura del tan deseado y merecido museo de instrumentos musicales y el sonido. Resalto los esfuerzos que actualmente gestiona el Instituto del Artefacto Sonoro A.C. para lograr dicho proyecto.

Cabe destacar que colecciones importantes, por motivos diversos, se han dispersado como es el caso de las ex-colecciones de Guillermo Pliego; Casa de Cultura de San Andrés Tuxtla; y la de etnomusicólogo Alejandro Alcocer Alvirde en Yucatán.

INSTRUMENTOS SIN MANEJO COMO COLECCIÓN

Habría que comenzar por reconocer que la gran mayoría de los instrumentos se encuentran dispersos en propiedad privada, en manos de lauderos, músicos y agrupaciones que los emplean rutinariamente como parte esencial de su trabajo.[1] Otros tantos en familias y herederos de músicos que preservan los instrumentos sin protocolo de cuidado y uso, a veces en franco olvido. También es común, que se encuentren en escuelas, iglesias e instituciones. Como ejemplo, la Academia de Música de Florencia, ubicada en la ciudad de México y que posee el chelo del Vaticano elaborado por el mismísimo Antonio Stradivari. Entre las agrupaciones musicales, mencionaremos, solo como ejemplo dentro de un vasto número, a grupos y músicos como Yodoquinsi, Los Folkloristas, Elías Guerra, Jose Luis Sagredo, Gerardo Alcántara, el grupo Tlillan Tlapallan y la compañía de Danza Aztlán.

Dentro de esta categoría, resalta el caso de los órganos tubulares. Estos instrumentos, dadas las Leyes de Reforma, son propiedad de la nación. Legalmente, se encuentran bajo resguardo del Instituto Nacional de Antropología, pero en términos prácticos, su acceso y cuidado cotidiano, siguen en custodia de las iglesias. Los instrumentos fueron construidos en la Nueva España o bien, fueron traídos de Europa durante el periodo virreinal. Dicho patrimonio, salvo honrosas excepciones, se encuentra en franco deterioro: con pocos recursos, poco capital humano capacitado y suficiente para su conservación y, en repetidas ocasiones, desvinculados de la comunidad, de su valor simbólico, histórico y musical. Dicho patrimonio se ha visto dañado por conflictos bélicos como la revolución mexicana, la guerra cristera, numerosos incendios y terremotos así como



Organo tubular, Convento de Huejotzingo, Puebla. Posiblemente el más antiguo en Mexico.
FOTO R.G. 2025

tristemente, por el saqueo. Baste como ejemplo, mencionar la desaparición del órgano anónimo del siglo XVII, ubicado en el templo de la Merced de la ciudad de Puebla, referido en el catálogo de órganos publicado por Gustavo Mauleón y Josué Gastellou en 1997, y del cual, los encargados de dicho recinto, no pudieron aportar información de su paradero.[2] En contraste, y de manera paralela, diversas iglesias y catedrales son depositarias de archivos de extrema importancia. Tal es el caso de los archivos musicales de las catedrales de Mexico en donde existieron maestros de capilla: catedral de la Ciudad de México, Zacatecas, Durango, Oaxaca y Puebla.

1 Como el caso de la familia Prieto quienes son poseedores de instrumentos históricos italianos –so pena del "Violín del Diablo", construido por Giuseppe Guarneri del Gesú en Italia, y que al parecer ya no es parte de su acervo–.

2 Visita personal realizada en agosto de 2025.

INSTRUMENTOS CON MANEJO ESPECÍFICO COMO COLECCIÓN

Sobre la segunda categoría: los acervos en manos de particulares, cabe resaltar que sus esfuerzos son, en buena medida, la mayor fuente de preservación del actual acervo en México, sobre todo en lo referente a las prácticas musicales vigentes. Es desde estas colecciones, que se han generado registros y documentación, exposiciones e incluso, derivado de ellas, museos y colecciones institucionalizadas. Un ejemplo relevante es el de Rafael Coronel que en 1990 donó su acervo, mismo que sirvió para la fundación del museo en Zacatecas que hoy lleva su nombre.

- Colección CENIDIM-INBAL (pública), CDMX.
- Colección Guillermo Contreras Árias (particular), CDMX.
- Colección Paxché, Laudería (particular), Puebla, Puebla.
- Colección Rubén Luengas (particular), Tezoatlán, Oaxaca.
- Colección Jorge Martín Valencia (particular), Coyoacán, CDMX.
- Colección del Centro Para la Investigación y Desarrollo de la Guitarra, CIDEG (particular), Paracho, Michoacán.
- Colección Club de Lauderos A.C. (particular), Paracho, Michoacán.
- Colección Periplo Sonoro (particular, *online*), México.
- Colección José Instrumentos (particular, *online*), México.

