

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 10



Universos sonoros en diálogo

LA MANTA
Y LA RAYA

marzo 2020





ECB
enero 2015

EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

CAROLA BLASCHE 2-3.
PABLO EMILIANO 17, 18.
F. GARCÍA RANZ 39, 42, 46, 48.
MARIO HERNÁNDEZ 13 - 16.
JAVIER MANZOLA L. 4.
WALTER REUTER 23.

RODRIGO VÁZQUEZ 5, 41, 44, 50, 55
56, 59.
ACERVO ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA
21, 25, 27, 28, 30, 33.
FOTOS ARCHIVO: 6, 7, 8, 35-37, 87.

portada

Andrés Vega y Arcadio Hidalgo en Tlacotalpan, Veracruz,
F. García Ranz, 1982.

contraportada

Después de un buen fandango, Tlacotalpan, Veracruz,
Javier Manzola, 2017.



Carola Blasche, 2015



• Época 1, número diez, marzo 2020. *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 Teopoztlán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



CONTENIDO

EDITORIAL.....	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
ISABEL KELLY	
<i>Santiago Tuxtla, Cultura y Salud (abril de 1956)</i>	7
§ DIJERA USTED	
TOMÁS SEGOVIA	
<i>El otro</i>	13
§ ASÍ, COMO SUENA	
ARMANDO HERRERA SILVA	
<i>Citlaly Malpica. In memoriam</i>	17
§ PALOS DE CIEGO	
ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA	
<i>De bailes, fandangos y tarimas. Dilemas de un origen</i>	21
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO	
<i>Las formas de medir y de contar de los abuelos</i>	36
§ RECIO Y CLARITO	
<i>La vergüenza me sujeta. Relato de vida de Andrés Vega Delfín Una entrevista de Armando Herrera Silva y Román Güemes Jiménez</i>	39
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
JAVIER MANZOLA	
<i>Tlacotalpan: retrato y paisaje</i>	60
§ BONUS TRACK	
SOBRE EL FONOGRAMA:	
<i>Cuarto Encuentro de Son Tradicional Veracruzano de raíz cubana</i>	85



JAVIER MANZOLA L.

Editorial

Al cierre de esta DIEZ de nuestra revista, a México han llegado 30,250,000 vacunas COVID. Desde hace ya varios días se percibe otro ambiente, otra actitud, otras ganas (también una peligrosa y riesgosa relajación en las medidas de higiene y sana distancia), como si en discreto silencio se acordara que el chouu (*sic*) debe continuar. A punto de concluir la vacunación de los mayores de 60 años, y estando en proceso la vacunación del personal de salud, docente y de los mayores de cincuenta, la esperanza coquetea con la calle y los cuerpos. Y empezamos a soñar con un mundo anterior que nadie sabe con certeza qué tanto nos gustará volver a él – si es que eso es aún posible.

Si se nos pidiera hacer una lista de reproducción de las diez canciones que nos gustaría que nos acompañaran al retorno de la vida social ¿cuáles elegiríamos? ¿Cuál será la primera canción que bailaremos y cantaremos voz en cuello en ese soñado y esperado primer bailongo, re-

ventón, guateque o pachanga al que, con suerte llegaremos, tras estos meses aciagos, de tristes despedidas, padecimientos físicos, dolores en el alma y la mente o ausencias muchas que siguen doliendo? A la manera de la biblioteca de Babel Borgeana, el mundo de hoy ofrece la posibilidad de acceder virtualmente a una constelación de archivos sonoros inagotables que nos acompañan a narrar nuestra vida. Y así lo han hecho a lo largo de estos meses de encierro. ¿Qué habría sido de nosotros sin la música, la literatura, el cine, la poesía? Fandangos, huapangos, topadas, vaquerías no han habido –quizá uno que otro-. Entonces uno se pregunta ¿qué sí ha quedado en pie de ese universo de fiestas comunitarias, de sones que se danzan y cantan como mantra y manda una hora y después otra y luego otra más hasta amanecer y quién sabe qué más. ¿Qué ha podido mantenerse en pie de esos complejos festivos? ¿Quiénes seremos cuando exista la posibilidad de reencontrarnos en una festividad? ¿Qué nos diremos? ¿Cuántas emociones más será preferible callar? ¿Cuáles otras serán menester cantarlas al viento?



