

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 9



Universos sonoros en diálogo

LA MANTA
Y LA RAYA

marzo 2019





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ 6, 7, 39, 40.
SINHUE ASCONA 27.
YOVEGAMI ASCONA 28.
MARIO HERNÁNDEZ 4.
CLAUDIO A. MARTÍNEZ SÁNCHEZ 56.
FRANCISCO GARCÍA RANZ 29.

ACERVO MORENO NÁJERA 33, 34.

FOTOS ARCHIVO: 2-3, 6

ART. TOÑA LA NEGRA

ARMANDO HERRERA 22.

JOAQUÍN SANTAMARÍA 25.

www.IMDb.com 12, 14 20, 24.

www.wikimexico.com 16, 18.

portada
"Toña la Negra",
Joaquín Santamaría.
ca. 1948.

contraportada
Félix Machucho y Aldhair VJ,
Santiago Tuxtla,
Mario Hernández,
2017.



CONTENIDO

EDITORIAL 4

§ ASEGUNES Y PARECERES

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Y se llama racismo - aunque de momento no lo puedas o quieras ver 7

§ DIJERA USTED

ANDREA LÓPEZ MONROY

Toña La Negra, sombras de una silueta redondísima 12

§ ASÍ, COMO SUENA

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ (transcripción)

Fandangos de velorio en San Juan Guichicovi e intentos de prohibirlos en el siglo XVIII 27

§ PALOS DE CIEGO

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Los lamelófonos afrocaribeños 30

§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO

Las cuerdas 35

§ RECIO Y CLARITO

ALFREDO DELGADO CALDERÓN

Vaqueros y lanceros 37

§ LAS PERLAS DEL CRISTAL

CLAUDIO ALONSO MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Los músicos de "Son jarocho con sabor a piña" 41

§ BONUS TRACK

SOBRE EL LIBRO Y DISCO CD:

Son jarocho con sabor a piña.

Un acercamiento a la música, sus intérpretes e historia 55

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



• Época 1, número nueve, marzo 2019. 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.



MARIO HERNÁNDEZ, 2019.

Editorial

La NUEVE,
en tiempos de pandemia COVID 19

Se aproxima la conclusión de este primer año (2020) de la pandemia COVID 19. Y como la vida está repleta de paradojas, el encierro ha sido menos ingrato o más llevadero escuchando o haciendo música. La paradoja reside en la terrible situación que en este tiempo ha debido afrontar la comunidad de músicos y creadores en general, con escasas oportunidades de trabajar y vivir con decencia de su oficio y arte. Distantes de sus audiencias, cómplices, públicos o interlocutores, se ha debido hacer música en soledad y reclusión – o casi. Y como pocas veces en la historia mundial, el vínculo de las músicas y sus creadores con los entornos sociales y comunitarios se alteró radicalmente. Sin públicos ni festividades en los que músicos de todo tipo puedan hacer música y cobrar por su trabajo; sin fiestas ni reuniones

ni fandangos en donde encontrarse, compartir o enamorarse, estos meses llaman a la reflexión e invitan a todos a reinventarnos. A valorar, por qué no, el trabajo de mujeres y varones que haciendo música, cantando versos, bailando en un ladrillo o en una tarima, nos han permitido sobrellevar de mejor manera estos meses de encierro.

Aún con este viento en contra vuelven los editores de La Manta y La Raya con este número NUEVE y para alcanzar este propósito hemos debido hacerlo cobijándonos en lo que está en nuestro alcance y en el trabajo generoso e inteligente de los solidarios colaboradores de nuestra revista. Este número da inicio proponiendo a sus lectores una reflexión sobre el racismo invisible y cotidiano que se vive en nuestro país, también en los entornos de la vida artística, las instituciones culturales y las fiestas comunitarias. Un espléndido trabajo de Andrea López Monroy, nos acerca



ANTONIA DEL CARMEN PEREGRINO ÁLVAREZ, "TOÑA LA NEGRA",
LA MULATA DE CÓRDOBA (1945)

a una figura mítica de la música veracruzana: Toña La Negra: sombras de una silueta redondísima. A través de su texto, López Monroy hace un recorrido apasionante por la vida de la cantante, la mujer y quien de acuerdo con la autora se ha convertido en símbolo de identidad de los veracruzanos.

Por su parte, Francisco García Ranz nos comparte un adelanto de un trabajo mayor en proceso, sobre los lamelófonos afrocaribeños y su incorporación a los complejos musicales de México. El texto de Alfredo Delgado Calderón, "Vaqueros y lanceros", nos invita a conocer las conexiones laborales y oficios de la población parda y mulata de los tiempos coloniales con el personaje del Jarrocho, que se conocería a partir del siglo XIX y que hoy muchos consideran como sinónimo de persona nacida en Veracruz.

El registro visual de Claudio Alonso Martínez nos acerca a personajes relevantes del

mundo jarrocho de la actual región piñera del sur de Veracruz que siempre vale la pena escuchar y estudiar. El Bonus Track de la revista invita a los lectores a conocer el libro *Son jarrocho con sabor a piña*, de la autoría del citado Claudio Alonso Martínez y editado por el IVEC en 2017. Completan este número dos trabajos más. La ya gustada sección de *Relatos del Mtro.* Andrés Moreno Nájera, en esta ocasión haciendo un recuento de los tipos de cuerdas con las que se hacía la música jarrocha en las décadas antecedentes; y, la transcripción de un documento colonial que recuerda el intento de un cura de prohibir la realización de fandangos de velorio en el pueblo mixe de San Juan Guichicovi. Son estos los trabajos que hemos preparado para ustedes y que confiamos disfruten, lean y compartan.

Lamentamos la pérdida y partida de tantas y tantas personas que tristemente se nos han adelantado en el inexorable tránsito a la

muerte, en esta pandemia mundial. El mundo de la música tradicional y las artes no están exentos de estas pérdidas y desde aquí queremos recordar con afecto a todos aquellos que perdieron la vida en estos tiempos aciagos. Nos debemos a su memoria y ejemplo. Nos toca mantener viva su obra y legado.

El año que viene nos depara incertidumbres, sorpresas y, confiamos también, muchas alegrías y satisfacciones. Los editores de La Manta y La Raya aprovechan la ocasión para deseárselos unas muy alegres y felices fiestas navideñas. Confiamos muy pronto podremos encontrarnos en vivo y a todo calor en un fandango.

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

San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK



CUATOTOLAPAN VIEJO, VER. AAL 2019.



Y SE LLAMA RACISMO – AUNQUE DE MOMENTO NO LO PUEDAS O QUIERAS VER. (*)

Alvaro Alcántara López
Centro INAH Veracruz

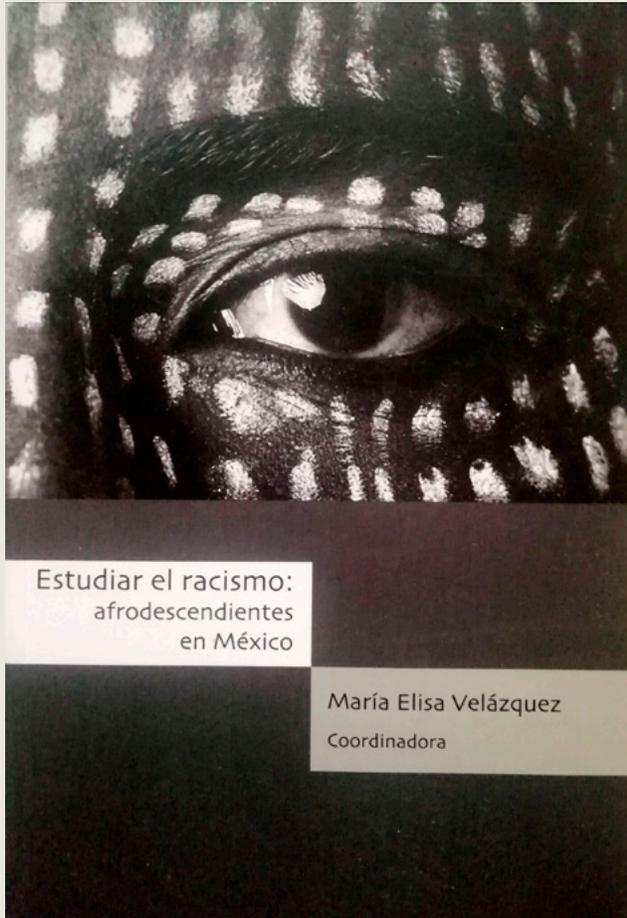
¿Cómo ver lo que no se quiere ver? ¿Cómo cuestionar, transformar, erradicar, lo que se niega una y otra vez? En los años recientes, la discusión pública en torno a la práctica y persistencia del racismo en México ha ido en aumento. Y no obstante los decididos esfuerzos que vienen realizando organizaciones sociales, creadores artísticos, redes de investigación, investigadoras, proyectos académicos, colectivos y asociaciones civiles, comunicadores o el CONAPRED, queda mucho por hacer.

Según una creencia ampliamente difundida en nuestro país el racismo es cosa de otros, no

(*) Una primera versión muy cercana a esta que ahora se publica apareció primero en el blog “El presente del pasado” [www.elpresentedelpasado.com]

de los mexicanos. Para reforzar esta opinión las instituciones gubernamentales, sus funcionarios, los medios de comunicación masiva y amplios sectores del mundo académico rechazan o simplemente ocultan la discriminación racial que muchas personas experimentan a diario en México. Y, cuando no se animan a negarlo u ocultarlo, antes bien a reforzarlo, las prácticas racistas buscan justificarse bajo el lugar común del sentido del humor y la ironía. Si nuestra atención se centra en los distintos grupos, sectores y estratos de la sociedad, el resultado es muy similar: del racismo no se habla y México no es un país racista.

Como nos lo han explicado diversos trabajos, el racismo es una ideología expresada en comportamientos, prácticas sociales y actos de habla que postula la existencia de “razas”, unas “superiores” y otras “inferiores”: “El racismo es la creencia –nos dice la antropóloga Eugenia Iturriaga- de que ciertos seres humanos son me-



jores que otros, es la idea de que la apariencia física está unida a la cultura, a cualidades morales y capacidades intelectuales.”⁽¹⁾ Esto ha llevado a socializar la creencia de que algunos seres humanos son más inteligentes y capaces que otros. Para sostener esta creencia, la apariencia física ha jugado un papel fundamental, asignando a las personas atributos positivos o negativos en función de su fisonomía, de su color de piel. Si bien los estudios genómicos y genéticos han demostrado desde hace varias décadas la inexistencia -bajo criterios científicos- de las razas, lo cierto es que la convicción en la existencia de las mismas se encuentra más que arraigada en

1 Eugenia Iturriaga “¿Qué es el racismo y por qué es importante hablar de él?”, en Gabriela Iturralde Nieto y Eugenia Iturriaga (coords.), Caja de herramientas para identificar el racismo, México, Red Integra-afrodescendencias MX, 2018, pp. 10-11.

la imaginación social. Mientras tanto, desde la investigación académica, las luchas políticas y la reivindicación social se siguen haciendo notables esfuerzos para combatir el racismo.

Reconocer el racismo que históricamente se ha ejercido y se ejerce sobre las personas indígenas, negras o morenas en México, no parece una labor sencilla. Requiere de inteligencia, determinación, reflexividad y autocrítica; sensibilidad, empatía o generosidad. Los trabajos más recientes sobre las distintas formas de discriminación que se ejercen en México han puesto en relevancia el entrecruzamiento del racismo con el clasismo, la xenofobia o el machismo. Otros han llamado la atención sobre la importancia del color de piel en la estratificación social y su relación con la distribución de riqueza y oportunidades laborales. Mientras que otros advierten sobre los privilegios de la blancura de la piel y las dinámicas de blanqueamiento en la sociedad mexicana. Si darse cuenta del racismo ejercido hacia la población indígena ha sido harto complicado reconocerlo en la población de origen africano o afrodescendiente resulta tanto o más difícil, en buena medida porque su historia y aportes a la cultura nacional permanecen silenciadas.⁽²⁾ Pienso de entrada en dos razones: a) porque durante mucho tiempo se ha pensado que “en México no hay negros” y, si los hay, “vinieron de Cuba” (sic). Segundo, porque en la construcción del discurso identitario nacional la población afrodescendiente se convirtió en “el otro del otro”, tal como lo ha explicado la investigadora Elisabeth Cunin (el primer “otro” de esta relación ha sido el indígena).

Pese a esfuerzos realizados, por ejemplo, por investigadoras como María Elisa Velázquez, Cristina Masferrer y Citlali Quecha, las valio-

2 Aunque en fechas recientes se ha vuelto común el empleo de la voz afrodescendiente o afromexicano, términos como moreno, negro, costeño o jarocho se siguen utilizando socialmente como expresiones afirmativas de identidad colectiva.

sas trayectorias individuales de mujeres y hombres afrodescendientes a lo largo del tiempo han estado prácticamente ausentes de la enseñanza de la historia y de los libros de texto y, cuando acaso aparecen, casi siempre lo hacen desde visiones estereotipadas que los inferiorizan y denigran. En ese sentido, y aunque pueda parecer inverosímil una vez alcanzada la primer veintena del siglo veintiuno, tres retos se presentan de manera urgente a la enseñanza de la historia y difusión del conocimiento histórico en medios de comunicación masiva:

1) mostrar que la afrodescendencia va mucho más allá de la esclavitud,

2) comprender que África es un continente y no un país, con una inmensa diversidad cultural, lingüística, social y étnica que vino a enriquecer la conformación de la sociedad mexicana contemporánea

3) que reconocer la afrodescendencia no un asunto que dependa *solamente* del color de la piel o la fisonomía.

Como es bastante conocido, la historiografía regional ha puesto mucho interés en estudiar y comprender la conformación histórica de las configuraciones regionales, las formas de dominación ejercidas por las oligarquías y grupos de poder hacia los grupos populares o analizado consistentemente el papel que indios, negros o mulatos del periodo colonial tuvieron en la integración de las regiones novohispanas a la economía global. Pero es también justo decir que hasta ahora la práctica histórica ha sido muy poco atenta a estudiar los efectos de dichos procesos en la interiorización secular de indígenas y afrodescendientes bajo criterios racistas o en la naturalización del racismo y otras formas de discriminación que encuentran sofisticadas formas de manifestarse en el México contemporáneo.

Si el estado de Veracruz fue pionero en el reconocimiento de los aportes de la población de origen africano en sus procesos culturales y sociales bajo el lema de la “tercera raíz” (IVEC-DG-

CP), dicha formulación merece ser revisada a la luz de nuevas investigaciones que muestran el protagonismo demográfico y social de la población afrodescendiente en varias regiones del estado. De manera que lejos de ser la tercera, la herencia afrodescendiente constituye en no pocos lugares del estado, la primera o segunda influencia sociocultural, junto con la indígena. Como su complemento, la exaltación de los atributos físicos de las negras y negros, su destreza y proclividad en las artes amatorias o su “natural” inclinación y talento hacia el baile y la música, retomados desde la construcción oficial y popular de la identidad jarocho, no hacen sino reforzar la narrativa colonial y perpetuar “en positivo” estereotipos desde los cuales se discrimina a la población por su color de piel y fisonomía. Tal como lo han planteado los trabajos de Christian Rinaudo, José Antonio Flores Martos y Odile Hoffmann, entre otros, este aspecto constituye un pendiente igualmente urgente de revisar y reformular, lo mismo desde la antropología y la historia, que desde los estudios literarios, folclórico o etnomusicológicos. Y pese a cualquier pronóstico optimista, el estado de Veracruz tiene mucho por hacer en el reconocimiento y combate del racismo, así como otras expresiones cotidianas de discriminación y violencia.