INSTRUMENTOS CON MANEJO MUSEÍSTICO

Se trata de colecciones cuyos objetos están preservados en museos con temáticas diversas, ya sean de propiedad privada o pública, e instituciones hibridas que mediante préstamo o comodato exponen acervos diversos. Se consideran acervos de instituciones especializadas, algunos del sistema de museos INAH, y colecciones como la del Museo Nacional de Culturas Populares, la del Museo de arte Popular, la del Museo Franz Mayer y el Museo Soumaya (estos dos últimos, sobre todo en iconografía musical). A continuación se enlistan las colecciones que se consideran mas relevantes, específicamente con su vinculación con instrumentos musicales.

- Colección CENIDIM-INBAL (pública), CDMX.
- Colección, Escuela de Laudería, INBAL (pública), Querétaro, Querétaro.
- Colección Museo Rafael Coronel (pública), Zacatecas, Zacatecas.
- Colección de Arte Popular del INPI, sección Instrumentos Musicales (pública), CDMX.
- Colección Etnográfica y Colección de Instrumentos Prehispánicos: sección Instrumentos Musicales, del Museo Nacional de Antropología (pública), CDMX.
- Colección del Museo de Oaxaca (pública), Oaxaca, Oaxaca.
- Colección del Museo Regional de Guadalajara (pública), Guadalajara, Jalisco.
- Museo Amparo (particular), Puebla, Puebla.
- Museo de las Culturas (pública), CDMX.
- Museo Regional de Durango Jose Angel Rodríguez Solórzano o “Museo el Aguacate” (pública), Durango, Durango.
- Museo Jose Luis Bello y Gonzalez, (pública), Puebla, Puebla.
- Colección Casa del Mendrugo (particular), Puebla, Puebla.
- Colección, Facultad de Musica, UNAM (pública), CDMX.
- Museo Na Bolom (particular), San Cristóbal de las Casas, Chiapas.



Exposición de la Colección de Alejandro Alcocer Alvirde, Mérida, Yucatán.



Craneo del señor Ave, trompeta de caracol y hueso humano esgrafiado. Postclásico 900-1521 d.c. Casa del Mendrugo, Puebla. FOTO R.G.



Colección Paxché, Laudería. Puebla. FOTO R.G.



Guitarrilla con caja de concha de armadillo. Colección Museo Jose Luis Bello y Gonzalez, México, S. XVII (?). FOTO R.G.

Del primer viernes de marzo



Primer viernes de marzo. Andrés Moreno Nájera, 2026.

En las cuentas del tiempo, los mexicas manejaban dos calendarios: el xiuhpohualli, calendario solar de carácter civil de 365 días, repartidos en 18 meses de 20 días más 5 días nemontemi; y el tonalpohualli, calendario lunar de carácter místico de 260 días, repartidos en 20 meses de 13 días.

Hay muchas controversias con su equivalente en el calendario actual con respecto al inicio del nuevo ciclo o año. Se infiere que el año nuevo mexica iniciaba en lo que sería el 3 de febrero, o el 2 como afirman otros investigadores con respecto al calendario romano reformado (el de Numa Pompilio). Con el ajuste de días en el calendario juliano, sería el 13 de febrero y con el calendario actual o gregoriano el 23 de febrero. En la cosmogonía mexica la trecena del primer mes (del 3 al 15 de febrero del calendario romano reformado) del tonalpohualli, estaba dedicada a Chalchitlicue, diosa del agua y se denominaba atlacahualo que significa cesación de las aguas, celebrándose con sacrificios.

La trecena del segundo mes (del 16 al 28 de febrero) estaba dedicado a Xipe dios de la siembra y el cultivo, se denominaba Tlacatzipehualiztli que significa desollamiento y era celebrado con rituales dedicados al campo.

La tercera trecena (del 1 de marzo al 13 de marzo) estaba dedicado a Coatlicue, diosa de la tierra y asociada con la primavera, denominado tzoztontli, que quiere decir pequeña vigilia, fechas en las que se sahumaba el xinastli o sementeras con incienso y copal, preparando el camino para recibir al sol en el equinoccio de primavera.

Nuestros ancestrales campesinos siguieron por siglos realizando el ritual de quemar copal e incienso para sahumar el xinastli, las tierras dedicadas al cultivo y las casas, con la esperanza de recoger buena cosecha en los campos, paz y tranquilidad en los hogares.

Con el proceso de evangelización y la introducción del calendario europeo en la cultura mexica, a nuestros ancestros se les olvido qué era lo que celebraban, pero lo siguieron haciendo por muchos siglos. A través de ese tiempo se fueron introduciendo elementos de la religión europea, cambiándose así la concepción del origen de estos rituales, asociándolos a partir de entonces con ideas demonológicas, como se hace en la actualidad.

Con el paso del tiempo, este ritual de bienvenida al sol en primavera, se fue nutriendo con los aportes de la herbolaria, la astrología, la numerología, el saber de los hueseros, culebreros, chupadores, etc., depositarios de ancestral conocimiento de la medicina del cuerpo y alma.

Han sido muchos factores que han influido para propagar la desvirtuada idea de esta ceremonia en las seis últimas décadas. Fue por inicios de la década de los setenta (1970) en que se proyecta a nivel nacional en el programa televisivo de *Siempre en Domingo* de Raúl Velasco la actividad que realizaba el cuate Chagala en Santiago Tuxtla, para posteriormente realizarse el primer encuentro de brujos en Catemaco con Gonzalo Aguirre.