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com

En medio de todo esto, los editores de esta revista llegamos a este número, la DIEZ (más uno, pues empezamos con el número CERO) con renovados bríos. Plantar nuestros pies en el inmortal puerto de Veracruz y en el Playón de Los Reyes tiene sus ventajas. Por si fuera poco, delicadas y suaves notas musicales de jazmín y lavanda aderezan cada una de nuestras ensoñaciones. Confiamos que la aparición de este número –los trabajos y pasiones de las y los colaboradores que con tanto gusto les compartimos –contribuya a soñar y parir todos los mundos que parece necesario hacer nacer ya desde hace algunos años. Nuestro profundo agradecimiento a quienes cariñosa y desinteresadamente han creído en nosotros para compartir en este espacio sus emociones, sentires, pensamientos o pesares. En esta DIEZ y en los números antecedentes.

Creemos que esta edición fue naciendo, como al descuido, como todo un número de colección. Al grado que ganas no nos faltan de una versión especial impresa. Es tal vez, la más extensa de cuantas hemos hecho, pero también

de las que más entusiasmo nos ha generado al hacerla. Como ya podrán corroborarlo nuestros lectores, se abordan temas variados de la cultura y la memoria social y, al mismo tiempo, se insiste en evocar la memoria de ciertos personajes con nombre y apellido (mujeres y varones) que han dejado profunda huella en la vida de muchos. Lo que en esta DIEZ encontrarán son asuntos humanos, demasiado humanos que estamos seguros interesarán a un público selecto, diverso y plural como es el favorece con su lectura y aprecio a nuestra revista.

Parece un buen momento para dejar de hablar y dar paso a la lectura. Desde aquí deseamos que haya salud, alegría, vida y victoria para *todes, todas, todos*. Por lo demás, al pie del cerro se escucha desde hace rato, como una caricia o como una llamarada, aquella tonada que alguna vez hemos escuchado; aquella que suena más o menos así...

Se escucha bien ¿no es cierto? Y se siente aún mejor. La DIEZ es para ustedes, que la disfruten.

CODA

La imagen muestra, como ninguna otra, todo aquello que la cultura jarocha ha sido y es. Al mismo tiempo, cuestiona desde el más sepulcral silencio, a una andanada de mitos, atrevimientos e invenciones sin gracia ni ritmo, que se han venido repitiendo en los años recientes, desde el único lugar del que pueden surgir los disparates. El antes y el después; el hoy y el mañana; el pasado que alguna vez se vistió de futuro, se reconcilian pletóricos en esta imagen. Poco queda entonces por decir. Todo – o casi– ya ha sido dicho. Incluso si la imagen hace pensar, por qué no, en todo aquello que la cultura jarocha ya no puede ser.

No queda otra cosa que vivir. La imagen hace hablar al tiempo. El registrador de emociones visuales “se pasó de 14”.

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



PANGA DE BOCA DEL RÍO, VERACRUZ, c. 1940.

SANTIAGO TUXTLA, CULTURA Y SALUD

(ABRIL DE 1956)

ISABEL KELLY

NOTA DE LOS EDITORES: En su texto “Los totonacos a través de la mirada de Isabel Kelly”,⁽¹⁾ Elio Masferrer y Verónica Vázquez nos dicen que la antropóloga norteamericana Isabel Kelly (1906-1983) llegó a México hacia 1935, haciendo parte de un proyecto que encabezaban sus maestros Alfred Kroeber y Carl O. Sauer. Tras asentarse de manera definitiva en México desde 1940 trabajó en distintas regiones del estado de Veracruz y del país. Fue maestra de brillantes generaciones de antropólogas y antropólogos entre los que se pueden mencionarse a Roberto Williams García, Gabriel Ospina, Florencia Muller, José Luis Lorenzo, María Cristina Álvarez o Ángel Palerm. *La Manta y La Raya. Universos sonoros en diálogo* comparte con sus exclusivos lectores fragmentos del informe que Kelly preparara en 1956 tras una estancia de varios meses en Santiago Tuxtla, como se explica en la “Introducción” que aquí se incluye. Debe advertirse que las notas que aparecen a continuación son testimonio no necesariamente de cómo era en ese entonces Santiago Tuxtla, sino de la manera en que una antropóloga, junto a su equipo de trabajo, observaron a esta localidad y sus habitantes. Nos acerca también a la manera de hacer antropología en México a mediados del siglo XX y deja en claro los importantes servicios que la antropología prestó al anclaje del Estado Mexicano y el diseño e implementación de políticas públicas a lo largo del siglo XX. Los editores de LMyLR agradecen al investigador Alfredo Delgado (Centro INAH Veracruz) habernos proporcionado una copia del texto mecanoscrito.