La naturalización e invisibilización del racismo hacia la población afrodescendiente y morena de este país adquiere tales proporciones que, a amplios sectores de la sociedad mexicana les parece *imposible e impensable* que sus acciones y dichos constituyan prácticas racistas, por el simple hecho de a) haber hecho estudios profesionales y posgrados, b) por ser progresistas, democráticos y liberales, c) por ser ellas y ellos mismos indígenas, afrodescendientes o morenos o, d) porque su trayectoria a favor de otras causas sociales y políticas está más que demostrada. Pero lo cierto es que en la medida que entendamos que la ideología y práctica racista atraviesa el corazón mismo de las relaciones sociales y se



encuentra reforzada institucionalmente, podremos empezar a preguntarnos si el racismo nos habita y cómo podemos empezar a visibilizarlo y erradicarlo de nuestra vida diaria. Una mirada atenta al contenido de nuestros actos de habla más cotidianos y aparentemente más inocentes, a los chistes y bromas que aprendimos en el entorno familiar y con el grupo de amistades más cercanos nos permitirá ver –sólo si queremos, claro está – que el racismo se nos presenta como aquel “traje del emperador”. Y detrás de este, el machismo, la xenofobia, y el clasismo siguen levantando la mano para hacerse visibles y empezar a ser discutidos públicamente, familiarmente, personalmente.

Con la publicación en el Diario Oficial de la Federación, el 9 de agosto del 2019, de la reforma al artículo segundo de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en donde se reconoce a los pueblos y comunidades

afromexicanas (cualquiera que sea su denominación), como parte de la composición pluricultural de la nación, se ha dado un gran paso para que la sociedad mexicana empiece a reconocer el aporte de las y los afromexicanos a la cultura e historia de nuestro país. Pero esto no se hará en automático ni por decreto. Implicará el esfuerzo de muchas y muchos desde distintos frentes, empezando por revisar las nociones, discursos y prácticas cotidianas de las instituciones gubernamentales y sus funcionarios. Significa también un replanteamiento de fondo de los contenidos y supuestos que han organizado la enseñanza de la historia del país, las regiones y las entidades federativas.

Adición del inciso C, al Artículo 2 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos:

C. Esta Constitución reconoce a los pueblos y comunidades afromexicanas, cualquiera que sea su autodenominación, como parte de la composición pluricultural de la Nación. Tendrán en lo conducente los derechos señalados en los apartados anteriores del presente artículo en los términos que establezcan las leyes, a fin de garantizar su libre determinación, autonomía, desarrollo e inclusión social. (Adicionada mediante Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación el 9 de agosto de 2019)

Vivimos en un país donde el color de la piel importa e importa mucho; en el que históricamente se ha menospreciado a la población indígena por serlo; donde se le ha ridiculizado y ofendido por “no hablar bien” la que hasta hace unos años era la lengua oficial. Vivimos en un país que distingue a la gente “bien” y “de buena cuna” a partir de la percepción económica, su nivel de estudios, su manera de hablar o el tono de su piel. Y cuando estos criterios no son suficientes para sostener que existen personas que son supe-

riores y otras inferiores, los gustos artísticos, el exquisito paladar o los conocimientos y gustos culturales salen a reforzar una desigualdad histórica. Se podrá decir mucho, pero es necesario plantearse cómo revertir, transformar una violencia que viven tantos y tantas en México: el estigma de ser moreno.

La publicación, el año pasado, de la obra colectiva *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México*, coordinado por María Elisa Velázquez (investigadora del INAH) constituye un acercamiento colectivo inteligente y sensible para reflexionar en clave histórica, antropológica, sociológica y estética el racismo en México y sus efectos e implicaciones cotidianas en la población de origen africano. Dicha investigadora, desde la coordinación del Programa Afrodescendientes y diversidad cultural del INAH ha empujado la publicación de diversos trabajos que tienen como objetivo sacar del anonimato la historia de la afrodescendencia en nuestro país (dichos materiales pueden descargarse gratuitamente en <http://afrosinah.org/investigacion/>).

Otro esfuerzo académico que me parece oportuno reconocer aquí es *Caja de herramientas para identificar el racismo en México*, coordinado por Gabriela Iturralde y Eugenia Iturriaga. Esta edición constituye un esfuerzo notable de divulgación científica que busca poner al alcance de públicos amplios los planteamientos más recientes del mundo académico para reconocer el racismo y lograr su erradicación en nuestro país. En su texto Eugenia Iturriaga nos dice: “(...) si estamos de acuerdo en que el racismo es una *doctrina* que se aprende, que se instala, que no es inherente al hombre, que tiene una historia que podemos rastrear, entonces, debe ser posible desaprender, desinstalar y eliminar ese pensamiento. Por su parte, Gabriela Iturralde comenta: “Para desaprender el racismo y pensar en posibles caminos para su eliminación es imprescindible que identifiquemos cómo lo aprendemos”. En consonancia con las palabras

de estas investigadoras pienso que reflexionar individual y colectivamente sobre cómo hemos aprendido el racismo constituye un paso fundamental para empezar a ver lo que hasta el momento no hemos podido o querido ver.

Y sí tiene nombre, se llama racismo. Y se halla igualmente presente entre las y los académicos de los centros de investigación y universidades de educación superior; entre los compañeros del equipo de béisbol; en los funcionarios y servidores públicos; lo mismo que en los dichos que aprendimos del abuelo más querido, de nuestras madres y padres, o en la escuela de nuestra más tierna infancia. Y porque se trata de todo un sistema de pensamiento, de una creencia que inferioriza a las personas y se refuerza afirma institucionalmente; de prácticas sociales y actos de habla que por naturalizarse se han vuelto imperceptibles de primea vista al entendimiento, es que debemos hacer un esfuerzo enorme por erradicar el racismo. Desde la inteligencia, la determinación, la sensibilidad, la comprensión, el cariño, la escucha atenta.





Toña la Negra:

sombras de una silueta redondísima (*)

ANDREA LÓPEZ MONROY

Cuántas horas, cuántos días, cuántos años, Toña, buscando tu figura sin encontrarla. Tratando de alumbrar un tiempo imaginario siguiendo cada paso de tu vida [...] un espacio mitad soñado, mitad vivido.

Joel Carazo, *Pauta*,
"Caleidoscopio de Toña la Negra"

“Cuando estoy en escena ni veo nada. Sólo pienso en la canción que interpreto y me hundo, me entrego, me olvido, vuelvo a vivir mis cosas”, confió Toña la Negra a Cristina Pacheco dos años antes de su muerte. Estas palabras confirman lo reservado de su carácter y el profundo sentimiento que imprimía a cada canción, rasgo personal que le permitió motivar las emociones más profundas de sus escuchas. La mayor parte de su vida transcurrió entre bambalinas, frente a un público que disfrutó verla y escucharla cantar las composiciones del momento con su inigualable voz. Los telones cubrieron los detalles de su ciclo vital, alrededor del cual se han construido infinitud de mitos. La mezcla de talento, misterio y circunstancias la convirtieron en una de las figuras más populares de México y de Veracruz, su terruño.

RAÍCES DE UNA GRAN INTÉRPRETE

Antonia del Carmen Peregrino Álvarez nació en el puerto jarocho el 2 de noviembre de 1912, según consta en el acta de nacimiento número 168 expedida el 31 de enero de 1920 por la Oficina de Registro Civil. Este documento consigna que sus padres habitaban en la calle Doblado (predio Villa Verde, interior 6), en el legendario barrio de La Huaca. La infancia y adolescencia de Toña se desarrolla en este territorio, considerado arrabalero por ubicarse en la antigua zona extramuros de la ciudad. Al correr de los años se convirtió en una de las más importantes reservas de la cultura popular. De la lectura de su acta de nacimiento se desprenden las primeras hipótesis acerca de su vida: fue registrada varios años después de haber nacido, situación que parece normal si recordamos los conflictos sociales y la inestabilidad institucional de aquella época re-

(*) Publicado en *Personajes populares de Veracruz*, Félix Báez-Jorge (coord.), Gob. Edo. Veracruz / Sec. Educación Edo. Veracruz / Universidad Veracruzana, México, 2010.

volucionaria. Se antoja deducir que fue registrada con la finalidad de contar con un documento que acreditara su origen y edad, e inscribirla en la escuela. A sus ocho años era necesario que aprendiera a leer y escribir, que cursara grados escolares mínimos para enfrentar los difíciles retos sociales de ese periodo turbulento.

Antonia del Carmen Peregrino Álvarez nació en el seno de una familia proletaria. De origen haitiano, su padre, Timoteo, trabajaba como abridor de contenedores en la aduana, integrado a un gremio organizado que más tarde se convertiría en sindicato; fue miembro fundador de esa agrupación. Daría, la madre de la *Sensación jarocho*, vivía dedicada a las labores del hogar y al cuidado de sus tres hijos (Doroteo, Antonia y Manuel). Cuando las actividades cotidianas terminaban, la extensa familia se reunía (incluyendo a dos tías paternas de Toña) para cantar y hacer música: Timoteo y Manuel tocaban la guitarra, Daría cantaba y Doroteo ponía ritmo con los bongós y las maracas. Considerando la disposición habitacional de La Huaca (de casas hacinadas) no es difícil imaginar a los vecinos acercándose a escuchar la trova de los Peregrino, sumando sus voces a las de ellos, o bien participando con algún instrumento. Este convivio todavía es característico de los habitantes de esta zona de la ciudad, a quienes distingue su particular forma de ver la vida; de sus estrechos callejones han salido músicos, bailarines y toda clase de artistas identificados en otros espacios geográficos gracias a su carácter desenfadado, a su alegría (real o aparente) y a la empatía que, sin rodeos, establecen con los demás. Son, en verdad, genuinos habitantes de *Jarochilandia*. Diversos autores (entre los que destacan Francisco Rivera Paco *Píldora*) han escrito páginas memorables sobre el singular ambiente de La Huaca. Observan en particular los minúsculos cuartos que forman las vecindades donde todos habitan como si fueran miembros de una misma familia. Comparten un solo baño y el espacio



para lavar la ropa, que bien puede compararse con el diván psicoanalítico, ámbito ideal para hablar de las penas amorosas o de los problemas familiares, impar para comentar la vida de los demás, ante la imposibilidad física de guardar los secretos. Ahí las historias personales son inevitablemente compartidas.

En ese ambiente bullanguero, las tardes musicales de los Peregrino Álvarez no podían pasar desapercibidas. Una familia que tocaba para que los demás bailaran o cantaran cubría las expectativas de la comunidad vecinal. En esta actividad plena de esparcimiento, Toña pasó los primeros años de su vida, inmersa en un ambiente musical con la inclinación hacia el canto heredada de sus progenitores, alentada por su círculo de amigos y vecinos.

A pesar de la alegría que los motivaba a hacer música, la vida de los Peregrino Álvarez no fue sencilla; enfrentaban las carencias de una familia numerosa sostenida por el raquíctico salario del padre, lo cual no impedía que concurrieran a eventos sociales en los que la voz de la pequeña Toña era el centro de atención. Escenas que seguramente moldearon su carácter y la dotaron del arrojo necesario para superar obstáculos y desencuentros. En 1914 (sólo dos años después de que naciera) el puerto fue invadido por las tropas norteamericanas. Como es sabido, en el

marco de la compleja problemática que vivía el país, barcos de guerra arribaron de manera inesperada a Veracruz. Los *marines* tomaron los edificios más importantes, por lo que la heroica defensa de la ciudad estuvo a cargo de un puñado de cadetes de la Escuela Naval Militar y de sus profesores, así como de valerosos ciudadanos que no dudaron en arriesgar su vida frente a un enemigo superior en número y en armamento. Considerando su ubicación territorial y condición social, es posible que entre los defensores de Veracruz participara Timoteo Peregrino; de cualquier forma, lo que resulta indudable es que este suceso histórico afectó la vida cotidiana de la familia.

En 1922 otro gran acontecimiento se gestó en los estrechos pasillos del barrio de La Huaca. Cuando *la Negra Peregrina* tenía diez años, surgió el Movimiento Inquilinario liderado por Herón Proal, protesta social contra la explotación que ejercían los propietarios de cuartos y casas, aprovechando la gran demanda de espacios para vivir. En aquel entonces, los patios de vecindad estaban integrados por varios cuartuchos convertidos en pocilgas, resultado del descuido de sus propietarios. Lejos de darles mantenimiento, los arrendadores obligaban a los miserables moradores a pagar exorbitantes cantidades que superaban en mucho el salario. El descontento no tardó en convertirse en manifestación popular y uno de los organismos que participó activamente en las protestas fue el Sindicato de Cargadores y Abridores del Comercio, agrupación de la cual, como ya se dijo, Timoteo Peregrino era un destacado miembro. Como en muchos otros aspectos de la vida de la cantante, no se ha documentado (acaso por falta de fuentes) cómo su familia superó esa difícil época que seguramente implicó cambios radicales.

Fue en aquellos agitados años cuando Toña ganó su primer concurso de canto. Hacia 1923, la compañía de cigarrillos “El buen tono” (cuyos propietarios eran también de la estación de radio

xeb) regalaba equipos radiofónicos a cambio de cajetillas vacías. Así, en el marco de sus promociones comerciales, lanzó una convocatoria para participar en un concurso. Ella triunfó pese a competir con cantantes aficionados adultos. La virtuosidad que poseía su timbre fue la base de su éxito; su voz llamó la atención de quienes la escucharon, aunque le faltaba madurar y acumular las experiencias que le permitirían vivir intensamente cada canción.

En su adolescencia, Antonia del Carmen participó en las serenatas que su hermano Manuel interpretó con Ignacio Uscanga Matías, con quienes cantó eventualmente. La época estuvo marcada por el arribo a Veracruz del bolero cubano y por la influencia de la industria radiofónica. Este ambiente es recreado fielmente por el talentoso e inigualable cronista Francisco Rivera *Paco Píldora*, cuya atinada pluma nos muestra el ayer de La Huaca con sus noches convertidas en alegres bailes animados por voluptuosas jarochas:

Quien a tus patios volviera,
y en la noche veraniega,
se enredara en la refriega
de una bullanga rumbera.
Viejo barrio de La Huaca,
largas siestas en hamaca,
con abanico y guitarra, y
una mulata que embarra
sus senos como maraca.