Por otro lado, es ineludible que existen misterios que las ciencias materiales no pueden explicar y solo a través de las antiguas ciencias sagradas se pueden entender.

Esta es la temática que ahora se maneja en marzo, quedando muy lejos los principios que le dieron origen y razón de ser.

De esta manera nace nuestro moderno primer viernes de marzo. Pasa de una ceremonia mística de purificación, agradecimiento a la naturaleza por sus bondades y preparación para recibir la primavera, a una ceremonia de protección contra las fuerzas oscuras del mal.

Con esta nueva concepción de la fecha fueron cambiando los ceremoniales, los espacios y objetos empleados en los rituales.

Y con esta otra visión, hace más de medio siglo, las familias salían temprano al campo a buscar hierbas y cascaras de contra o del árbol llamado basalillo, mismas que bajaba a vender al mercado hasta donde acudía la población para comprarlos.

Ya en casa cada familia esperaba al punto del medio día para curtirlas en aguardiente o vino, sahumar la casa, cada cuarto, cada rincón con copal.

Por la noche se reunía la familia esperando la hora indicada y se volvía a sahumar la casa y a las personas, quienes pasaban por el humo del sahumerio cubriendo los cuatro puntos cardinales y



Primer viernes de marzo, Juan Chirro, 2026.

posteriormente se tomaban una copita de *contra,* curtida el año anterior.

Era costumbre que las abuelas colectaran los orines por tres días en las bacinicas y esa noche los regaran alrededor de la casa. Sobre los techos de lámina o zacate se esparcía una mezcla de semillas de mostaza y sal para evitar que los nahuales entraran a la casa.

Pero mientras llegaba la hora indicada, las personas mayores se ponían a platicar el por qué se tenía que realizar todo este ritual a través de una serie de historias vividas o escuchadas entre la gente.

Y así iniciaban la plática:

–Hay que curar la casa porque esta noche practican los brujos y se desatan las fuerzas malas, ¿Te acuerdas cuando...?

Andrés Bernardo Moreno Nájera
febrero 2019

Félix Báxin, un hombre sabio

Gilberto Gutiérrez Silva



Silvia González de León, 2000.

Si de algo sabía Félix Baxin era del maíz. Lo pude saber por una invitación a comer que nos hizo.

¿Dónde lo conocí? Sucede que me integré al IVEC en 1988, invitado por la doctora Ida Rodríguez Prampolini, fundadora del Instituto. En parte, lo que hacíamos era organizar fandangos en lugares en los cuales el fandango era, aun, memoria viva.

Participábamos, con aquel Grupo Mono Blanco de finales de 1980, en el programa sabatino, de la XEU, *Pa su Mecha*. Un sábado de esos, anunciamos: "Próximo sábado Fandango en Tres Zapotes, municipio de Santiago Tuxtla. Frente a la caseta de Teléfono. Ahí nos vemos, a partir de las seis de la tarde."

Llegaron el dia y la hora. Aparecieron Félix y Arcadio Baxin, y con ellos llegó el joven Mizumi, cuya presencia era opacada por la fuerte personalidad de los hermanos Báxin. Con toda mi atención en ellos, Félix y Arcadio nos platicaron que venían de El Nopal, allá en el otro lado del cerro de El Vigía, ya en el municipio de San Andrés Tuxtla.

Tocaron, cantaron y bailaron; amaneció y después de, quizá, un tamal con café, se fueron, ellos rumbo a El Nopal y nosotros a Veracruz.

Se hizo costumbre mandar saludos, desde la cabina de la XEU, a El Nopal, municipio de San Andrés Tuxtla, para los hermanos Baxin. Era una forma de estar conectados.

Luego los recuerdo en la fiesta de La Candelaria en Tlacotalpan, donde participaron en el encuentro, como Grupo La Candelaria. Félix y Arcadio Baxin, Belén Torres, Mizzumi Guerrero y Fernando Salas.

Nos encontrábamos varias veces al año. Siempre coincidíamos en los encuentros de San Andrés y Santiago Tuxtla. De mucho conocernos, nos invitó a comer a su casa en Sinapan. Tenía la cosecha de maíz en mazorca, esperando a ser desgranado. Un maíz amarillo, casi oro, de mazorca mediana; un maíz blanco, de mazorca más grande; y un poco de maíz morado, que se usa para tamales de velorio. El amarillo, me dijo, es para los animales, es el que está bien para ellos, el blanco es para el consumo de la familia.

Entre la plática me contó que en una junta, quizá ejidal, vino un ingeniero, que les ofrecía una semilla de mejor rendimiento, que aguantaba cualquier enfermedad, pero, un gran pero: no



Estefanía Jim, 2026.

daba descendencia. Tendrían que comprar, por siempre, la semilla apropiada y manipulada por la empresa que representaba el ingeniero aquel. El buen Félix, le dijo al ingeniero: "¿Cómo me va usted a decir que una semilla que no da descendencia es mejor que la que sembramos, que heredamos de los antigüelos (sic), y en cada cosecha seleccionamos la mejor parte de las mejores mazorcas para semilla?"