INTRODUCCIÓN (págs. 1 - 3)

En 1954, la secretaría de salubridad y asistencia trazó planes para iniciar una campaña dirigida a resolver los problemas de salubridad en la zona de Los Tuxtlas, Veracruz, en el curso de la cual participarían diversas direcciones de la Secretaría: Servicios Coordinados, Bienestar Social Rural, Ingeniería Sanitaria y Educación Higiénica. La extensión de la zona de Los Tuxtlas es relativamente pequeña, pero son muchos sus problemas de salubridad. Además, a causa de una combinación especial de circunstancias, algo de la atención federal se ha concentrado en esa región.

Cuando el programa de salubridad se hallaba aún parcialmente en la etapa del proyecto, la Dirección de Estudios Experimentales en Salubridad Pública de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, en colaboración con la Misión de Salubridad y Asistencia y Habitación del instituto



de Asuntos Interamericanos (IAI) patrocinó un estudio de campo con el propósito de suministrar antecedentes que permitieran un planeamiento integral de los problemas de salubridad en Los Tuxtlas. En esa investigación participaron cinco personas: Héctor García Manzanedo y su esposa Catalina Gárate de García, ambos de la Dirección de Estudios Experimentales, Isabel Kelly del Instituto de Asuntos Interamericanos, Yolotl González y María Eugenia Vargas, estudiantes avanzadas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, que es una dependencia de la Secretaría de Educación Pública. Las dos jóvenes mencionadas acompañaron al grupo para recibir una práctica de campo bajo la dirección de la asesora del IAI.

El presente informe es el resultado de la investigación de campo así patrocinada y se basa en aproximadamente nueve semanas de residencia en Santiago Tuxtla, desde fines de enero hasta principios de abril de 1955. Por diversos motivos se escogió Santiago como centro de operaciones. En primer lugar, a causa de lo complejo de la escena cultural local, se consideró que el estudio concentrado en un poblado determinado sería más productivo que una serie de estudios superficiales en varios distritos de la misma zona. En

segundo lugar, no obstante ser lo suficientemente grande para que se le considere como centro urbano, Santiago se encuentra libre del complejo de “gran ciudad”, que al parecer aflige a San Andrés Tuxtla.

En tercer lugar, la población de Santiago muestra un patrón de estratificación que es muy general en todos los centros urbanos de la zona. Por una parte, su núcleo dominante mestizo está formado por gente que disfruta de privilegios económicos y sociales. Por otra parte, su sector llamado indígena, mucho más numeroso vive circunstancias notablemente menos favorables. En Santiago, el núcleo mestizo ocupa el centro del pueblo en torno de la plaza principal, mientras que la población de los alrededores, dividida en barrios, es predominantemente del grupo que en la localidad se considera indígena. Como consecuencia pudimos conocer en Santiago mismo la cultura de los dos principales segmentos de la población.

Finalmente, y esto no fue la consideración menor, los señores García habían pasado anteriormente dos meses en Santiago Tuxtla, en compañía de la doctora Betty W Starr, antropóloga entonces adscrita a la universidad de Chicago. En consecuencia, conocían relativamente bien la localidad. A través de correspondencia, la doctora Starr tuvo la bondad de dar una orientación general y de proporcionar mediante sus notas de campo algunos datos sobre estadísticas vitales.