Al referirse a este asentamiento urbano, Francisco Rivera aludió en reiteradas ocasiones a los incontables cantantes y grupos musicales que se formaron en sus callejones: el Cuadro Estrella, Nacho Uscanga, Félix Bolaños, etc. La música del Trío Matamoros dispersada por la brisa desde alguna ventana de La Huaca y otras notas llegaron indudablemente a los oídos de la joven Toña, que disfrutaba de los nuevos ritmos provenientes de la otra orilla del Golfo de México. Se-

guramente entonó con su voz melódica las innovadoras canciones para el deleite de sus paisanos.

A través de los versos compuestos por el popular decimero *Paco Píldora* sabemos que *la Negra Peregrina*, siendo aún jovencita, participó en una función de gala en el teatro Principal, a beneficio de la Cruz Roja. Acompañada por el Cuadro Estrella interpreta “Longina”, emblemática canción cubana de Manuel Corona que, de alguna manera, retrata el don fundamental de Toña: “Y es la cadencia de tu voz tan cristalina, tan suave y argentada de ignota idealidad, que impresionada por todos tus encantos, se conmovió mi lira y en mí la inspiración”. Como bien lo indica Francisco Rivera, en aquellos años, la cantante mostraba ya el privilegio de su voz y lucía los rasgos de su juvenil belleza, característica de la clásica mujer jarocho. El ambiente cotidiano la moldeó; ella supo absorber de su barrio pobre “las interminables rumbatas y alegrías [...] pregones de los vendedores y cantares montunos al compás de las caderas que marcaban el chanculeo de mezclillas y nansures en lavaderos y bateas, y rodaban chismes y cuentos que despertaban carcajadas maliciosas”.

EL DIFÍCIL INICIO Y EL ENCUENTRO CON AGUSTÍN LARA

Años después de esas primeras experiencias musicales, hacia 1932 (sin saberlo con exactitud dado que su vida tiene que reconstruirse a partir de la realidad y la fantasía, es decir en los planos de la leyenda), Antonia del Carmen Peregrino deja su natal Veracruz para viajar a la ciudad de México en busca de mayores oportunidades en la música. La acompaña Guillermo Cházaro Ahumada, trabajador de la aduana y buen bailarín, con quien contrajo nupcias alrededor de 1929.

En aquellos tiempos la dinámica de la capital está marcada por el esfuerzo cotidiano orientado a convertirla en una ciudad moderna, intentando dejar atrás los cruentos episodios revolucionarios. Abre sus puertas a las nuevas ten-



dencias artísticas, sociales, culturales, arquitectónicas y políticas, este último ámbito marcado por las secuelas del Maximato. Toña se adapta rápidamente al cambio de vida; su objetivo es triunfar y encontrar la oportunidad de proyectarse a los grandes escenarios. Canta durante una temporada en el café-cabaret El retiro, lugar en el que inició su exitosa trayectoria Agustín Lara. Sin embargo, la carrera de Antonia no lograba despegar, el pago que recibía apenas le alcanzaba al matrimonio para vivir, toda vez que su esposo no tenía un empleo estable. Esta situación motivó a Manuel el Negro Peregrino a ir en su búsqueda con la finalidad de ayudarla. El gesto comprueba la difícil situación económica que enfrentaba la pareja, habitando un pequeño cuarto por el barrio de Tepito. Al llegar Manuel deciden unirse los tres para cantar, y pasan así algún tiempo sin correr con suerte. La pobreza que antes padecía la pareja ahora era compartida

con el Negro. El propósito de ir a vivir a la capital aún no se cumplía, parecía inalcanzable el sueño de cantar en los mejores teatros, más aún conocer a Agustín Lara, el compositor del momento, cuyas letras más famosas Toña interpretaba.

Años atrás, aproximadamente en 1929, cuando los hermanos Peregrino aún radicaban en Veracruz, Agustín Lara, Pedro Vargas y Ana María Fernández recibieron un homenaje en el teatro Felipe Carrillo Puerto, aprovechando su paso por esa ciudad de camino hacia La Habana. El programa de aquella ocasión incluyó la participación de Toña, así como de diversos grupos musicales. Fue entonces cuando *el Flaco de Oro* la escuchó por primera vez, interesándose en ella. Habló con Manuel Peregrino diciéndole que si alguna vez llegaban a la ciudad de México, no dejaran de buscarlo. Con este antecedente, hacia finales de 1932, en medio de su gran crisis económica, Toña (cargando a su primogénito casi recién nacido), Manuel y Guillermo deciden ir a buscar a Lara hasta su domicilio. Apostados en la puerta de su casa, después de varios intentos de hablar con el compositor, de idas y vueltas sin tener la suerte de ser recibidos, una tarde los atiende Angelina Bruschetta, entonces esposa de quien en Cuba fuera nombrado, en memorable ocasión, “Adúltero del año”. Al verlos, ella se percató de la precaria situación económica que vivían y también del profundo interés que mostraban por hablar con Agustín Lara. En las reveladoras páginas de su diario, Angelina confiesa su conmoción al observar “la angustia en sus negríssimos ojos y su patética figura con el pequeño en brazos”. Movidada por su frustrado sentimiento maternal, intercede por ellos ante Lara. Les pide que vuelvan al día siguiente y es entonces cuando, ante la insistencia de su esposa, muy a disgusto, el compositor los recibe. No fueron muchas las palabras ¡que intercambiaron, pero sí las necesarias:

—Vamos a ver, ¿qué sabes cantar?, le preguntó a la jarocho.

—Lo que usted quiera maestro; todas las canciones de usted, todas.

—Ah, con que todas, ¿no? Bien, vamos a ver; vas a cantar “Enamorada”.

Con Agustín Lara acompañándola en el piano, Toña dejó escuchar su entonado timbre, con el cual el compositor quedó maravillado. Bruscamente dejó de tocar para preguntarle:

—¿De dónde sacaste esa voz negrita? Vamos a ver, primero, ¿cómo te llamas?

Con su característico hablar costeño, ella contestó:

—Gracia’ maestro.

—¿Te llamas Gracia?, inquirió Lara.

—No, me llamo María Antonia del Carmen Peregrino de Cházaro.

Así fue como inició una venturosa relación artística, principio recreado por diversos autores de muy distintas maneras. Encuentro que fue punto de partida de una prolífica carrera que dio lugar a incontables presentaciones en teatros, en la xew (la más importante estación de radio propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta), en giras en el interior del país que permitieron a la *Sensación Jarocha* ser ampliamente conocida en todos los rincones de México, y escuchada con especial emoción en su natal Veracruz. Desde luego, su situación económica mejoró radicalmente y su vida cambió para siempre.

Inmediatamente después de que Agustín Lara escuchó a Toña, le dijo que la llevaría a la xew, con la finalidad de presentarla con Emilio Azcárraga. En ese momento Toña se llenó de alegría, sin embargo no dejó de manifestar una inquietud: “Sólo que no tengo más ropa que ésta”, con lo que daba a entender que le preocupaba su imagen, rasgo que ya siendo famosa la distinguiría. Ante este pertinente planteamiento, Lara (que se caracterizaba por vestir de manera elegante) pidió a su esposa que la ayudara a arreglarse. Siempre pulcra, apropiada, sobria;

pese a que el maquillaje no le agradaba, lo usaba en el escenario pensando en gustar a su público. Tiempo después de verla nacer a la música y de seguir su desarrollo escénico, la descripción que Angelina Bruschetta hace de la *Madre de los Boleros* es atinada: “ojos negríssimos y boca dispuesta a la sonrisa franca y abierta; destacando de ese conjunto unas manos de princesa hindú, de movimientos alados y que al cantar expresaban tanto como su propia voz”. Cabe decir que Guillermo Cházaro y Manuel Peregrino, con la ayuda de Agustín Lara, pasaron a formar parte del conjunto Son de Marabú, tocando las claves y la guitarra, respectivamente.

Cuando se presentaron en la estación de radio, Agustín Lara primero habló con el prominente empresario; después éste se dio tiempo para escucharla. Su voz conquistó inmediatamente a Emilio Azcárraga, quien con su gran visión para los negocios en el medio artístico, ordenó que se dispusiera lo necesario para su debut. Durante varios días los músicos y la cantante jarocha se reunieron para ensayar; fue entonces cuando Azcárraga la bautizó con el sobrenombre con que sería conocida hasta el final de sus días: Toña *la Negra*; apelativo cargado de contenido social y cultural, representativo de la mujer porteña que se convertiría en la voz de la “raza quemada por el sol”. Finalmente se transmitió un programa radiofónico en el que la voz de la nueva estrella del canto llegó a cientos de hogares, donde fue recibida con agrado. Desde luego, su pase de entrada fue el mismo Agustín Lara; al permitirle interpretar sus composiciones y acompañarla con el piano se convirtió en su aval garante. En aquel entonces se transmitía *La hora íntima*, programa de la XEW en el que solamente se escuchaban letras y notas del tlacotalpeño adoptivo. Él ya contaba con un público que lo esperaba todas las tardes del otro lado de la radio, para deleitarse con su poesía hecha canciones.

La primera presentación entre telones de Toña fue el 31 de diciembre de 1932; en el tea-



tro Esperanza Iris, acompañada nuevamente por Lara, interpreta “Talismán”. El público la escucha admirado. Con sentimiento a flor de piel canta la composición de su tutor. Sus cualidades vocálicas resultaban extraordinarias. Los aplausos fueron “la incomparable ovación de mi vida. ¡Cómo me hicieron llorar!”, confesaría la jarocho en una entrevista publicada en el *Cancionero Picot*, memorable cuadernillo aún añorado por muchos. Al igual que Agustín Lara, la nueva cantante había surgido de la nada, sin ninguna formación profesional, de un estrato social bajo; ligada indudablemente al compositor, la *Sensación Jarocho* se constituía en símbolo del pueblo, de las clases sociales no privilegiadas. En enero de 1933 estrena “Lamento jarocho” en el teatro Politeama. Al cantarla, Toña evoca los recuerdos de sus años en la ciudad porteña, las penurias de la gente con la que cotidianamente convivía y su arrojo para superar sus limitaciones, entonces la emoción se agolpa en sus labios:

A los que sufren, a los que lloran, a los que esperan les canto yo.

[...]

Alma de jarocho que nació morena, talle que se mueve con vaivén de hamaca, carnes perfumadas con besos de arena, tardes que semejan paisajes de laca. Boca donde llora la queja doliente de una raza entera llena de amarguras, alma de jarocho que nació valiente para sufrir todas sus desventuras.

Nadie mejor que *la Negra* para cantar a su gente, con quien compartía no sólo la condición social, sino el cariño hacia sus orígenes, el esfuerzo cotidiano por salir adelante y la idiosincrasia formada en las populares calles de Veracruz. “Lamento jarocho” tuvo una gran aceptación entre el público; aquella presentación en el Politeama fue determinante en su incipiente carrera al confirmarse que Toña había nacido para cantar y que el público demandaba artistas genuinos como ella. La temporada en el teatro fue redituable para el empresario Emilio Azcárraga, quien ante la solicitud de Manuel Peregrino, les proporcionó una casa excelentemente ubicada, además de muebles y ropa.

Así iniciaba la vida de la joven Antonia del Carmen (de solamente veintiún años) en los escenarios, los que con el paso del tiempo proyectaron cada noche a la estrella musical pero nunca mostraron los pormenores de su vida personal, devenida en misterio y fantasía, tejida únicamente con los escasos hilos encontrados en los valiosos testimonios de quienes la conocieron, en las notas periodísticas de la época y en las breves líneas (que directa o indirectamente) algunos autores le han dedicado.

La temporada en el teatro Politeama se extiende durante varios meses de 1933. El pro-

grama de revista musical lo encabezaba el joven tenor Pedro Vargas, quien junto con Toña y Agustín Lara marcan al ritmo de boleros y rumbas la época de oro de aquel famoso recinto. Renombrados artistas (Jorge Negrete y las Hermanas Águila, entre muchos otros) aparecían en los carteles junto a los nombres de los cantantes, como parte de las presentaciones que componían todo el show, que reunía música, comedia y piezas teatrales. Los años que siguen están señalados por el triunfo. *La Madre de los Boleros* graba innumerables volúmenes con la mejor firma (rca Victor), en los que se incluyen temas de compositores cuyas letras dibujan el mapa sentimental del México de los años treinta: “Sé muy bien que vendrás” (Antonio Núñez); “Babalú” (Margarita Lecuona); “El apagón” (Manuel Esperón, principal compositor del Cine de Oro, creador del tema de la emblemática película *La mujer del puerto*); “La gloria eres tú” (José Antonio Méndez); “La negra Leonor” (Cuates Castilla). Desde luego, “Enamorada”, “La clave azul”, “Oración caribe”, “Cabellera negra”, “Noche de ronda”, “Farolito”, “La cumbancha”, “Arráncame la vida”, “Mujer”, “Pervertida”, “Santa”, “Palabras de mujer”, entre muchas otras cuyo autor es de sobra conocido. La dupla Agustín Lara-Toña *la Negra* cosecharía rotundos éxitos al grado de que ella se convirtió en una de sus mejores intérpretes, y él resultó su compositor a la medida. La letra de “Veracruz” sonó como nunca en su melodioso timbre cargado de inmenso cariño, igualado en sentimiento sólo en la voz de su compositor. Ambos convertirían este tema en un himno.

Otra canción que sería representativa para ella fue “Angelitos negros”, del venezolano Andrés Eloy Blanco, cuya letra con ritmo de bolero se convierte en demanda sentimental en favor de la población negra. Su timbre, con alta dosis de compromiso social, reclama: “Siempre que pintas iglesias, pintas angelitos bellos, pero nunca te acordaste de pintar un ángel negro”.

Dejando a un lado los patrones tradicionales de perfección y belleza que caracterizan a las figuras religiosas, canta con particular énfasis: “Aunque la virgen sea blanca, píntame angelitos negros, que también se van al cielo todos los negritos buenos”.

Lo que vino después fue una larga serie de presentaciones y giras por el país, ya fuese sola o acompañada por Agustín Lara y Pedro Vargas; temporadas en el teatro; programas de radio y televisión; algunos viajes al extranjero; amistad con otros cantantes; actividades propias de los artistas famosos, que en el caso de Toña no se conocen a detalle pese a los diversos intentos emprendidos por reconstruir su trayectoria, donde la imaginación es componente imprescindible.

Esta popular cantante se constituyó en símbolo del romanticismo. El profundo sentimiento (melancólico o festivo) que caracterizaba a sus interpretaciones le permitió ser mentora en la educación sentimental que la sociedad encontraba en algunos de los cantantes de esos tiempos. Su voz caló hondo en las emociones de aquel México en vías de la modernidad, que como colectivo se abría a nuevas formas de expresión. Toña fue vocera de infinidad de enamorados, despechados, solitarios, cumbancheros como ella, de todas las clases sociales. “Cenizas” fue el tema que aderezó innumerables rupturas amorosas, canción que hablaba en nombre del corazón dolido: “Ya no podré ni perdonar ni darte lo que tú me diste; has de saber que en un cariño muerto no existe rencor. Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste, sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor”. Con “La clave azul” y “El apagón” se amenizó el alma fiestera de los mexicanos. La voz de Toña tenía cabida en todos los ambientes, cantando al romance, a la vida, a la alegría, al desengaño, desde lo más profundo de su corazón, en donde probablemente había también una herida o un nuevo amor.