En una ocasión, me tocó organizar un ensamble de veteranos para que se presentaran en Cumbre Tajín. Don Delio Morales, don José Palma, doña Juana Utrera y María y Félix Baxin; también se unió a la banda don Andrés Vega, que por su lado viajaba con Mono Blanco.

El punto de encuentro fue Santiago Tuxtla, yo hacía de conductor en una suburban, y María y Félix iban en el asiento delantero. Ellos dos tenían una capacidad de divertirse, con las palabras, con los juegos de palabras y con un humor tuxteco que solo algunos tuxtecos entendemos. Fue un viaje donde el tiempo transcurrió rápido. Al día siguiente, todos ellos hicieron una presentación hermosa, llena de raíz y sabiduría; el que fueran de distintos lugares, no importó, porque hablaban un lenguaje común: el del son jarocho; después de dos tres sones en el ensayo estaban ensamblados.

Inolvidable, el día que, en los portales de Córdoba, Félix Báxin estaba sentado sobre el piso del corredor, en el palacio municipal, Emiliano, nuestro hijo, en ese entonces aun infante, se montó en su espalda y se puso a despeinarlo; él, en lugar de enojarse y gruñir se puso a echar relajo con el niño. Cosa que me dio mucho gusto, al ver dos generaciones dispares conviviendo en el espíritu del Encuentro de Jaraneros.

Por eso, la noticia de su muerte nos dio una infinita tristeza, murió el amigo, compañero de fandangos, que sabía de semillas nativas, que preparaba la tierra con yunta, que tocaba guitarra cuarta y que no le deseaba mal a nadie: un hombre lleno de virtudes.

Su fue y se le deseo que tenga un camino lleno de luz y música. La flota lo despidió soneándole, como se lo merecía. En el cielo estará. Acá, en la tierra, será recordado por largo tiempo, en la rueda del fandango que tanto disfrutó.

I Cosamaloapan antiguo restaurado

Observamos en las redes sociales, particularmente en facebook (FB), la publicación, de manera más frecuente y continua, de fotografías antiguas, originalmente en blanco y negro, restauradas y coloreadas a través del uso de la Inteligencia Artificial (IA), con resultados sorprendentes. Así encontramos páginas en FB como: «San Andrés Tuxtla IA», «Catemaco Photos», «hechoenmina.com» o «Cosamaloapan antiguo y su conservación».

El trabajo de restauración fotográfica se viene haciendo "a mano" de manera digital desde hace más de 4 décadas a través de programas para computadoras personales.[1] Esta forma más artesanal de mejorar una imagen resulta inclusive rupestre en comparación con las opciones que se ofrecen hoy en día en la categoría IA. Por otra parte, el gusto por colorear las fotografías en blanco y negros no es algo nuevo; se practica desde casi los inicios de la fotografía.

Presentamos en esta ocasión fotografías restauradas por IA[2] publicadas por Guillermo Martínez Torres, José Luis Ramón Frías, Roberto Espinosa Licona, Armando Palacio y Carolina Cruz Contreras, en su mayoría en la página «Cosamaloapan antiguo y su conservación» que dirige Leopoldo Meneses.

Se trata de fotografías históricas, restauradas y colorizadas con IA, respetando su composición y contenido original. Esto último es muy importante, ya que hoy en día es muy fácil, con las mismas herramientas digitales, alterar una imagen. Por ejemplo, en el caso de espacios arquitectónicos exteriores es fácil desaparecer una edificación, o presentarla a medio construir.[3]

Todas las fotografías que se presentan tienen una selección de color que consideramos atinada, no resulta extraña o falsa, un poco exaltada algunas veces, y con elementos como contrastes, luces y sombras muy cuidados.

Mucho más difícil es la restauración de los rostros de las personas que aparecen en las fotos antiguas. Por ejemplo, en la fotografía publicada por Carolina Cruz Contreras (p. 60), donde aparecen seis personas en primer plano mirando a la cámara, los rostros de estos no coinciden con los de la fotografía antigua. Esto no se observa, por ejemplo, en la fotografía publicada por Roberto Espinosa Licona (p. 61) en donde aparece una multitud rescatando a la virgen de Cosamaloapan.

Estas fotografías restauradas exaltan el glorioso pasado arquitectónico de Cosamaloapan y su arquitectura vernácula, el cual comenzó a desaparecer en las décadas de 1940 y 1950.

Los Editores

1 Como el popular programa, o *app*, Adobe Photoshop; con este recurso se corrigen fácilmente los niveles de exposición, contraste, sombras, luces, etc. de una imagen digital. Sin embargo, restaurar y completar las partes dañadas o faltantes de una fotografía, tratar de hacer más nítida una imagen o poner color a ésta, ya comienza a ser un trabajo mucho más complicado y que toma muchísimo tiempo.

2 Actualmente se puede recurrir a los servicios en línea, especializados en restauración fotográfica, que se ofrecen en internet.