En Santiago, nuestros informantes fueron demasiado numerosos para poder mencionar individualmente a cada uno, pero debemos expresar particularmente nuestro agradecimiento a nuestros anfitriones, la familia Martínez, del barrio de Xogollo.⁽²⁾ De esa familia, don Norberto y la señorita Nieves y Susana Martínez fueron nuestros infatigables colaboradores. En un barrio habitado en gran parte por la gente llamada indígena, la familia Martínez goza de gran prestigio y nuestra asociación con ella nos

ayudó materialmente en establecer contactos con los informantes de este barrio. En Santiago mismo nuestro trabajo fue especialmente intenso en el barrio de Xogollo, porque era manifiestamente ventajoso estudiar la zona en la que, desde el principio, estábamos bien auspiciados, en lugar de tratar de establecernos en otra parte. Tenemos confianza en que los datos de Santiago son aplicables en gran escala a la zona de Los Tuxtlas considerada en conjunto. Sin duda, existen marcadas diferencias entre los varios centros urbanos, por ejemplo, la vida en San Andrés Tuxtla parece enfocarse principalmente en actividades comerciales; Catemaco, una comunidad pesquera en la orilla del lago del mismo nombre, es a la vez sede religiosa y, puede decirse que Santiago, centro cuya importancia ha declinado desde el siglo XVI se especializa en el conservatismo (sic). En otras palabras, los diversos centros urbanos tienen su sabor propio.

Sin embargo, creemos que los patrones culturales que prevalecen en el sector mestizo de Santiago se encuentran duplicados en otras partes, entre los sectores paralelos. Y desde luego, la vida de los barrios de Santiago se parece mucho a la que se encuentra en las áreas correspondientes de otros centros urbanos, así como también en las pequeñas comunidades rurales del interior. En otras palabras, aunque muchos de los datos del presente informe surgen concretamente de investigaciones hechas en el barrio de Xogollo, de Santiago Tuxtla, tienen más extensa aplicación. Xogollo es simplemente una zona representativa donde, con esfuerzo mínimo, pudimos trabajar efectivamente.

En el presente informe, nuestros objetivos son amplios, al mismo tiempo que son concretos. Nuestra finalidad general es trazar un bosquejo de la cultura local. En vista de que esto ha de ser principalmente de provecho para los especialistas de los diversos ramos de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, se han escogido datos y se ha hecho hincapié sobre aquellos aspectos de la

cultura que son especialmente pertinentes, por ejemplo, la composición de la población, la economía, los problemas sanitarios, la habitación, la alimentación, las costumbres relacionadas con embarazo y parto y la medicina tradicional.

En forma más concreta esperamos dar al mismo tiempo una serie de sugerencias⁽³⁾ definidas, de modo que los servicios de salubridad ya existentes pueden ajustarse a la cultura local, en tanto que los apenas inaugurados puedan estar de acuerdo desde un principio con ella. La parte principal del presente estudio se dedica a enmarcar el panorama cultural en general. Sin embargo, en el capítulo final trataremos de presentar sugerencias (sic) en específico acerca de los diversos aspectos del programa de salubridad. Debe recordarse que los varios campos de la salubridad pública se encuentran entrelazados; como consecuencia, algunas de nuestras recomendaciones pueden aplicarse igualmente a las actividades de la Dirección de Educación Higiénica de Ingeniería Sanitaria o de Bienestar Social Rural, o bien, a las de Servicios Coordinados y Educación.

“CALIENTE” VS “FRÍO” (págs. 83 – 87)

La antítesis de “caliente y frío” aparece de cuando en cuando entre las enfermedades sobrenaturales; pero cuando examinamos las enfermedades naturales es de máxima importancia. Algunas dolencias se atribuyen a un resfriado, otras como el sarampión están ocasionadas por el calor dentro del cuerpo del paciente. Cierta número de enfermedades se haya completamente fuera del concepto que así se discute, pero son poco frecuentes. Varias de las declaraciones representativas acerca de lo “caliente” y lo “frío” se dan a continuación:

Todas las enfermedades del estómago son “frías” porque producen “obrada” (diarrea); pero si con las enfermedades viene calentura, entonces la enfermedad es “caliente”.

El paludismo viene de asolearse y de mojarse [después].

El bocio es “frío” porque cuando hace mucho frío o hay humedad, duele mucho.

El dolor de garganta es “frío” porque viene de mojarse.

El hipo siempre es “frío” porque viene del frío o de mojarse o porque se comen cosas “frías”.

A veces el tratamiento se basa en neutralizar a una enfermedad caliente con un remedio frío o viceversa.