ANTE LAS CÁMARAS

Al poco tiempo de cosechar triunfos en el ámbito musical, la cantante jarocho fue invitada a participar en la pantalla grande. La década de los años treinta marcó el desarrollo de los medios de comunicación; la radio se empezó a escuchar en gran parte del país, y el cine, al superar su etapa muda, se constituiría en el mejor transmisor de los ideales y valores morales que se buscaba infundir en la sociedad. En 1934, con la llegada del general Lázaro Cárdenas a la presidencia, ideas socialistas y de progreso empiezan a marcar las acciones gubernamentales, mismas que influirían también en el quehacer cultural del país. Parte de esta nueva tendencia fue proyectar el exaltado sentimiento nacionalista, idea que Sergei Eisenstein concretó con gran exactitud y visión al rodar *¡Que viva México!* Esta iniciativa sería continuada durante muchos años más por otros reconocidos directo-

res, encabezados por Emilio *el Indio* Fernández. Hacia esos años el cine de gánsteres, dirigido y protagonizado por Juan Orol (más allá de emitir un juicio sobre la calidad de la actuación, guiones y edición), contaba con público que acudía a las salas a admirar las cualidades femeninas de las jóvenes protagonistas (Rosa Carmina y María Antonieta Pons son claros ejemplos) y a copiar los patrones de valentía del héroe o villano. En este abanico de géneros, en cuyo fondo convergían los mismos valores y contrapuntos (maldad / bondad; pobreza / riqueza; fidelidad / traición y sus consabidas consecuencias), adquiere relevancia el melodrama. Es éste el que predomina en los filmes de la época quizá debido a que resultaba idóneo para inculcar valores y tocar conciencias. Visto a la distancia, era otra asignatura de la instrucción sentimental, moral y social.

En el marco del auge cinematográfico, dirigida por Arcady Boytler, en 1934 *Toña la Negra* forma parte de un cortometraje titulado *Revista musical*. Gracias a la amplia difusión que el cine le posibilita, su figura costeña es vista con mayor frecuencia en esos espacios. Por otra parte, era común que se fusionara el drama con las canciones de moda (o que éstas fuesen escritas en función del primero), las cuales en muchos casos sintetizaban la historia que se llevaría a la pantalla. Desde esta perspectiva, no es difícil suponer que las interpretaciones cargadas de sentimentalismo que caracterizaban a la cantante jarocho motivaran que productores y directores consideraran su participación en el cine como un elemento que enriquecía el planteamiento del tema. De ahí que ese mismo año fue invitada a actuar en *Payasadas de la vida*, filme a cargo de Miguel Zacarías. A partir de entonces, fue frecuente verla en las cintas cinematográficas, no sólo actuando su propia realidad como cantante, sino interpretando a la consejera emocional de las grandes protagonistas de las películas de rumberas, como Meche Barba y

Ninón Sevilla, quienes, dicho sea de paso, han sido olvidadas y las nuevas generaciones apenas podrían creer que las “abuelitas” de las telenovelas de los últimos años encarnaron la gloria del cine mexicano de la década de los cuarenta y en adelante.

En 1938 Antonia del Carmen es invitada a cantar en *Águila o sol*, nuevamente dirigida por Arcady Boytler, uno de los primeros filmes en los que participa Mario Moreno *Cantinflas*. La cantante repetiría su intervención durante los años siguientes en *María Eugenia* (1943); *Konga roja* (1943); *La mulata de Córdoba* (1945), cuya participación fue incluida en los carteles como actuación especial, al lado de Lina Montes y Víctor Junco; *Humo en los ojos* (1946), en donde dirigida por Alberto Gout se le ve aconsejando a la joven y guapa Meche Barba, a quien le aqueja un mal de amores; *Cortesana* (1948); *Revancha* (1948), al lado de la escultural Ninón Sevilla, David Silva y en donde también la acompañan Agustín Lara y Pedro Vargas, ¡un elenco de primera!; *Mujeres en mi vida* (1950), en la que alterna con el trío Los Panchos y Pedro Vargas; *Amor de la calle* (1950). Ese mismo año canta en *Aventurera* (tema que nadie interpretaría como ella), cinta que Guillermo Cabrera Infante calificaría como obra maestra, protagonizada por Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Miguel Inclán y Rubén Rojo; *La mujer que yo amé* (1951), en cuya trama dialoga con Agustín Lara y le dice que el mar y los pájaros le enseñaron a cantar; *Amor vendido* (1951); *En carne viva* (1951), con Rosa Carmina, quien fuera una de las parejas sentimentales y musa de Juan Orol; *Pecado* (1951); *Los enredos de una gallega* (1951), cuya actriz principal fue la comediente argentina Niní Marshall, que realizaría otras películas de este género en las que también participó la *Madre de los Boleros*, y *La noche es nuestra* (1952), entre muchas otras. Después de esta última, en la que Toña ya contaba con cuarenta años de edad, no volvería a ser invitada a actuar

hasta 1958 en la comedia *Música de siempre*, donde participa la famosa cantante Edith Piaf interpretando “La vida en rosa”, tema que la *Sensación Jarocha* repetiría inmediatamente después en una versión en español. Posteriormente pasaría un tiempo fuera de las pantallas para volver en 1972, al ser parte de los invitados frecuentes de la Revistamusical Nescafé, programa televisivo transmitido los lunes a las 21:00 hrs., patrocinado por esta empresa de café procesado (cuando las marcas comerciales invertían en difundir a cultura popular), en el que se podía ver a comediantes, actores y destacados músicos, como Agustín Lara y Consuelo Velázquez.

En los años siguientes, Toña *la Negra* tuvo presentaciones cantando en centros nocturnos al estilo de su momento de esplendor artístico, y participó en conciertos al lado de otras estrellas. Sin embargo, el tiempo había pasado. México se encaminaba hacia la posmodernidad, transitaba hacia un nuevo modelo económico, las dinámicas sociales estaban marcadas por innovadoras tendencias en la música, las artes y la moda. La tecnología permitió establecer mayor contacto con otros países, y las formas de vida y núcleos de convivencia se irían globalizando, de tal forma que paradójicamente cada vez se hizo menos frecuente concurrir a los cabarets, disfrutar de las revistas musicales en los teatros, encontrar una programación sustanciosa en la televisión. La radio priorizó a los “nuevos valores” y aquellos que aún pertenecían a la época romántica les cedieron el paso, hasta que el tiempo se encargó de consagrarlos como los grandes representantes de la música mexicana cuyo valor se conservaba mejor fuera de los escenarios. Así parecían pensarlo los encargados de dirigir las empresas de cine, radio y televisión. Más allá de la nostalgia que el recuerdo de aquellos años pueda motivar, y dejando a un lado la premisa de que toda época pasada fue mejor, lo cierto es que el talento de esta intérprete la hizo permanecer en el gusto del público durante décadas.



Su privilegiado timbre (que dio voz y ritmo a letras de profundo contenido) aún hace vibrar, despertando emociones.

El viernes 19 de noviembre de 1982, a los setenta años de edad, Antonia del Carmen Peregrino muere en la ciudad de México, sintiéndose olvidada aun antes de partir, enferma, atribuyendo su decadencia a la pérdida de la belleza y gracia de sus años mozos, cargando el peso de la edad. Durante la última etapa de su vida enfrentó experiencias dolorosas: la muerte de uno de sus hijos (Guillermo); su segundo divorcio; el fallecimiento de su entrañable amigo y maestro Agustín Lara; la pérdida de Adela, cuñada y entrañable amiga de su juventud. Acaso su último sufrimiento fue no haber exhalado el suspiro final en la ciudad a la que tanto amó, a la que cantó y que inspiró sus mejores interpretaciones: Veracruz.

En virtud de que el día siguiente de su deceso no fue laborable (debido a la conmemoración de la Revolución mexicana), los medios locales de comunicación no circularon, por lo que el lamentable suceso se dio a conocer hasta el 21 de noviembre. En una de sus páginas interiores *El Dictamen* publicó una nota bajo el título “Desapareció el patio donde nació Toña la Negra”, que destaca por encima de la pérdida de tan importante intérprete, la desaparición del espacio en el que vivió. El diario asegura que la muerte de Antonia del Carmen Peregrino conmocionó a toda la República mexicana, especialmente a los habitantes de La Huaca. Sin embargo, el impacto de la muerte de la *Sensación Jarocha* no se reflejó en el conocido periódico. Al día siguiente (lunes 22 de noviembre) *El Dictamen* insertó en sus páginas una solitaria esquela a media plana, suscrita por el alcalde y el secretario del municipio, Virgilio Cruz Parra y Daniel López Fernández, respectivamente:

El H. Ayuntamiento de Veracruz, a nombre del pueblo de Veracruz se une a la pena que embarga a la familia Peregrino por el fallecimiento de la gran artista veracruzana Antonia del Carmen Peregrino Álvarez “Toña la Negra”, acaecida el 19 del actual en la ciudad de México. Genuina exponente de la canción romántica y quien pusiera muy en alto el nombre de Veracruz.

Esta inserción luctuosa fue el anuncio formal del acontecimiento y motivó que la Organización BAAB y A.C. Búsqueda 74 lamentara públicamente la muerte de la cantante. El 24 de noviembre apareció una esquela más de la Unión de Estibadores y Jornaleros del Puerto de Veracruz: “por el deceso de nuestra admirada y querida artista veracruzana [...] quien fuera artista consentida y fiel exponente del sentimiento jarocha”. Con motivo del novenario (cumplido el 27 de noviembre) Doroteo Peregrino, a nombre

de su familia, convocó mediante un pequeño anuncio en el citado diario a una misa en la catedral de Veracruz a las 19:30 horas.

La fecha y lugar de su partida se tornaron circunstancias negativas para transmitir oportunamente la noticia; lo que en apariencia se podría interpretar como olvido, fue evidentemente falta de información. Cinco años antes de su muerte, *la Negra* Peregrino se presentó en el Hotel Xalapa, ubicado en la capital del estado. El *Diario de la Tarde* logra una entrevista con ella y publica la crónica bajo el título “La jarochísima Toña *la Negra* canta a los sesenta y cinco con la voz de los treinta”. La nota pone el dedo sobre la llaga al enfatizar su edad y detallar que “tuvo que ser ayudada a descender los dos escalones que la llevaron a la mitad de la pista”. Líneas más adelante, con justicia el reportero aclara que hubo aplausos jubilosos, de reconocimiento y entrega después de escuchar el milagro de su voz. “Quiero vivir y morir en Veracruz – confesó la cantante a quien la entrevistaba– allí nació, allí nació mi primer hijo y ahí salté a la fama, y ahí quiero regresar a descansar porque a estas alturas me siento nsada”. Desafortunadamente el destino no cumplió su último deseo, y nadie pudo traer a Toña de vuelta a casa.

Su inigualable forma de cantar trasciende los mitos acerca de su carácter dominante, de los detalles banales que se establecían en sus contratos para presentarse en determinado lugar, de su creencia en la santería al rociar perfume en sus escenarios, de su magnífica sazón, de sus múltiples romances, de sus desplantes frente y detrás de cámaras, de su supuesta rivalidad con Rita Montaner,⁽¹⁾ del regaño al conductor televisivo Raúl Velasco (“No me tutee señor Velasco; déme el micrófono que voy a cantar”), entre otros. Un aura de misterio la rodeará siempre,

1 Es sabido que a Rita Montaner y a Toña *la Negra* las relacionaban por su gran parecido físico. En el ámbito artístico se decía que sostenían una gran enemistad, al grado de no aceptar trabajar juntas.

toda vez que no se caracterizó por hacer pública su vida privada. Mujer dedicada a su carrera y a su familia. Su inolvidable estilo discreto, casi imperceptible, fue congruente con su época; calificado en alguna ocasión por el ensayista Joel Carazo como la inmovilidad total, “apenas el intento de un brazo que reprime su deseo de secundar ese paisaje sonoro que se basta a sí mismo”.

LA ALONDRA PREFERIDA DE VERACRUZ

Con la finalidad de conmemorar un año de su muerte, a partir de 1983 un grupo de ciudadanos amantes de la cultura popular de Veracruz, avecindados en esa ciudad, integraron un comité pro homenaje a Toña la Negra, presididos por la reconocida periodista Marcela Prado,⁽²⁾ a iniciativa del entonces alcalde Adalberto Tejeda Patraca para llevar a cabo diversos eventos en torno a la imagen de la desaparecida cantante. Formaban parte de este grupo el talentoso músico Memo Salamanca, así como el entonces líder de los cargadores del muelle y ciudadanos de oficios diversos.⁽³⁾ (3) Con el fin de celebrar tan emotiva fecha se organizaron múltiples actividades que les permitieran recaudar fondos: exposiciones, bailes de gala en el Club de Leones, uno de ellos amenizado por Marco Antonio Muñoz, Pepe Jara y la Orquesta de Salsa de la Universidad Veracruzana. Estos eventos iniciaron el 28 de octubre y se desarrollaron hasta el 5 de noviembre, fecha en que por acuerdo del Cabildo se entregó la medalla Toña la Negra al mejor intérprete de música romántica popular, en el teatro Clavijero. Además, el profesor César Córdoba, el talentoso decimista *Paco Pildora* y

2 A quien agradezco la amplia entrevista que gentilmente otorgó para la realización de este artículo.

3 También integraban el comité Martín Salas Gallardo; Fernando Montiel, delegado de la Universidad Veracruzana; Abraham Exsome; el sastre Mario Escalante; Gaby Moreno; Manuel Lorenzo; Félix Garduño Ortiz, empleado del muelle; Isabel Morales Ramón; César Córdoba, Lilia Pinzón y Leticia Perlasca, estos últimos tres, colaboradores del alcalde en el Ayuntamiento.



Celia Pacheco (amiga cercana de Toña y descendiente del célebre músico veracruzano Severiano Pacheco) recopiló información con la que se preparó un folleto distribuido ampliamente entre los asistentes al homenaje. En esta celebración, los vecinos de La Huaca colaboraron de cerca con el comité organizador, el cual trabajó arduamente durante más de dos años con la única finalidad de realizar un evento digno de quien fuera la mejor intérprete jarocho, y consiguió que el destacado escultor Humberto Peraza tallara de manera fidedigna las formas de *la Negra Peregrino*, obra concluida en 1983, mismo año en que fue invitado a colaborar.