3 Cabe recordar que en los juicios y juzgados una fotografía impresa en papel no es una prueba absoluta de algo (la imagen puede manipularse en el cuarto obscuro), sin embargo el negativo original de la fotografía sí lo es.



Imagen publicada en FB por Guillermo Martinez Torres, junio 2026.





Imagen publicada por Armando Palacio · 19 de junio



Imagen publicada por Roberto Espinosa Licona 15 de junio


PLASA de ARMAS.
COSAMALOAPAM Ver.
LEM

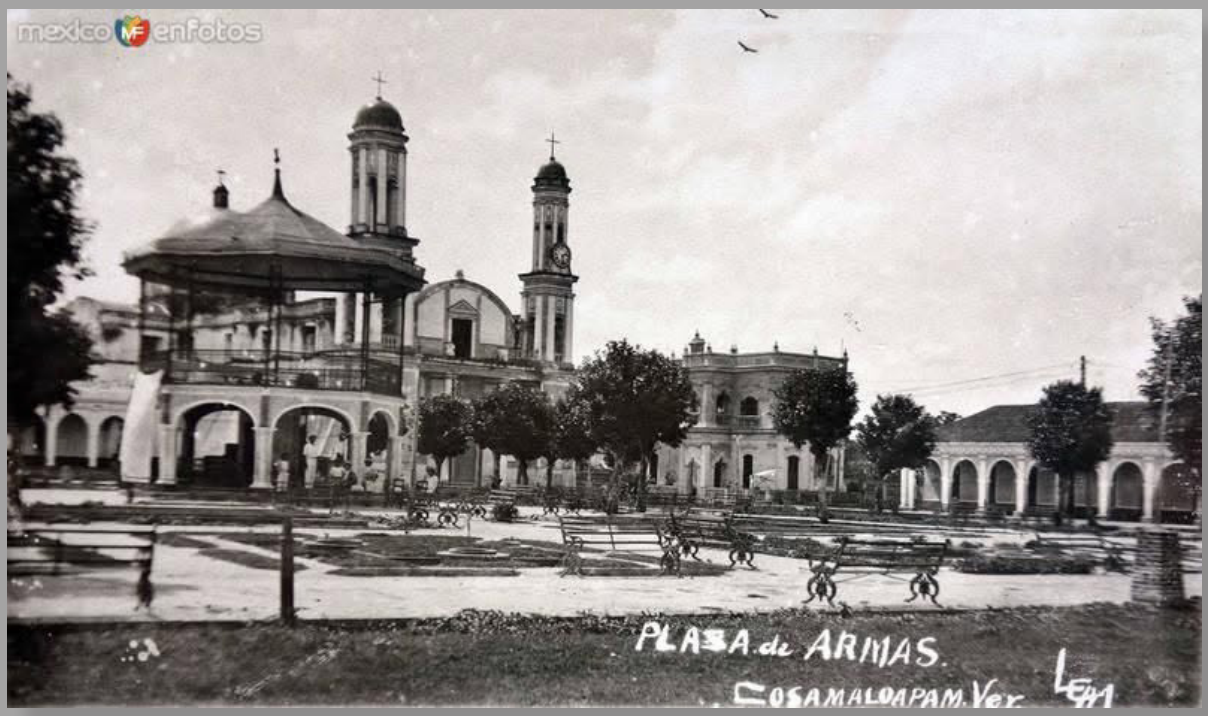

mexico enfotos
PLASA de ARMAS.
COSAMALOAPAM Ver.
LEM



Imagen publicada por Guillermo Martinez Torres · 20 de junio



Teatro y Parroquia en Cosamaloapan, *c.* 1940. Fototeca Nacional. Colección Casasola.



Imagen publicada por José Luis Ramón Frías 16jun26



Imagen publicada por José Luis Ramón Frías 16jun26



Imagen publicada por Carolina Cruz Contreras, 2026.





Imagen publicada por Roberto Espinosa Licona junio, 2026.





Daniel Ortega, dic. 2025.





Inundación de 1938. Calle Madero en Cosamaloapan, Veracruz. Fuente- Ferat.



José Luis Ramón Frías 16jun26

II El trapiche de Cajonal, Cosoleacaque, Ver.

Sergio Alberto Vázquez Rodríguez

Sergio Alberto, fotógrafo innato, fiel a su cámara Nikon, continuamente nos sorprende con imágenes del sur de Veracruz, rincones, paisajes y momentos de luz y sombra, exquisitos y evocadores que logran que hagamos una pausa y pasemos a la contemplación. Nos parece que estas imágenes del trapiche de Cajonal, tan lejano y tan cercano, nos remiten a un posible y sencillo paraíso terrenal.