Mucha gente cura las enfermedades como no debe. Por ejemplo, la gripe es “caliente” y utilizaron cosas “calientes” para curarla. Claro que no les da resultado.

El tétano es “frío” porque da por mojarse o porque se enfría la persona. Se cura con... cosas “calientes”, para que quemem y “calienten” a la persona.

La tosferina viene de frialdad. Se cura poniendo plantillas calientes en los pies.

El paludismo es del “calor”, se cura con [la planta llamada] choteten (sic) y aguardiente, ambos “frescos”.

El dolor de cabeza es “caliente” y quiere para curarlo cosas “frescas”.

Ilógicamente, en algunos casos el tratamiento recomendado, o la medicina, es de la misma categoría “caliente” o “fría” que la enfermedad. Así:

La irritación de los ojos es “caliente”, se cura con leche humana, que es caliente también.

Para aumentar la confusión se dice que algunas enfermedades comienzan siendo “frías”, pero que se convierten en enfermedades “calientes”.

OTRAS IDEAS GENERALES

Los conceptos de la gente de Santiago son vagos en lo que se refiere a la medicina preventiva. Se dice que algunas enfermedades sobrenaturales pueden evitarse tomando precauciones adecuadas, pero que pocas de estas precauciones están

asociada con enfermedades naturales. Para evitar la tosferina se cuelga en el cuello del niño una bolsita de tela roja, llena de raíz de zorri-llo. En términos muy generales, se cree que una alimentación bien equilibrada de alimentos “calientes” y “fríos” conduce a la buena salud.

La medicina preventiva moderna ha tenido aceptación en el tratamiento del tétano y muchas personas se dan cuenta de las ventajas que proporcionan las inyecciones anti-tétanos. Por medio de los Servicios Coordinados se vacuna a los miembros de la comunidad contra la viruela; los informantes cuentan que hace mucho tiempo que la población en general ha sido inmunizada, pero a los niños de escuela se les vacuna por lo general cada año. Algunos ciudadanos locales creen que una sola inmunización es eficaz para toda la vida.

Claramente, las nociones populares acerca de la transmisión de las enfermedades tienen relación con cualquier programa de salubridad. Acerca del contagio los informantes tienen ideas confusas. Algunos hablan con suficiencia acerca de los microbios; por ejemplo, según unos, la diabetes se atribuye a un microbio. Lo mismo dicen otros acerca del tétanos; y una [informante] expresa duda:

Dicen que el tétanos depende de un microbio que hay en la tierra. Pero no creo yo que pueda ser porque a unos les da el tétano y a otros no. Cuando les entra una nigua [que infecta] y resulta el tétanos, puede ser que la nigua lo trae. Se me hace que el tétanos es una infección.

Varias personas están convencidas de que el tétanos se transmite de individuo a individuo mediante el contacto, por el sudor.

Una observación anterior acerca de la tuberculosis produce la impresión de que no se tiene ninguna idea sobre su transmisión de una persona a otra. Pero no es ese el caso. Se nos dice que la tuberculosis puede ser hereditaria. Que

puede transmitirse de abuelos a nietos sin que se haya hecho evidente en la generación intermedia. Varias personas nos previenen que la enfermedad puede contraerse, si se llevan alhajas de oro anteriormente usadas por una persona tuberculosa. Una informante hizo una complicada declaración acerca de la tuberculosis ligándola con lo “caliente” y lo “frío” y poniendo muy en claro, sus ideas acerca del contagio:

La tisis viene de que se “ventean”. Vienen calientes y beben agua. Después sienten una cosa caliente en el pecho y empiezan a estar malos. A veces viene de herencia, de contagio. Así se mueren todas las gentes de una familia.

Hay tres clases de tisis. (1) La que le da a la gente gorda; no adelgazan y es porque el pulmón se les esponja. (2) La que le da a la gente flaca, porque el pulmón se seca. (3) La tuberculosis, que es la más mala. Se malea(sic) en el pecho y no puede comer. Porque se le pone como una llaga por dentro. Es la más contagiosa; los enfermos, no deben ser visitados. La familia riega cal en el piso de la casa para evitar el contagio.