El festejo en honor a la artista motivó que el Ayuntamiento restaurara el callejón donde nació. No todo fue canciones, aun sin vida Antonia del Carmen posibilitó que su pueblo se viera beneficiado a costa de su imagen. A la inauguración de la angosta calle desde entonces llamada Toña *la Negra* asistieron el escritor Carlos Monsiváis y el grabador puertorriqueño Antonio Martorell, admiradores de la cantante, quienes

presidieron la gran fiesta que se llevó a cabo el 5 de noviembre desde temprana hora. A esta celebración concurrieron cientos de habitantes de la ciudad, especialmente los vecindados en La Huaca; participaron numerosos cantantes invitados; la música estuvo a cargo de Los Flamers y de la famosa orquesta de Moscovita. Esta festiva actividad transcurrió mientras la estatua de Antonia del Carmen permanecía guardada en una bodega debido a que el entonces gobernador del estado no consideró a Toña merecedora de una escultura, por lo que fue hasta el 27 de noviembre de 1985 cuando (a instancias del comité organizador) fue colocada a un costado del parque Zamora, situado en el centro histórico de la ciudad, en virtud de que a escasos días el gobernador concluiría su administración. En esta ocasión Jorge Saldaña, Mario Ruiz Armengol, Álvaro Mutis y *el Negro Peregrino* se contaron entre los invitados especiales, así como algunos de los que habían asistido al baile de inauguración del callejón dos años antes. Entusiasta e incontable la ciudadanía se dio cita para atestiguar la develación. Presente en aquella emotiva tarde, *Paco Píldora* habló en el micrófono (con voz entrecortada) de la profunda amistad que lo unió a Toña y a Agustín Lara; expresó con pesar que el “homenaje no se debió haber hecho ahora, sino desde hace mucho tiempo”, acaso cuando la grande de la canción romántica aún se encontraba con vida. Evocando con cariño los años que el vínculo amistoso lo unió a Antonia del Carmen, el decimero le dedicó algunos versos con su atinada pluma, en los que dibuja la inmortal presencia de la recordada cantante jarocho:

Toña la linda mulata,
quiebra sus hombros de luna
y canta alegre moruna
mientras su pelo desata.

[...]

Qué calleja o qué plazuela
no recuerda una vihuela
o el trinar de tu canción.
Como timbró su pregón
que aún sigue Toña trinando.

Veracruz vive añorando
a su alondra preferida,
que ha de seguir por la vida
cantando... siempre cantando,
aun estando dormida.

Lamentablemente la hermosa estatua hoy en día se encuentra en completo abandono al lado de la esbelta figura de Agustín Lara, que la acompaña; apenas pueden ser admiradas por los paseantes. La verdadera cultura popular no parece ser tema de interés de los alcaldes porteños. Olvidan que Veracruz es mucho más que carnaval y playas.

LA INASIBLE TOÑA

Como envuelta en penumbras, Antonia del Carmen Peregrino Álvarez transitó por la vida dejando tras de sí una estela de misterios. Las anécdotas sobre su vida profesional y personal abundan; sin embargo, la certeza de su veracidad está en duda. “Cuántas horas, cuántos días, cuántos años, Toña, buscando tu figura sin encontrarla; tratando de alumbrar un tiempo imaginario [...] un espacio mitad soñado, mitad vivido”, escribió Joel Carazo quizá para expresar la desesperación que se experimenta al buscar las pisadas de Toña sin encontrarlas.

Se ha dicho que a Toña la Negra nadie le enseñó a cantar ni tomó nunca una sola clase de canto, aun cuando acudió a la reconocida cantante de ópera Fanny Anitúa para que le diera algunos consejos, quien admirada por la petición de la veracruzana, se negó a asesorarla. “Tu talento es innato. Si yo hubiera tenido tu voz no hubiera tomado nunca clases de canto; quien



frasea como tú no necesita eso.” Su entonada voz encontró por sí sola el camino.

En otro orden de ideas, y trascendiendo el halo enigmático, hay que decir que la presencia de Agustín Lara fue determinante en el triunfo cosechado por ella. Cuando aún no encontraba la oportunidad que la lanzara al estrellato, él le abrió las puertas de su casa y con ellas las del éxito. La mancuerna que lograron permitió que el público “disculpara” las cualidades físicas de la cantante: si en sus inicios Toña irradiaba la belleza de la juventud, nunca pudo (ni pretendió) despojarse de la tonalidad de su piel ni de sus formas redondas. Es necesario recordar que los cánones de belleza de la primera mitad del siglo pasado estaban determinados por otros parámetros, si bien no tan rigurosos como los impuestos en la actualidad, era preferible que las mujeres fuesen de piel blanca, trigueñas, de ojos claros, delgadas. La *Sensación Jarocha* pudo permanecer en el gusto de la gente gracias a su



voz y estilo para cantar, por lo que con el paso del tiempo, aun sin *el Flaco de Oro*, ella brillaba. No obstante, vale la pena establecer la dualidad que ambas personalidades representaban: hombre / mujer; flaco / gorda; blanco / negra; refinado / popular; extrovertido / reservada, entre otros aspectos. Lejos de que los rasgos físicos de la intérprete fuesen un estigma, la hacían igual a gran parte de su público. Teniendo esa idea en mente, el periodista y escritor peruano Víctor Hurtado Oviedo dibujaría a Toña con las siguientes metáforas:

Muñeca redondísima de nieve negra e imposible, aún más imposible bajo el sol de Veracruz; muñeca rebotante de esferas sucesivas. Primero, el cuerpo lleno como un mundo; luego, sobre la curvatura de ese orbe carnal, un círculo menor: la luna de una faz sonriente; y, en el centro de esa luna, la esfericidad antigua y yucateca de una nariz redonda trazada con el compás de la música, con el vaivén enroscado del aire que empieza a cantar. Toña la Negra, madre primordial de los boleros.

El amor hacia su tierra y su insuperable talento cupieron en esos tres círculos. “El bamboleo del cuerpo, comparado con el de la voz, es muy poca cosa. La voz de Toña es el cuerpo de voz de la rumbera”, afirmó acertadamente el musicólogo Guillermo Cuevas respecto de la popular cantante. Palabras que exaltan su verdadero valor.

Toña la Negra sigue cantando, otorgando identidad a su pueblo, el cual se ve reflejado en su figura y lejos de olvidarla, la lleva en las venas de su cotidianidad.



BIBLIOGRAFÍA

- BRUSCHETTA, Angelina. *Agustín Lara y yo*, Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 1978.
- CUEVAS, Guillermo. Programa dedicado a Toña la Negra, en *Radio Más en la música*, Radio Televisión de Veracruz.
- FLORES MARTOS, Juan Antonio. *Portales de Múcarra, una etnografía de Veracruz*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004 (col. Biblioteca).
- GONZÁLEZ CHRISTEN, Francisco. “Toña la Negra, ensayo biográfico”, manuscrito, Xalapa, 1995. ww
- LOAEZA, Guadalupe y Pavel Granados. *Mi novia, la tristeza*, México: Océano, 2008.
- MANCISIDOR ORTIZ, Anselmo. *Jarochilandia*, 2a ed., Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.
- RIVERA ÁVILA, Francisco. “¡Adiós a Toña Peregrino!”, Archivo Histórico de Veracruz.
- — —. “¡Toña la Negra, un barrio, una mujer y una voz incomparable!”, Archivo Histórico de Veracruz.
- TOVALÍN AHUMADA, Alberto (coord.) *Joaquín Santamaría, Sol de Plata*, Xalapa: Universidad Veracruzana / Tamsa / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

- www.imdb.com/name/nm0478763/
- www.wikipedia.org/wiki/Toña_la_Negra
- www.andes.missouri.edu/comentario/VHO_LaNegra.html

HEMEROGRAFÍA

El Dictamen, 21, 22, 23, 24 y 27 de noviembre de 1982.

ENTREVISTAS

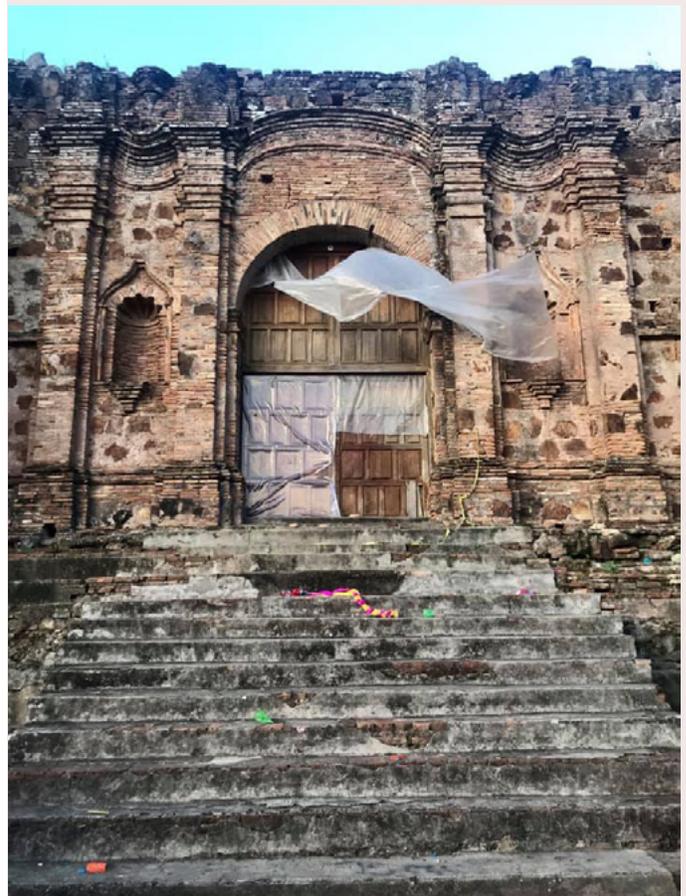
Marcela Prado Revuelta, junio de 2009.

FANDANGOS DE VELORIO EN SAN JUAN GUICHICOVI E INTENTOS DE PROHIBIRLOS EN EL SIGLO XVIII

Transcripción
Alvaro Alcántara López
Centro INAH Veracruz

NOTA DE LOS EDITORES

Para finales de los años noventa del siglo pasado muy pocas personas sabían que en el municipio ayuukjä'ây (mixe) de San Juan Guichicovi, Oaxaca se tocaba una música de cuerdas emparentadas de algún modo con el son jarocho. Sin perder de vista el trabajo que desde el entonces INI (Instituto Nacional Indigenista luego convertido en CDI) se realizó en la región, el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento en colaboración con la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan fueron determinantes en dar a conocer las prácticas musicales que aún se practicaban en aquel municipio. Los fonogramas Jaraneros de Guichicovi y Sones Indígenas del Sotavento ayudaron a difundir en la región el hermanamiento de la música de la zona mixe baja con las distintas prácticas musicales de la región jarocho sotaventina. Dichas cone-



PÓRTICO, IGLESIA DE SAN JUAN GUICHICOVI, OAX.
SINHUE ASCONA, 2020.

xiones históricas (económicas, sociales, culturales) pueden advertirse ya en la célebre relación de Miguel del Corral de 1777, en la cual se pone en relevancia la vocación comercial y de arriería de los mixes de Guichicovi y su función en el comercio inter regional entre sureste novohispano, Istmo de Tehuantepec, el sotavento veracruzano y el altiplano central. Uno de los elementos que más han llamado la atención de los instrumentos que subsisten en Guichicovi, además de las bandolas han sido el marimbol y el cántaro como instrumento de percusión.

Deseando contribuir al conocimiento de las músicas que se tocan en San Juan Guichicovi, Oaxaca presentamos el extracto de un documento que encontramos en los archivos coloniales, donde queda de manifiesto la antigua costumbre de realizar (pese a las prohibiciones de obispos y curas) fandangos de velorio (velaciones) acompañados de música de cuerdas.



VELAS PARA LA FIESTA DE SAN MARTÍN, SAN JUAN GUICHICOVI, OAX.
YOVEGAMI ASCONA MORA, 2020.

Excelentísimo Señor:

El cura de San Juan Guichicovi en cumplimiento del (sic) superior orden de vuestra Excelencia, que en oficio de 18 del corriente le ha hecho saber el alcalde mayor de esta provincia de Tehuantepec, hace a vuestra excelencia informe de todo lo acaecido con Miguel Fabián, y las resultas que de ello se han seguido, de cuya preliminar servirán las siguientes palabras, que se hallan en la Segunda Providencia de la santa visita que de este curato celebró mi ilustrísimo prelado: “Y mucho menos, se permitirá por el padre cura que con motivo de velar a los angelitos difuntos se tenga baile y función en la casa ni tampoco con pretexto de hacer velas a los santos, pues no dice bien con la santidad de nuestra sagrada religión. Y con superior

razón se prohíben enteramente los bailes y danzas en la iglesia bajo la pena de excomunión mayor y apercibimiento de proceder al castigo que haya lugar.”

Habiendo pues presentándoseme (sic) dicho Miguel Fabián me mostró un escrito en que declara ser en su poder 14 pesos que de limosna había colectado para el camino del Santuario del señor de Esquipulas [Guatemala] con ánimo de aumentarlos hasta poder construirla en su pueblo una ermita, lo cual alabé su piadoso afecto. E insinuándome que el presente año no había podido ir a la fiesta del señor [de Esquipulas, Guatemala] que se celebraba el 15 de enero, por lo que quería hacerle una novena que terminase día dicho día 15. Me ofrecí a instruir al sujeto que había de recitarlas en el modo con



IGLESIA DE SAN JUAN GUICHICOVI, OAX.

que debía hacerla. Y entonces le amoneste la primera vez paternalmente que, si la novena se había de reducir a saraos y embriaguez, en lugar de agradar a Dios, tendría un gran demérito ofendiéndolo.

Pasados otros tres días, teniendo denuncia de que uno de mis feligreses llamado Enrique vivía [_____] con una cuñada suya, salí de noche después de la cena, asociado del padre vicario don José Meneses, de otros familiares y de los topiles de la iglesia y sacristán sin pedir auxilio de la república [de indios], por la experiencia que tengo de que habiéndolo hecho en otra ocasión se malograba el intento. Y no hallando en la casa ni al citado Enrique ni a la mujer, uno de los topiles nos acordó que Miguel Fabián estaba

en su vela y dirigiéndonos a su casa hallamos en ella música y multitud de gente de ambos sexos que, no pudiendo abarcarlos la casa, estaba muchos parados en la puerta. Quitele (sic) la vihuela al que tocaba y, despachando a todos los circunstantes a que se fuesen a dormir a sus casas amoneste segunda vez a Miguel Fabián se abstudiese de semejantes desórdenes, previniéndole los tenía prohibidos mi ilustrísimo prelado y conminándole de que en otra ocasión procedería a ponerlo en la cárcel. El siguiente día iba en compañía de un Juan Ignacio, que sabe leer, para que a éste le enseñase cómo había de hacer la novena, contestele (sic) haciéndole la tercera munición diciéndole que no daba licencia para semejantes de las velas.





El siguiente texto es un extracto de la introducción del ensayo en proceso "Los lamelofonos afrocaribeños, una nueva revisión organológica".