La Surada

en Long Play

Disco de vinilo LP

Producción independiente
La Surada y Leo Heiblum



El esperado fonograma del grupo La Surada aparece físicamente en el nostálgico formato conocido como LP (Long Play), el cual ha empezado a resurgir en las últimos años. Se trata entonces de un sonido análogo (continuo), no digital (discretizado). En el disco se reunen siete sones tradicionales interpretados por Patricia Barradas (jarana primera y voz); Conny Blanco (jarana tercera y voz); Sirani Guevara González (media guitarra y voz); Gemaly Padua Uscanga (guitarra vozarrona y voz); Guadalupe Santiago Valis (guitarra de son y voz); María G. Escribano (zapateado); Paola Campechano Yan (guitarra de son y voz); Citlallit T. Herrera (marimbol y voz);y May Flores (jarana segunda y voz). Provenientes cada una de ellas de Playa Vicente, Santiago Tuxtla, Lerdo de Tejada, Cosamaloapan, Coatzacoalcos y Tlacotalpan respectivamente.

La Surada representa a una nueva generación de músicas talentosa, con gran vitalidad y fuerza, impecable interpretación instrumental, un buen conjunto de voces y un fraseo libre en el canto, en particular de Sirani Guevara y de Conny Blanco. En contraste con otros conjuntos jarochos integrados en los últimos años por mujeres, La Surada sí tiene requinteras: Guadalupe Santiago Valis y Paola Campechano Yan, marcan la diferencia. Como escribe Manuel Polgar sobre La Surada: «... las mujeres siguen lográndolo todo». El diseño de la funda y centros del LP es de Xaja Toral y fue grabado y mezclado por Leo Heiblum en Belurecords. Recomendamos ampliamente este fonograma y hacemos una invitación para que conozcan a La Surada en vivo.

Escribe La Surada sobre esta su primera producción musical: «Esto que sostienes en tus manos no sólo es un importante registro: es un prodigio.Te contaremos. Nuestra banda está compuesta por mujeres de distintos pueblos del Sur del estado de Veracruz que participamos desde muy pequeñas en las festividades donde se toca la música de jarana. Crecimos en un momento en que esta tradición, hasta entonces conservada en nuestros pueblos, comenzó a ser popular fuera de éstos hasta alcanzar latitudes internacionales, pero no fue hasta la madurez que caímos en cuenta de que eran escasas las bandas con mujeres originarias. Sabíamos que habíamos crecido en lugares que acumulan violencias ecológicas, sociales y políticas, pero no que afuera de nuestras comunidades, éramos invisibles e inaudibles aún tratándose de nuestra propia expresión cultural. Las mujeres en escena eran pocas y no nos sentíamos representadas.

Las mujeres hemos sido parte fundamental de las fiestas y celebraciones de los pueblos del



Sur: fuerza de incansable labor que siguen sosteniendo los rezos, procesiones, mayordomías, aniversarios y ferias. La música acompaña todos estos rituales cíclicos que son medulares para la cultura. Esto requiere un esfuerzo colosal de organización y ejecución. Sin embargo, desprovisto de ese factor social, el salto de la fórmula musical del rito a los escenarios las priva de reconocimiento: debido a la inequidad de género y a las violencias estructurales que se intensifican en las culturas colonialistas, sus voces se neutralizan así como muchas veces la potestad sobre sus propias vidas.

La Surada, como bautizamos a esta banda, es el nombre de un fuerte viento que sube desde el sur en el Golfo de México, polinizando territorios y abrazando con su calor lo que el viento frío del norte ha roto a su paso. Nos identificamos como ello: un viento cálido que sube desde la cuna de la música jaranera, y que a su paso genera vida nueva a partir de una mirada con identidad para las jóvenes que crecen en estas regiones. Nuestro deseo es desvanecer mitos patriarcales que hacen daño a la cultura.

A pesar de ser jarochas que hemos ejercido nuestro derecho a la educación, de contar con privilegios dentro de nuestra cultura, de haber recibido la bendición de heredar esta música y de contar con familias que nos han apoyado, la lucha para poder encontrar un espacio que dignifique nuestra labor artística, no ha sido fácil. Hemos trabajado juntas y crecido, aprendiendo a sostenernos. Hemos visto florecer el germen –he aquí el prodigio– de lo que sembramos juntas. Dedicamos este material a todas las ancestras que nos sonríen desde el fandango estelar, para quienes la música fue un lugar seguro de gozo y de cobijo colectivo. Nos gusta pensar que después de tantas décadas interpretando esta pertenencia, tenemos derecho de ser escuchadas y de honrar nuestro sitio en el archivo de la música que prevaleció en el Sotavento Veracruzano, hoy conocida como Son Jarocho.»

A pesar del tiempo

De Raquel Paraíso

Universidad Veracruzana
Colección Vida y Memoria, 2015



En 2015, la doctora Raquel Paraíso escribe en sus notas de campo:

«La Huasteca es un caleidoscopio de sabores, formas, colores, vestidos, olores, gente, música. Es tierra, un verde especial, montaña y pastizal, el sol de su horizonte mojado por la calma del amanecer, luz tibia vertida sobre el misticismo de sus atardeceres. Es río, ritualidad, mano fuerte que entreteje la vida desde la profunda creencia que detiene y hace olvidar por un instante el abandono, la pobreza, el clasismo, la marginación, la diferencia social establecida y perpetuada con endémica pulcritud. La Huasteca es un imaginario cierto y una realidad que se mueve con ritmo propio.