Tanto en la literatura especializada sobre el tema, como en la museografía mundial se han utilizado los términos 'kalimba', 'sanza', y más recientemente 'mbira', para nombrar de manera genérica a una de las familias de instrumentos musicales más importante y original del continente africano. Los lamelófonos, instrumentos musicales cuyo sonido se genera por la vibración de láminas o lengüetas delgadas hechas de metal o madera, son propios y forman parte de la cultura de diferentes pueblos (etnias) del África subsahariana;⁽¹⁾ se conocen en una importante variedad de formas y tipos locales. Hasta donde se sabe, la evolución de los primeros lamelófonos (objetos sonoros elementales) hacia instrumentos con estructura y tecnología compleja, ocurre solamente en África. Junto con los desarrollos locales afrocaribeños –una nueva rama de la familia que se visibilizan en el Caribe hacia finales del siglo XIX y principios del XX–, los lamelófonos representan dentro de la *Clasificación General de los Instrumentos Musicales*,

LOS LAMELÓFONOS AFROCARIBEÑOS

una nueva revisión organológica

Francisco García Ranz

una categoría organológica específica dentro del grupo de los idiófono, y en principio considerada exclusivamente africana.

Al respecto de la terminología, cabe aclarar que las *kalimbas* son propias de varios grupos étnicos de Malawi y Zambia;⁽²⁾ las *mbiras* de los shona y otros grupos de Zimbabwe; y el término 'sansa' ('sanza' o 'zanza'), el cual se utilizó intensamente en la literatura a partir de los años 1960, es una forma distorsionada de *nsansi* o *sansi*, nombres de los lamelófonos de los chiyungwe y maravi del Zambezi (Mozambique).⁽³⁾ En los tres casos se trata de nombres propios de lamelófonos de África del Sur. A falta de un mejor nombre que no se preste a confusiones, se ha preferido usar el nombre 'lamelófono', propuesto por Gerard Kubik desde 1966, para referirnos de manera genérica a cualquier miembro de esta singular familia de instrumentos musicales.

De acuerdo con las estimaciones de Eltis y Richardson (2010), a partir de 1510 y hasta los años 1870 fueron embarcados alrededor de 12 millones de hombres, mujeres y niños de las costas occidentales africanas, desde Senegal hasta el sur de Angola, para ser vendidos como esclavos en las colonias americanas.⁽⁴⁾ Pertenecientes estos millones de seres humanos a un sin



"CAMINATA DE DOMINGO POR LA TARDE", ACUARELA, RÍO DE JANEIRO, 1826, JEAN-BAPTISTE DEBRET.

número de etnias y pueblos del interior, en su inmensa mayoría eran prisioneros capturados a través de razias y guerras entre pueblos y reinos africanos, trasladados y vendidos en las costas (puertos o playas) por sus captores. 'Captifs' llamarían los capitanes franceses a los africanos que compraban y embarcaban para su reventa. Además de muchos otros elementos culturales, el conocimiento de los lamelófonos, así como el de otros instrumentos musicales, llegó a América como parte de la cultura e identidad de etnias subsaharianas específicas, en las que este instrumento musical, en sus diferentes formas locales, cumple con funciones religiosas, sociales o recreativas. Los lamelófonos en América aparecen en la última etapa colonial y esclavista (1750-1860), en las plantaciones mismas entre los grupos de esclavos bozales^(s) que reconstruyen, utilizando materiales locales disponibles, los instrumentos conocidos en su tierra natal. Así también recuperaron su música, tal vez por algunas generaciones; esto es, por el breve lapso que pudo ser la vida en las plantaciones americanas, por ejemplo brasileñas, en la primera

mitad el siglo XIX. Música de lamelófonos que se escuchó eventualmente en las calles y alrededores de Río de Janeiro, en el estruendo de los carnavales y de Reyes Magos, o en las soledades de las plantaciones. Una música compleja, aún en nuestros días, que pasó inadvertida para los colonizadores.

De acuerdo con rasgos organológicos específicos que caracterizan a las diferentes ramas de los lamelófonos en África, se puede identificar la zona de procedencia o importación de los tipos afroamericanos conocidos y de los cuales hay evidencias tempranas a partir de la década de 1770 en Sudamérica, y más tarde, en la década de 1820 en Cuba.

Hasta el siglo XIX, antes de la difusión del instrumento hacia África del Oeste (Sierra Leona, Liberia, etc.), las regiones africanas desde donde pudo haberse importado y llegado a América el conocimiento de los lamelófonos, de acuerdo con las evidencias y rastros encontrados, estaban ubicadas en el occidente de África Central y en el noroeste de África del Sur (Angola y Namibia). Así, individuos, músicos pro-

bablemente, con la capacidad de reproducir los lamelófono propios de sus culturas, pudieron haber sido concentrados y embarcados preferentemente desde las costas y puertos esclavistas que operaron a partir de 1650 en: la Bahía de Biafra, desde los puertos de Bonny y Calabar; en la costa de Gabón y Rep. del Congo, a través de la “costa loanga” y los puertos de Malembo y



MÚSICOS CHOKWE, ANGOLA, C. 1923 - 1938. EMILE MULLER



Cabinda; y medio siglo antes, a partir de 1580, desde los puertos angoleños de Luanda y Benguela ubicados al sur de la desembocadura del río Congo sobre la costa atlántica de Angola y Namibia. De estas tres regiones costeras de embarque salieron casi el 60% de los esclavos que hicieron el viaje trasatlántico hasta las colonias americanas en barcos de todas banderas. Luanda en la Angola Portuguesa y Bonny al sureste de Nigeria se convirtieron en los puertos en donde más seres humanos se embarcaron durante la trata de esclavos trasatlántica.⁽⁶⁾

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII un cambio de ritmo se imprime de manera escalonada primero en las colonias inglesas caribeñas, y poco después en las colonias de Surinam, Saint Domingue (Haití), Brasil y finalmente en Cuba y Puerto Rico. En busca de una mayor producción en sus plantaciones, principalmente de azúcar y café, el número de esclavos que anualmente ingresaban a estas colonias se incrementó drásticamente al doble; o, como en el caso de Cuba, a mucho más del doble.⁽⁷⁾ Así las dimensiones de las plantaciones comienzan a crecer y extenderse junto con los nuevos contingentes de etnias varias pero en cantidades importantes que llegan a poblarlas. Todo esto coincide con la aparición de lamelófonos en estos lugares, notoriamente en Brasil, en los que se dieron las condiciones para que los negros bozales reconstruyeran instrumentos propios de sus culturas musicales.

La presencia de esos primeros lamelófonos decayó rápidamente y las *malimbas* haitianas, las *marimbas* brasileñas, el *quisanche* uruguayo así como otros tipos cubanos se volvieron extintos hacia finales del siglo XIX. Al igual que sus ancestros africanos, estos tipos afroamericanos son instrumentos pequeños, que se sujetan entre las manos y se toca con los dedos pulgares. Sin embargo, en el último tercio del siglo XIX, en medio de las guerras de independencia, se reportan nuevos instrumentos en el Oriente de Cuba.

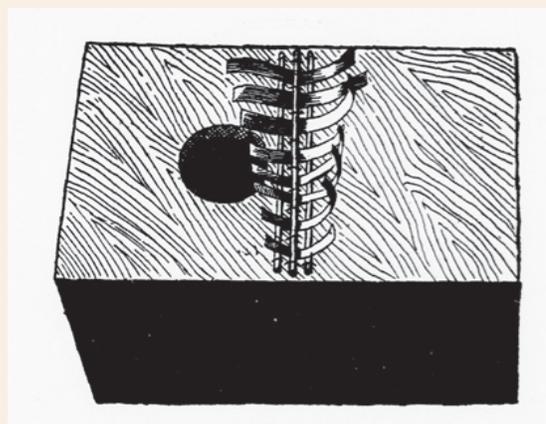
Entre estos aparece un nuevo lamelófono de registros graves, con una caja de resonancia grande, que se coloca en el piso y se toca con todos los dedos de la mano (no solo con los pulgares), como parte de un conjunto musical inédito, de “monte adentro”, cuya música se volvería mundial y sacudiría a toda la música cubana: el son montuno. Este nuevo lamelófono se conocerá en el Oriente cubano con el nombre de *marimba*. Junto con los montunos, el bongo de monte y el tres, la *marimba* se propagó al oeste de la isla hacia finales del siglo XIX de la mano de soldados y campesinos jornaleros. La “marimba de Oriente” llega a la Habana hasta los inicios del siglo XX, y ahí se conocerá con el nombre de *marimba* o *marimbula*.⁽⁸⁾ A partir de la década de 1920 los lamelófonos de cajón cubanos se difunden en todo el Caribe. Así aparecen entre los años 1920 y 1930: la *manumba* en Haití, la *marimba* en República Dominicana, la *marimbola* en Puerto Rico, la *rhumba box* en Jamaica, la *marimbula* en Colombia, la *marimbola* en Venezuela, el *marimbol* en México, y, posiblemente un poco antes (hacia 1910), el *agidigbo* de los yorubas de Nigeria; este último comenzó a propagarse hacia África del Oeste, también durante la primera mitad del siglo XX.

Como destaca D. Thompson (1975), la *marimbula* con respecto a todos sus antecesores en América representa una evolución del instrumento; un cambio que se presenta tanto en la estructura como en la función del instrumento trasplantado, mientras éste se adaptaba a un nuevo rango de nuevas circunstancias: sociales, musicales y materiales. Esto es, adaptándose para interpretar una nueva música, una nueva función en el ensamble musical, y una integración a una sociedad mestiza.

Gracias a los trabajos de investigación publicados en las últimas dos décadas sobre el tema, es posible llevar a cabo hoy en día un estudio más detallado de los lamelófonos africanos y afroamericanos. Han contribuido enorme-



LAMELÓFONO, S. XIX, ALTO AMAZONAS, BRASIL; THE PITT RIVERS MUSEUM, UNIV. OXFORD, INV. NO. 1906.20.106



MARIMBA, CUBA. ISRAEL CASTELLANOS (1927)

mente al conocimiento actual que tenemos en la materia los trabajos de investigación etnomusicológica de Gerard Kubik, quién nos ofrece un panorama completo del mundo de los lamelófonos en África y América; M^a Elena Viñueza González y su equipo de trabajo, quienes han extendido notablemente los trabajos iniciados por Fernando Ortiz e Israel Castellanos con relación a los lamelófonos cubanos; y sin duda



INGENIO "EL NARCISO",
VALLE DE BANAGÜISES,
C. 1850, CUBA.

el músico e investigador Octavio Rebolledo Kloque, quién además de hacer una revisión de los lamelófonos afroamericanos y en particular los tipos de cajón caribeños, documenta con precisión la llegada, junto con el nuevo son cubano, de la *marímbula* habanera al Puerto de Veracruz. Rebolledo aborda también el tema de la aparición de un nuevo tipo de *marimbol* mexicano adoptado para finales del siglo XX dentro de la práctica musical del son jarocho, música tradicional de la región del Sotavento.⁽⁹⁾

NOTAS

- 1 La región subsahariana, conocida también como "África negra", representa el 85% aproximadamente de la superficie total del continente africano; al norte, su frontera ecológica llega hasta los límites con el gran desierto del Sahara (aproximadamente coincide con el Trópico de Cáncer). El término "África subsahariana" también hace referencia a aquellos países del continente africano que no limitan con el mar Mediterráneo.
- 2 'Kalimba' es el nombre de un modelo de lamelófono con caja de resonancia que el notable etnomusicólogo Hugh Tracey diseña y comercializa a partir de los años 1950.
- 3 Así también los lamelófonos africanos han sido bautizados fuera de África por una variedad de términos: *thumb piano* (piano de pulgar), *hand piano* (piano de mano), *piano Kaffir*, entre otros.
- 4 Adicionalmente, alrededor de 625,000 cautivos de África oriental, fueron extraídos y embarcados desde

Mozambique (cf. Eltis y Richardson, 2010).

- 5 Esclavos llegados directamente desde África.
- 6 Cf. Eltis y Richardson (2010).
- 7 En Cuba el promedio de esclavos desembarcados anualmente paso, a partir de la década de 1810, de 800 a 14,000 esclavos. En el periodo 1925-1940 la tasa anual promedio fue de 21,400 esclavos, cf. Eltis *et al* (2010).
- 8 La convención utilizada dentro de la organología cubana que registra y ha usado el término *marimba* primero, y después *marímbula* a partir de los trabajos de Fernando Ortiz (1952-55), para nombrar de manera genérica a todos los lamelófonos cubanos.
- 9 Rebolledo Kloques (2005).

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANOS, ISRAEL (1927). "Instrumentos musicales de los afrocubanos", *Archivos del Folklore Cubano*, vol II, núm 3, oct 1926, pp. 193-208; y núm 4, jun 1927, pp. 337-355. Sociedad del Folklore Cubano, Habana.
- ELTIS, DAVID y RICHARDSON, DAVID, eds. (2008). *Extending the Frontiers: Essays on the New Transatlantic Slave Trade Database*, Yale University Press, New Haven.
- ____ (2010) *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, Yale University Press, New Haven.
- KUBIK, GERARD (1999). "African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers...", *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*, ed. J. Cogdell DjeDje, Los Angeles, 20-57.
- REBOLLEDO KLOQUES, OCTAVIO (2005). *El Marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*. Universidad Veracruzana, México.
- SUBLETTE, NED, 2004. *Cuba and its Music: from the first drums to the mambo*. Chicago Review Press.
- THOMPSON, DONALD (1975/76). "A New World Mbira: the Caribbean Marímbula". *African Music Society Journal*, v. 4, 140-48.





ARCHIVO A. MORENO NÁJERA.

LAS CUERDAS

Parte de la música popular de los pueblos del Sotavento, fue la ejecutada con instrumentos de cuerdas, entre los que se contaban jaranas de diferentes formas y tamaños, guitarras de son, punteadores y violines. Instrumentación con la que se hacía la música que cubrían las necesidades festivas o ritualistas de cada comunidad: sus fiestas, sus decesos, sus rituales y los festejos más importantes de la comunidad.

Encordar los instrumentos era complejo en los tiempos pasados, debido a que no se conseguían las cuerdas con mucha facilidad, sobre todo los músicos de las comunidades más apartadas del pueblo, ya que las traían los arrieros procedentes de Puebla o Michoacán, quienes por lo regular llegaban coincidiendo con las fiestas tradicionales de los pueblos a surtir las tiendas de cada lugar o a exponer su mercancía al público para su venta.

Estas cuerdas usadas por los músicos de aquellos años eran de tripas de cordero que hacían con diferentes grosores, las tiendas grandes las adquirían por gruesas y la vendían al músico por docenas o medias docenas, porque su tiempo de utilidad era corta, ya gastadas disonaban, los ancianos decían “ya desdicen”, además servían para tres o cuatro huapangos bien tocados de aquellos ayeres y luego se reventaban. Había que untarles aceite para que no se resecaran y de protegerlas porque las cucarachas se las comían.

En algunos lugares se aventuraron a fabricar las cuerdas con hilos entorchados de la planta llamada rabo de gato o cola de zorro, de ahí se sacaba una fibra fina y resistente, cuyas hebras de hilo se entorchaban para obtener el grosor deseado, aunque no muy largas, otros intentaron hacer sus propias cuerdas con las tripas de los gatos porque se decía que aguantaban más el tirón.