No se puede entender la región sin su espiritualidad, su historia, su voz profunda y su honda voz multicultural y multiétnica, sus pasos de niño siendo un gigante, tratando de hacer entender el derecho a la tierra, la violencia que a veces conlleva, la mediación entre la herencia cultural y la modernidad. La identificación con esta región cultural es una constelación para quienes la sienten, algo que se construye individual y socialmente, y que desdice las fronteras de un espacio limitado por demarcaciones físicas. Esa conciencia regional apunta a nuestras múltiples identificaciones con discursos, simbolismo, conocimientos y expresiones tanto subjetivadas como objetivadas de sentir la Huasteca, de ser huasteco.» (p.24 y 25)

La música tradicional, continua Paraíso, ocupa un lugar especial entre las manifestaciones culturales de la Huasteca. Testimonio de creencias religiosas y profanas, del pensamiento ancestral y la memoria colectiva, la música tradicional refleja la forma de hacer de un pueblo y es referente de un conocimiento y de una memoria directamente relacionados con significados constitutivos de cultura. Tiene, además, la capacidad de transmitir continuidad y transformación, dos aspectos fundamentales en el devenir de los grupos sociales.

A través de la música se construyen procesos simbólicos e identitarios fundamentales en la constitución de tales grupos. Las identidades se articulan en una constante selección de elementos que son (re)significados en un proceso de redefinición, de tal forma que el sentido de pertenencia a un colectivo o a un grupo social

está conectado a una ideología que legitima tal pertenencia. Sin duda, la práctica musical es elemento fundamental en la construcción de tales identidades.

En el calendario festivo de la Huasteca, las fiestas son marcadores de tiempo, establecen una ruptura con lo cotidiano, reafirman lo especial de la ocasión y la importancia de la celebración y de la ruptura del *continuum* del tiempo, que es, a la vez, construcción del mismo.

Sin especificar diferenciaciones étnicas y sin establecer una división inmutable entre prácticas culturales de la población indígena y mestiza que convive en la región, escribe Raquel Paraíso: «podemos decir que el calendario ceremonial y ritual de la población huasteca gira en torno al ciclo festivo marcado por la superposición del calendario religioso mestizo (Xantolo, Navidad, carnaval y Semana Santa) y el calendario agrícola. A su vez, este último está determinado por la siembra y la cosecha del maíz, producto esencial en la vida de la Huasteca».

A pesar del tiempo nos entrega partituras para violín de 50 sones de carnaval, que la etnomusicóloga Raquel Paraíso recoge, documenta e investiga como parte del amplio repertorio del violinista don Fidencio Ramírez Sánchez. Una sección del libro está dedicada a describir los diferentes mánicos para guitarra quinta huapanguera y jarana (medio azote, azote completo, etc.) empleados para acompañar a los sones de carnaval presentados.

Don Fidencio (1956) nació en la comunidad de Xoxocapa, municipio de Ilamatlán, Veracruz. Su padre Dionisio Ramírez Hernández también fue músico tradicional. Muy respetado y conocido en la región, es uno de los pocos músicos de la comunidad y de La Cañada que conoce un amplio repertorio de sones tradicionales, particularmente sones de carnaval, sones de Todos los Santos, sones de muerto, inditas y sones de la Danza de *xochitinih*. Se han registrado muy poco del extenso repertorio que conoce.



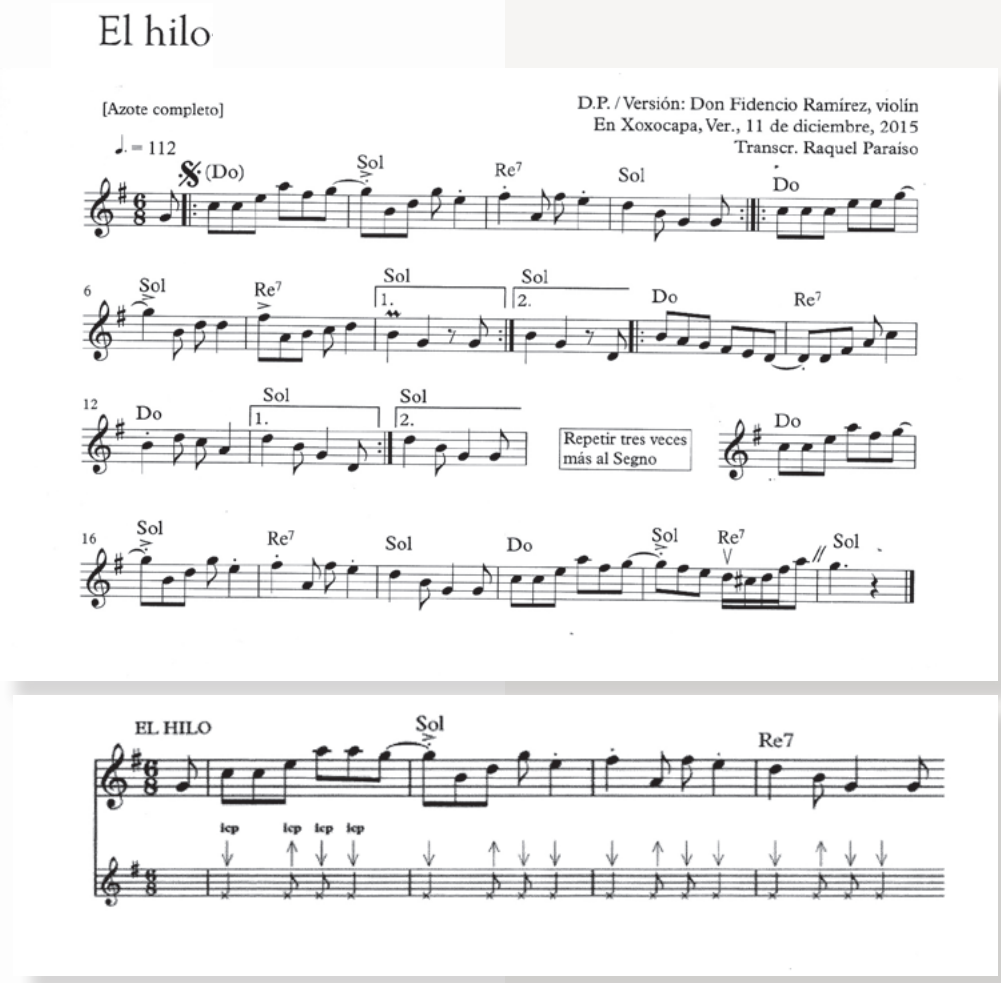
Don Fidencio Ramírez Sánchez.