Hasta los años treinta todas las cuerdas eran de tripa, muy semejante a la usada en la instrumentación de cuerdas europea, las cuerdas de nylon, (polímero descubierto por Wallace Carothers, quien trabajaba para la compañía de explosivos Du Pont en 1935) surgen durante la segunda guerra mundial, cuando la compañía Du Pont fabrica, a petición especial de un agregado militar del consulado británico, el general Lindeman, hilos nylon para el guitarrista Andrés Segovia, más sin embargo el sonido metálico de dichas cuerdas no agrado al concertista, además de que la mencionada compañía no se dedicaba a la fabricación de este tipo de productos.

Fue el luthier danés Albert Augustine, radicado en Estados Unidos, quien trabajó arduamente para cubrir las necesidades sonoras de Andrés Segovia, creando un material agradable al oído del guitarrista, desde ese entonces todo músico quería obtener las cuerdas empleadas por Segovia y se sustituyen las cuerdas de tripa por cuerdas nylon.

Antes que llegaran las cuerdas nylon a la música jarocho, aparecieron las cuerdas romanas que eran de seda recubiertas con un

fino entorchado metálico, estas cuerdas al decir de los ancianos músicos, duraban poco porque una vez que se gastaba el metal se desparpajaban y ya no servían, además de que eran más caras y se vendían por piezas.

Uno de los problemas que había con las cuerdas de tripa era que no se podían afinar muy alto los instrumentos, ya que no aguantaban la tensión, en comparación con la afinación actual de las cuerdas nylon, pero era algo normal para el músico de campo.

Los instrumentos se afinaban bajo, cuidando que la cuerda aguantara la tensión, pero eso llevaba a los cantadores a cantar muy alto, a esa forma de canto se le llamaba abajeño.

Hoy los músicos actuales emplean cuerdas nylon porque al bajar la demanda quienes se dedicaban a hacerlas para este fin, abandonaron el oficio en el país, se fabrican en Italia, Francia y Argentina entre otros, pero comprarlas ya representa un lujo muy caro para el músico.

Fue así como entendí porque cada músico de rancho tiene sus formas muy particulares de encordar y de afinar su instrumento.



ARCHIVO A. MORENO NÁJERA.



HATO "SAN BENITO", HACIENDA DE NOPALAPAN, S/F.

VAQUEROS Y LANCEROS

Durante la Colonia, ni la Antigua Veracruz ni la Veracruz Nueva se bastaron a sí mismas para abastecerse de alimentos. A veces se obligaba a los arrieros a llevar sus propios bastimentos o a transportar granos y harinas gratuitamente, para paliar la escasez. Por tal motivo se repartieron tierras a negros y mulatos libres en los alrededores de Veracruz. Los llanos de Cotaxtla, Medellín y Veracruz eran fértiles, y allí pastaban hasta ciento cincuenta mil cabezas de ganado mayor, mientras que otro tanto bajaba a pastar durante el invierno, procedentes de Cholula, Puebla y Tlaxcala. Este ganado era conducido por vaqueros mulatos; y varios vaqueros más de la Veracruz se empleaban para cuidar el ganado de cuatrerros y coyotes (Patiño, 1985).

ALFREDO DELGADO CALDERÓN

Así, las afueras de Veracruz se fueron llenando de ranchos de mulatos libres, que a cambio de no pagar tributos se alistaban como lanceros para acudir eventualmente a la defensa del puerto. El obispo Alonso de la Mota y Escobar en 1609 mencionaba sobre Veracruz: «es esta ciudad toda de vecinos españoles, tienen muchos negros y negras esclavos y otros muchos libres» y señalaba a las compañías de caballería que acudían a la defensa del puerto «que suelen ser los de todas las estancias, así de españoles como mestizos, mulatos y negros, que usan arma enastada» (Mota y Escobar, 1987:53-54). El arma enastada era la lanza que usaban los milicianos, y que por ello se les llamaba lanceros, pero también era la jara o garrocha utilizada por



HATO "EL BLANCO", HACIENDA DE NOPALAPAN, S/F.

los vaqueros para acosar al ganado cuando lo arreaban, y la media luna empleada para desjarretar al ganado cimarrón. Esos mismos vaqueros y milicianos vivían en jaros o matas, isletas y manchones de selva que salpicaban los llanos y que sobresalían durante las inundaciones periódicas. Por eso se les empezó a llamar jarocho, aunque la palabra jaro también designaba a los puercos monteses y se cree que era una manera despectiva de llamar a esos vaqueros y milicianos que vivían en estado semisalvaje.

Esa era la vida en los alrededores de la ciudad de Veracruz, pero también en los inmensos llanos del Sotavento. Las tierras bajas de Veracruz eran tierras conquistadas y explotadas, arrancadas a sus antiguos dueños indígenas y dedicadas a la ganadería extensiva. Toda la economía respondía a un sistema centralista cuyo corazón residía en España y giraba en torno a la monarquía. Las comunidades indígenas fueron despojadas de cien-

tos de miles de hectáreas de tierras comunales para entregarlas a los conquistadores o a sus descendientes. Los indios mismos fueron parte del botín; esclavizados durante las primeras décadas de la conquista, fueron moneda de cambio para que llegaran los primeros caballos y vacas desde Cuba y Santo Domingo. Luego, cientos de pueblos fueron dados en encomienda, para que a cambio de prestar servicios personales y entregar sus riquezas a los españoles, les enseñaran las bondades del cristianismo. Al final, la Corona se quedó con el tributo y las iglesias con los diezmos y primicias de las comunidades indígenas.

Eso dio pie para que en el Sotavento florecieran inmensas haciendas de ganado mayor: Corral Nuevo, Cuatotolapan, La Estanzuela, Los Almagres, Jesús del Calabozo, Nopalapan, San Agustín Guerrero, San Nicolás Sacapezco, Santa Catarina de Jaras, Santa Catarina de los Ortices, Santo Tomás de las Lomas, y otras más. Esas haciendas tenían entre cinco



ESCUDO AL INTERIOR DE LA HACIENDA DE NOPALAPAN, AAL 2019.

mil y veinte mil cabezas de ganado vacuno, la mayoría cimarrón. La mano de obra en un principio fue de esclavos negros y mulatos aunque pronto su mezcla con indígenas dio origen a una casta de hombres libres a los que más tarde se empezó a llamar rancheros y luego jarochos. Como hijos de negros y mulatos no tenían acceso a las tierras comunales indias, pero por ser hijos de indias tampoco heredaban la esclavitud. Esta casta era agrupada con el nombre genérico de chinos, pardos y mulatos, y en ella se incluía también a los zambos, mestizos, lobos y otras mezclas. Desempeñaban trabajos como vaqueros, arrieros, canoeros, carpinteros, zapateros, labradores y demás oficios que en general no querían desempeñar los españoles y que los indios tenían prohibidos. Desde fines del siglo XVII estaban obligados a organizarse en milicias de lanceros para cuidar las costas a cambio de no pagar tributo. Esos pardos y mulatos en los llanos ganaderos representaban hasta el



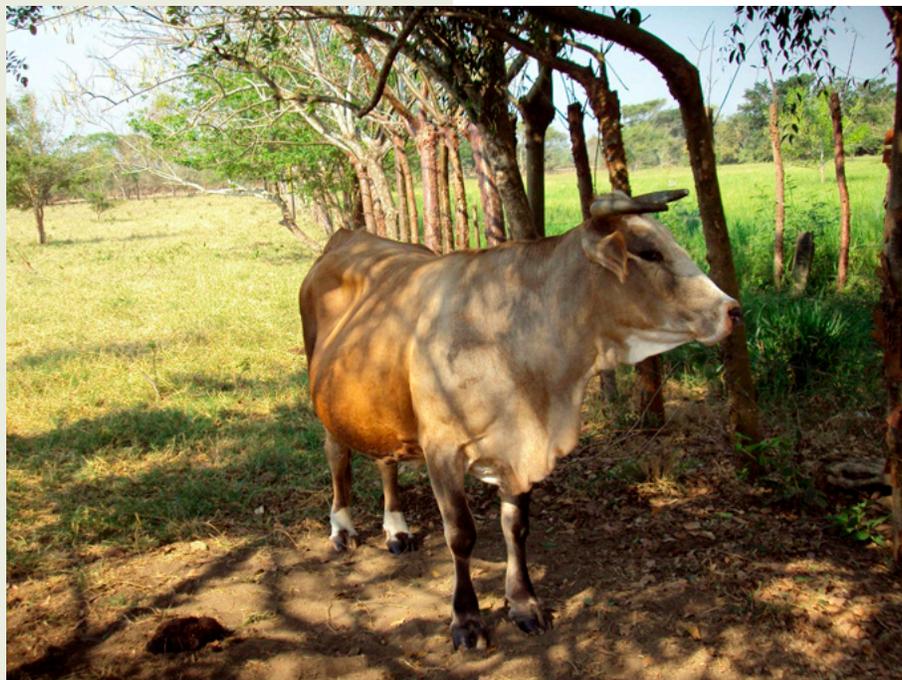
Milicianos de la provincia de Guazacualco.
 las orejas de los caballos están comidas por las garrapatas.
 Claudio Linati, 1828. Litografía coloreada a mano.



HACIENDA EL CARMEN, CHACALTIANGUIS , VER. AAL 2019.

90% de la población, y en las cabeceras de las alcaldías y parroquias, como Acayucan, Chinameca, Cosamaloapan, San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla eran hasta el 30 % de los habitantes. Muchos de estos pardos libres vivían en parajes, matas y jaros, donde formaban caseríos temporales, ya que cuando los hacendados o las autoridades pretendían cobrarles derecho de piso simplemente se mudaban de jurisdicción.

Desde el puerto de Veracruz hacia el sur eran los reinos del ganado, pues en 1780 pasaban en los llanos y tierras bajas más de doscientas mil cabezas de ganado vacuno, propiedad de veinte haciendas y de algunos ranchos, comunidades y cofradías. El Barlovento, en cambio, no llegaba a las veintisiete mil cabezas de ganado vacuno y cuarenta mil de ganado lanar. Esa dinámica ganadera que propició el surgimiento de los pardos y morenos libres del Sotavento, estuvo ausente en el Barlovento (AGN, Indiferente de Guerra, v. 23A).



GANADO, NORMA, VER. AAL 2019.



MÚSICOS DEL EJIDO PALO BLANCO, CD. ISLA, VER.

LOS MÚSICOS DE "SON JAROCHO CON SABOR A PIÑA"

CLAUDIO ALONSO MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Son jarocho con sabor a piña. Un acercamiento a la música, sus intérpretes e historia, de Claudio Alonso Martínez Sánchez, es un trabajo de investigación musical, en donde su autor descubre y documenta un pequeño universo en la región piñera occidental del municipio de Cd. Isla y sus inmediaciones con el municipio de Villa Azueta. Claudio Alonso en su libro nos presenta y nos informa sobre un conjunto de trece músicos de la región, aún en pié, que podemos considerar parte de la "vieja guardia" del son jarocho, como es el caso de don Ricardo Abundio de ochenta y seis años

(en 2013), guitarrero de Cujuliapan, Villa Azueta. Otros de ellos nacidos en la década de 1940, como Quintiliano Durán, Macario Alfonso Domínguez, los hermanos Hernández Carlín y los Cook Rodríguez, y un segundo grupo de músicos más jóvenes nacidos en los 1950. Entre todos ellos también está Martín Hernández Rodríguez, de 1970. Curiosamente no se registran músicos nacidos en la década de 1960.

Los testimonios y la colección de fotos que se presentan a continuación han sido tomados del libro *Son jarocho con sabor a piña*.



AMADO MOLINA RODRÍGUEZ (1943)

Campeño. Ejido El Ñape, Cd. Isla, Veracruz

"Yo aprendí solo, solo, solito, tendría como unos dieciocho años. Había fandangos allá por Los Sardos (Mpio Cd Isla), hacían casi cada sábado, ahí me fuí a oír y así aprendí...."

"Mi abuela fue muy divertida para el fandango, tenía una yunta de bueyes, tenía su carreta y luego se iba a Mazoco, para tocar allá. No estaba bueno el fandango mientras que no llegaba mi abuela, ella no tenía marido, llevaba la jarana, guitarra y tabla en la carreta con los bueyes."



PABLO HERNÁNDEZ CARLÍN (1934)

Campesino. Ejido Palo Blanco, Cd. Isla, Veracruz

“Yo empecé a aprender a tocar a los catorce años, entonces le pagábamos un tostón a un señor que tocaba un requintito, don José Linares, por tocar y cantar un son por día y ya de ahí me fui tocando la jarana y después agarré el requinto.”

“También había baile de marimba pero dejaba el baile por ir al huapango. Me decían los compañeros ‘vamos al baile’, pero decía ‘me gusta más el huapango porque ahí qué necesidad tengo que le hable yo a una muchacha que tenga sus compromisos y me den una cachetada’; en el huapango no es así, le puedes cantar un verso y ninguno se molesta, pero en el baile sí.”



LUIS HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1954)

Campeño. Ejido Palo Blanco, Cd. Isla, Veracruz

“Yo aprendí de chamaco, como de trece años, con un requintito. Después, ya más grande agarré una jarana, pero antes me prestaban los instrumentos y me puse a tocar, así tocando aprendí solito...”

“Cuando iba al fandango, yo no esperaba que me invitaran, yo llegaba.”

“Cuando hay un buen fandango hay bastantes bailadoras, entonces ahí sí se pone bueno. No se necesitan tantos músicos, con unos tres o cuatro. No hay necesidad que haya mucha gente, bueno solo muchas mujeres para bailar.”



DELFINO COOK RODRÍGUEZ (1947)

Campesino. Ejido El Ñape, Cd. Isla, Veracruz

"Yo aprendí a tocar como de unos diez a doce años, por ahí así; en la casa escuchaba a mi papá tocando su jarana, así fue como llegamos a medio aprender un poquito."

"Aquí en Isla hacían fandangos seguido, yo creo cada ocho o quince días, en la esquina de los Vásquez, ahí hacían fandangos y se ponían buenos. Un fandango bueno es el que tiene bailadoras, no nomás jaranas, porque de qué sirve que estés tocando y no haya bailadoras. De los músicos de ese entonces no había tantos, unos ocho músicos y se oía bueno, bonito."



RICARDO ABURTO (1927)

Campesino. Cujuliapan, Villa Azueta, Veracruz

“Aprendí primero con una jarana segunda y ya después me fuí con la guitarra. Comencé a agarrar la jaranita a los nueve o diez años.”

“En el fandango la guitarra era la primera que empezaba y ya luego la jarana y después un requinto que era así de chiquito, y ya con eso. Luego se puso que tocaban el violín, entraba como acompañamiento de la música, pero sí declaraba los sonos, pero esos había por otros lados, bueno aquí había un señor que tocaba así, pero poco...”



QUINTILIANO DURÁN BAUTISTA (1942)

Campesino. Ejido El Ñape, Cd. Isla, Veracruz

“Aprendí a los doce años, nada más de mirón, me iba a los huapangos, me les quedaba mirando a los músicos y con eso se quedaba grabado tantito. Mi oficio era la jarana, toqué con unos guitarreros buenísimos de esos que no vuelven a nacer ya, uno se llamaba Beto Tadeo, familia de don Higinio Tadeo, fue de los mejores en Azueta.”

“Luego aprendí a tocar el requinto con mi jarana, la ponía por tono guitarra y la plumeaba así. La jarana la puedes respuntear como la guitarra, ahora ya casi no se hace.”

“Antes había mujeres cabronas, yo conocí una que cantaba muy bonito, qué voz más bonita tenía, esa se trababa con cualquier guitarrero con su jarana.”



MARTÍN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (1970)

Campesino. Ejido Palo Blanco, Cd. Isla, Veracruz

“Comencé a tocar como a los once años, conocí el son jarocho porque mi papá y mi tío Víctor [García Junco] andaban tocando y yo me les pegaba desde chamacuelo, me quedaba viendo como tocaban y así aprendí la jarana.”

“Antes aquí había un palo de uvero, ahí se hacían los fandangos. Había fandango de medallas. Había una encargada, aquí era Silvia, ella ponía una medallita como de oro en la casa de un hombre. Entonces él se la echaba a una mujer que le ponía una cinta con su nombre, y ya entonces eran la madrina y el padrino, que llevaban la horchata para el fandango. Después del fandango le daban la medalla a otro hombre y así se la iban echando para que hubiera fandango cada sábado del nueve de mayo al veinticuatro de junio.”



ESTEBAN VARGAS DOMÍNGUEZ (1955)

Campeño. Ejido Los Sardos, Cd. Isla, Veracruz

“Anteriormente por aquí era pura música jarocho, a mí me gustaba mucho la bailada, a los diez años empecé a bailar, era buenísimo para cualquier son que me tocaran. Pienso que la música jarocho, por su forma de bailar es la más decente que hay. El baile jarocho es más decente.”

“Mi tía, la mamá de crianza de nosotros, vendía cerveza y ya los músicos venían a beber cerveza y hacían fandango hasta amanecer. Había una tarima, no había luz de nada, era puro candil, ahí se hacía la bola de gente, venían de por ahí bastantes mujeres a bailar, comenzaba a las ocho y eran las diez de la mañana y estaban trabaditos echando patadas, la gente era muy divertida entonces.”



FRANCISCO COOK RODRÍGUEZ (1937)

Campeño. Ejido El Ñape, Cd. Isla, Veracruz

"El son jarocho era la música que más me gustaba. Yo he aprendido como de unos doce o trece años, mi papá sabía tocar y mi hermano y yo aprendimos nada más escuchando porque tocábamos con él."

"Hace un tiempo me dio por hacer esta jarana y unos requintitos, tengo una plantilla y con puro machete los hago. Hay buenas maderas, como el cedro, la primavera, el palo de achotillo suena mucho, nada más que engruesa poco, así que te da para instrumentos chicos, con esa tenía un requintito que sonaba mucho, duro que sonaba."



DESIDERIO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (1952)

Campesino. Ejido El Ñape, Cd. Isla, Veracruz

“Me empezó a gustar el son porque mi padrino tocaba, papá de Delfino y Chico (Cook Rodríguez), así nos arrimamos a tocar. También había unos viejitos en Tesechoacán que tocaban mucho y me dio la tentación de llegar a aprender, no sé mucho pero aprendí poquito a poquito.”

“Ahora los fandangos se han modernizado un poco en la cosa de la cantada, porque antes cantábamos más rústicamente por decirlo así y ya ahorita oigo que comienza un verso y ya lo termina el otro y antes no era así...” “Para mí los fandangos se dan buenos porque hay mucha gente que baila y pues se toca bastante, aunque no puede haber muchos músicos porque la música entre más músicos sean se escucha feo, para mí que con dos jaraneros y un guitarrero es suficiente...”



VÍCTOR HERNÁNDEZ CARLÍN (1942)

Campeño. Ejido Palo Blanco, Cd. Isla, Veracruz

“A mí me nació el gusto como a la edad de diez o doce años. Mis hermanos tocaban en las parrandas, mi hermano Pablo y otro que murió. Esos eran parranderos, ahí aprendí a cantar como de doce años cuando menos. Me subían en una sillita y ahí cantaba.”

“Hay diferencias entre los fandangos de antes y los de ahora. Antes la persona aprendía a bailar rústicamente, a lo le daba su cuerpo aprendía. Ahorita ya es diferente, a través de internet o lo que sea las personas ven cómo se mueve otro y dicen ‘yo también lo hago’. Claro que yo también lo hago, he tocado con muchos músicos; aquí con ‘los abajeños’ he tocado, por eso es que se me ha grabado tantito su forma de tocar. Digo yo: ‘¿qué pueden hacer ellos que yo no puedo hacer? Pues viendo se aprende, nunca es tarde para aprender.”



MACARIO ALFONSO DOMÍNGUEZ (1945)

Campesino. Ejido de Mazoco, Cd. Isla, Veracruz

“Desde que estaba en la barriga de mi madre me empezó a gustar el son, desde muy chico yo oía la música jarocha; mi papá en paz descanse, tocaba su requinto, uno que tengo aquí. Mi padre y mi abuelo eran muy parranderos, ellos tocaban, yo creo que lo del son lo tengo por parte de mi papá.”

“También toqué marimba.”

“Las parrandas son tan peligrosas que te puedes quedar solo, sin vieja y sin nada. Pero en las limas, en las naranjas y limas que son del veinticuatro hasta el treinta y uno de diciembre nos íbamos de parranda, la verdad, pero muy derechos.”



VÍCTOR MANUEL GARCÍA JUNCO (1960)

Campesino, Ciudad Isla, Cd. Isla, Veracruz

“Yo aprendí a tocar después de los cuarenta, como todo en la vida, tomas unas decisiones y dices. Lo que pasa es que esto como que lo trae uno en la sangre, porque regularmente cuando salía con mi papá y a veces con mi abuelito, nos íbamos a Veracruz e íbamos a la feria de Ylang Ylang, donde había música, me acuerdo que eran grupos de la Universidad Veracruzana, que tocaban La Iguana con arpa, yo estaba ahí pegado al asunto, me gustaba escuchar el son jarocho.”

“Hay jaranas que puedes afinar por cualquier tono, pero hay unas que ‘esta suena bien por primera, por cuatro, por cruzado’, de preferencia el cruzado se usa tanto en la tercera como la segunda y hasta en las primeritas, o sea tú los puedes meter a cualquier jarana pero hay algunas que quieren en especial una afinación, eso lo va a decir el instrumento.”



Son jarocho con sabor a piña

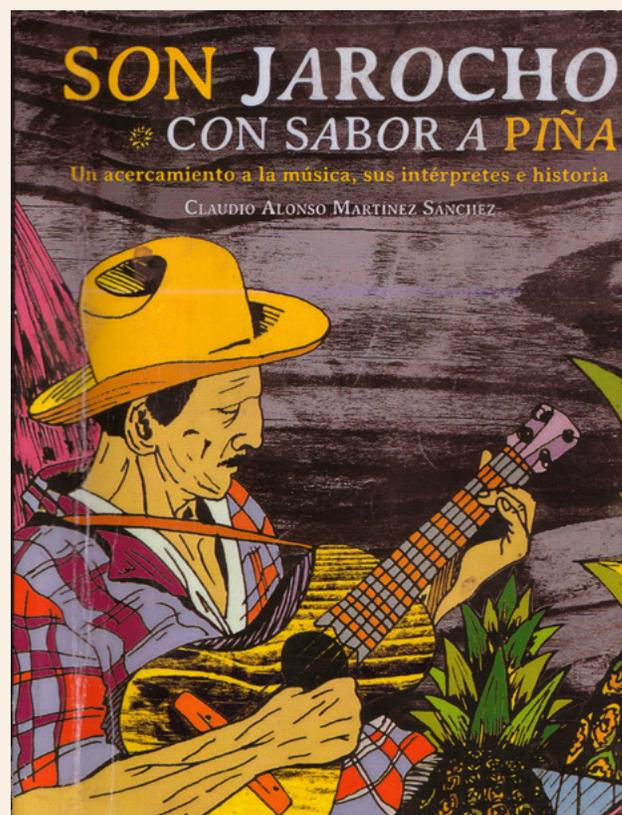
Un acercamiento a la música, sus intérpretes e historia

Claudio Alonso Martínez Sánchez

**INSTITUTO VERACRUZANO DE
LA CULTURA (IVEC), 2017**
contiene un disco CD

Las inmensas llanuras y lomeríos bajos ubicados entre los ríos Tesechoacán y San Juan Michapan, conforman una región característica dentro de la configuración territorial del Sotavento. Los grandes cambios en esta región comenzaron a principios del siglo XX. Primero con la llegada del ferrocarril Veracruz-Pacífico. Poco después, una vez consumada la Revolución vendrá el repoblamiento de esta región con la aparición del ejido y la pequeña propiedad; y a mediados de los años 1920 llega un nuevo cultivo que transformará la vida y el desarrollo de estas llanuras: la piña (*ananas comosus*), una especie de la familia de las bromeliáceas, nativa de América del Sur.

Las extensiones de tierra de los actuales municipios de Ciudad Isla y Juan Rodríguez Clara formaban parte de los extensos hatos de ganado de las antiguas haciendas de Agustín Guerrero y Nopalapan. En el caso del municipio vecino de Tesechoacán (ahora Villa Azueta), en la margen izquierda del Tesechoacán, éste formaba parte de la hacienda de Uluapan. Hasta la fecha la cría de ganado sigue siendo importante en la economía de estas entidades, sin embargo Cd. Isla y J. Rodríguez Clara se han convertido en uno de los mayores productores de piña a nivel nacional (90% de la producción total del estado



de Veracruz). Una región en donde el son jarocho y los fandangos campesinos llegaron y florecieron con los nuevos ejidos y en donde también, como en todo el Sotavento, para los años 1970 parecían haber llegado a su fin.

Son jarocho con sabor a piña. Un acercamiento a la música, sus intérpretes e historia, de Claudio Alonso Martínez Sánchez, un trabajo de investigación y documentación musical, en donde su autor descubre y documenta un pequeño universo en la región piñera occidental del municipio de Cd. Isla y sus inmediaciones con el municipio de Villa Azueta. Claudio Alonso nos presenta y nos informa sobre un conjunto de trece músicos de esta región. En la sección anterior LAS PERLAS DEL CRISTAL de este mismo número de la revista, se presentan fotografías de todos estos músicos, tomadas por Claudio Alonso junto con algunos de los testimonios recogidos e incluidos en su libro.

Son jarocho con sabor a piña, comienza presentando a cada uno de los músicos a través



DON MACARIO ALFONSO Y CLAUDIO ALONSO
MARTÍNEZ SÁNCHEZ

de entrevistas realizadas de manera metódica y sobre temas específicos: ‘El gusto por el son jarocho’, ‘Sobre los instrumentos y las maderas’, ‘Sobre los fandangos’, y ‘Sobre las galas y las parrandas’. Con estos valiosos testimonios que recoge Claudio Alonso, es posible acercarnos y tener noticias de las prácticas musicales locales de un pasado remoto (mediados del siglo XX), así como de los instrumentos (jaranas y guitarras de son) y ensambles musicales preferidos de esta región.

Además de incluir y discutir la versada de varios sonos jarocho que documenta, Claudio Alonso dedica el resto de su libro a la jarana jarocho y a la guitarra de son. Estas secciones representan, a decir del propio autor, “[...] una introducción a la forma de interpretación del son jarocho de acuerdo al estilo de trece músicos, de probada experiencia, oriundos de Ciudad Isla, Cujuliapan, Mazoco, Tesechoacán, El Ñape, Los Sardos y Palo Blanco, una zona conocida por su producción de caña”.

Sobre la jarana jarocho, Claudio Alonso reportar cuatro diferentes afinaciones del instrumento usadas por los músicos jaraneros entrevistados, Delfino y Francisco Cook, Martín Hernández, Ignacio Alonso, Amado Molina y Víctor García, y también documenta los patrones rítmico-armónicos básicos de jarana de ocho sonos jarocho de tarima (El Ahualulco, La Bamba, El Butaquito, El Cascabel, El Colás, La Guacamaya, El Pájaro Cu y El Zapateado), su manera de rasguear en pautado rítmico, y en algunos casos, variaciones de los mismos rasgueos encontradas entre los diferentes músicos.

La última parte del texto está dedicada a la guitarra de son. Aquí Claudio Alonso reporta las diferentes afinaciones y tonos musicales empleados por los músicos guitarreros Esteban Vargas, Quintiliano Durán, Desiderio Rodríguez, Ricardo Aburto, Luis Hernández y Macario Alfonso, para la interpretación de varios de los sonos del repertorio; y además, nos presenta transcripciones musicales, tanto en partitura

musical como en tablatura, de líneas melódicas empleadas por estos mismos músicos para los ocho sones, mencionados antes. Las líneas melódicas transcritas están tomadas de las grabaciones de campo que realizó Claudio Alonso de los diferentes intérpretes y que consigna en el disco digital CD que acompaña al libro. La colección de grabaciones incluye 27 registros sonoros de rasgueos de jarana y 130 registros de “figuras” (patrones melódicos) de guitarra de son de cada uno de los músicos guitarreros mencionados; identificando figura por figura. Todo esto representa no solamente un buen trabajo

de documentación, sino que va implícito, como confiesa Claudio, “el objetivo de colaborar con el aprendizaje del género”.

Invitamos a que conozcan el libro *Son jarrocho con sabor a piña. Un acercamiento a la música, sus intérpretes e historia* de Claudio Alonso Martínez Sánchez, un trabajo que sin duda nos aproxima, como escribimos antes, a una región musical con carácter, rica y diversa, por descubrir al interior del Sotavento. Un libro y CD que por varias razones recomendamos ampliamente.

LOS EDITORES



BONUS-MAP. INTERFLUVIOS DE LOS RIOS PAPALOAPAN, TESECHOACÁN Y SAN JUAN MICHAPA, VERACRUZ, Y LA REGIÓN PIÑERA DEL SOTAVENTO.





COLABORADORES

REVISTA NÚMERO NUEVE

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador, sonero.

Investigador, Centro INAH Veracruz

ALFREDO DELGADO CALDERÓN

Historiador, antropólogo social y arqueólogo.

Centro INAH Veracruz

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Ingeniero civil, arquitecto, músico.

ANDREA LÓPEZ MONROY

Editora, correctora de estilo y autora de artículos de divulgación, además de coautora de materiales didácticos para bachillerato en temas de ética, globalización y cultura, así como de lectura y redacción. Encabeza el equipo de Servicios editoriales Scriptus, que ha editado múltiples publicaciones para universidades públicas y empresas privadas.

CLAUDIO ALONSO MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Educador musical, guitarrista.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

NÚM. 9

marzo 2019



www.lamantaylaraya.org

LA MANTA
Y LA RAYA