A pesar del tiempo no solamente es una aportación valiosísima para el registro de la música tradicional huasteca, Raquel Paraíso también discute nuevas perspectivas sobre cómo los músicos de la región de La Cañada, de la Huasteca veracruzana, interpretan sones de carnaval y lo que esta música significa para las comunidades locales.

Escribe Robin Moore en la presentación del libro: «Combinando un análisis cultural detallado, transcripciones musicales y una narrativa conmovedora, la autora sostiene que los sones sirven como mediadores musicales entre los vivos y los muertos, el bien y el mal, la tradición y la modernidad. En su análisis teórico, así como en sus transcripciones, este trabajo ofrece una contribución significativa a nuestra comprensión de la música tradicional de la Huasteca.»



Don Fidencio Ramírez Sánchez tocando con su hijo Fidencio y Fili Tadeo Herrera en el carnaval de Santa María la Victoria.



Transcripción para violín del son El Hilo y mánicos correspondientes.



El aliento de la plaza, Manuel Polgar Salcedo, 2026.

Colaboradores / revista número veintiuno

César Arias de la Canal
Sonero, abogado, ambientalista

Francisco García Ranz
Ingeniero civil, arquitecto, músico, fotógrafo.

Silvia González de León
Socióloga, editora, fotógrafa.

Ruy Guerrero
Gestor cultural, fotógrafo, ingeniero químico (UIA), laudero egresado de la Escuela de Laudería (INBA) y mezcólatra. Construye y restaura instrumentos tradicionales mexicanos e instrumentos del cuarteto clásico (Taller de Laudería Paxche, Puebla).

Gilberto Gutiérrez Silva
Músico, compositor, laudero y promotor cultural originario de Tres Zapotes, Mpio. de Santiago Tuxtla, Ver. Integrante y fundador del grupo *Mono Blanco*.

Mario Huacuja
Narrador. Estudió Sociología y la maestría en Estudios Latinoamericanos en la UNAM. Profesor de la UNAM. Colaborador de INTI, Nexos y Siempre!.

Andrés Bernardo Moreno Nájera
Profesor de enseñanza media superior, jaranero y promotor cultural en San Andrés Tuxtla, Veracruz. Integrante y fundador del grupo *Cultivadores del Son*.

Manuel Polgar Salcedo
Arqueólogo de la ENAH, con trabajos en museos y proyectos comunitarios; estudios en espacios marítimos desde la antropología y la historia.

Luis Antonio Rodríguez Pulido
Cocinero tradicional, narrador deportivo, decimista y padre de 4 criaturas.

Rosa Virginia Sánchez
Licenciada en Educación Musical por el Centro Morelense de las Artes e investigadora del área de Etnomusicología del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENEDIM), desde 1985, De 1989 a 1994 fue miembro del Consejo Editorial de la revista Heterofonía. Es especialista en música de la huasteca, especialmente la lírica de los huapangos y estudiosa de la canción popular en el cine mexicano. Desde 2003 es miembro del comité de redacción de la Revista de Literaturas Populares, UNAM. Desde 2005 imparte las clases de Etnomusicología y Música popular mexicana en el Centro Morelense de las Artes.

Sergio Alberto Vázquez Rodríguez
Músico jaranero y fotógrafo.

Núm.
21

La Manta y La Raya

Universos sonoros en diálogo



Valeria Lira, Luis Antonio Rodríguez, Citlali Aguilera Lira, Gabriela Melina Lira y Mateo Radamel Rodríguez. 2026.

septiembre 2026