Se cuenta con pocos informes acerca de la importancia que alcanzan las enfermedades venéreas en Los Tuxtlas. Al parecer no están muy extendidas, aunque algunas veces se señala la sífilis, en relación con los niños que nacen muertos o que mueren en la primera infancia. Los comentarios acerca de los “flujos” o “flores blancas” pueden referirse, en parte, a la gonorrea. Por lo menos, algunas informantes se dan cuenta de los medios de transmisión, porque se nos dice que la enfermedad ordinariamente sólo ataca las mujeres promiscuas. Sin embargo, una persona cree que procede o de “enfermedad de la sangre” (expresión común en otras partes de México que se aplica a los males venéreos) o de comer frutas durante el periodo menstrual. Otro atribuye el flujo a la anemia. Una comadrona dice que se debe a los riñones, los cuales

se afectan cuando una mujer lava ropa en el sol y se baña después.

Desgraciadamente, no logramos obtener opiniones acerca de la transmisión de las enfermedades infantiles, tales como el sarampión y la tosferina. Los registros de defunciones indican que en años pasados ha habido mortalidad apreciable por ambas causas, y que los informantes debieron tener oportunidad de observar, por propia experiencia, el carácter infeccioso de tales enfermedades.

En relación con una reciente aparición de sarna (rasquiña), una informante parece tener una actitud fatalista; pero otra se da cuenta de que interviene el contagio.

Antes no hubo de esta enfermedad; hace como un año que se presentó. Pica mucho. Viene cuatro veces siempre. No es de muerte, pero dan calenturas y fríos y mucha comezón. Si uno se baña, nace más.

No me gusta que se bañen en el río los niños, porque hace poco hubo mucha rasquiña; todo el mundo la traía. Mi hermana se baña a diario, y no en el río, pero todos los de su familia estaban llenos de rasquiña. Yo creo que eso más bien era porque la persona que le lava la ropa lava de varias partes y por allí se habrá pasado el contagio.

Se cree que ciertos fenómenos naturales tienen relación con las enfermedades. Se dice, por ejemplo, que los días de canícula traen consigo enfermedades. Así:

La canícula entra el 20 de julio, pero sus efectos empiezan desde el 15, cuando la canícula llega entran todas las enfermedades: la calentura, ronquera, tos. Es el tiempo en que se mueren muchas gentes... Es como un microbio que entra. Ya el 25 de agosto sale la canícula y pasa un poco la mortandad, pero los efectos se acaban hasta el 3 de septiembre. Yo hasta me contento cuando dice el almanaque (Calendario de Galván) que la canícula ya salió. ¡Ya entra la salud!

De paso, puede decirse que los registros de defunción no muestran que la mortalidad aumente durante los días de la canícula.

Se cree que la luna influye mucho sobre la salud. Su relación con la enfermedad periódica de las mujeres, la citan con frecuencia los informantes, y más adelante hacemos notar los efectos de un eclipse sobre el feto.

Un niño que nace durante el período de luna llena es gordo y sano, uno que nace en el cuarto menguante es delgado y enfermizo, al igual que el que nace inmediatamente después. Se dice que una persona muere durante la fase de la luna que corresponde a aquella en que nació. Quienes duermen con la luz de la luna sobre el rostro pueden quedar ciegos y una madre joven afirma que su niño había padecido ataques el quinto día después de cada luna llena.

El “relente” es el frío que se siente al amanecer (y según un informante ocurre también al anochecer). Es “muy dañoso”, y por esa razón, una mujer declara que no puede ir a comprar lo necesario para el desayuno en las primeras horas de la mañana. También se evita el sereno como dañoso (sic). Se anotaron algunas curiosas creencias al respecto:

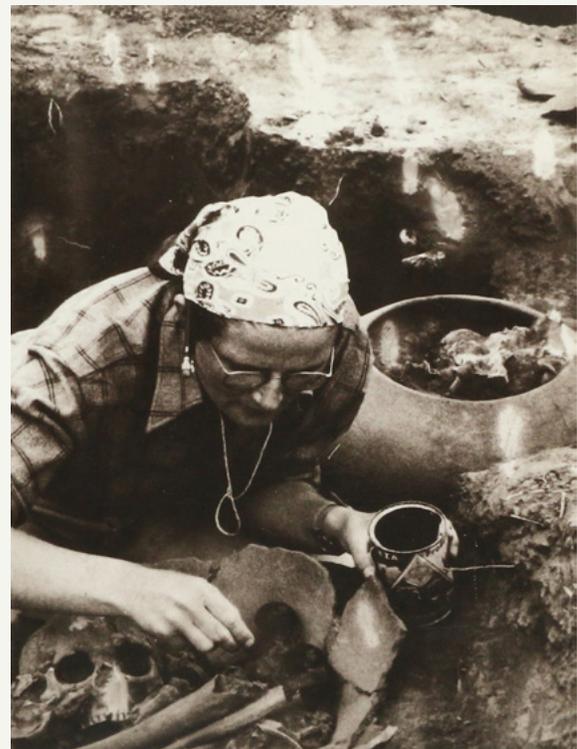
Al salir el sol, el sereno sube. Un señor vació un huevo y llenó el cascarón de sereno y se iba subiendo, subiendo el huevo [en el aire]. Yo me imagino que por ser las gotitas tan chicas, se enfrían más, y entonces es más “fresco” [el sereno].

En Los Tuxtlas, al igual que en ciertas otras partes de México, se ponen al sereno algunos remedios antes de administrársele al paciente. En resumen, los datos de este capítulo pueden concretarse de esta manera: (1) el tratamiento profiláctico no figura mucho en la medicina tradicional de Santiago, por lo menos en relación con las enfermedades naturales; (2) algunos informantes tienen nociones acerca de la índole con-

tagiosa de ciertas enfermedades, pero las ideas no están claramente definidas; y (3) se creen que ciertos fenómenos naturales tienen relación con las enfermedades.

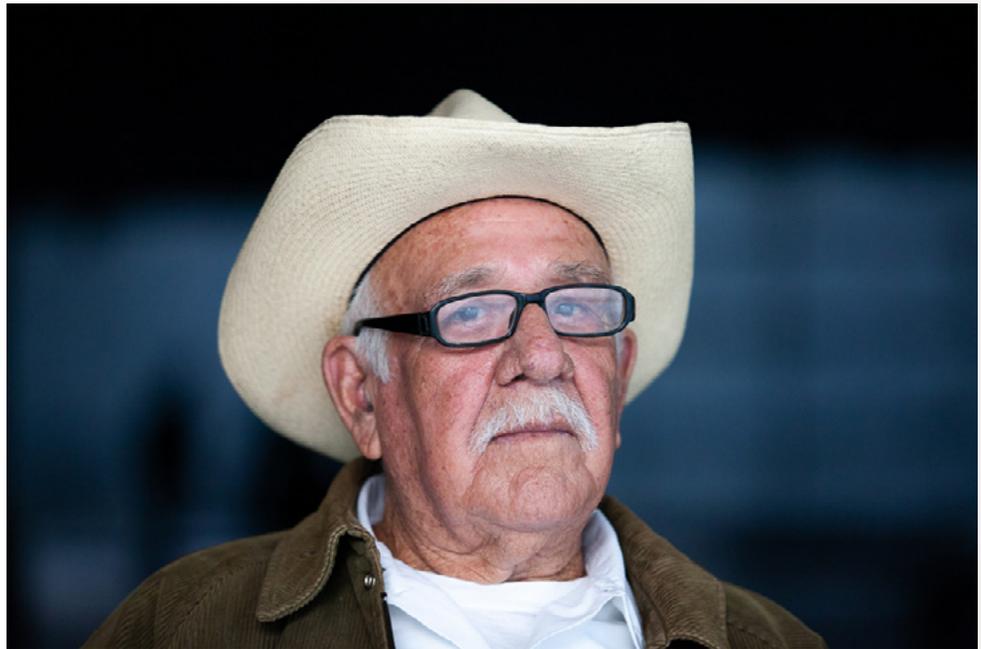
Notas

- 1 Masferrer Kan, Elio y Verónica Vázquez Valdés, “Los totonacos a través de la mirada de Isabel Kelly”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 57, enero-abril, 2013, pp. 161-177. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=9962>
- 2 Así aparece en el texto original de la antropóloga Isabel Kelly.
- 3 Debe entenderse como “sugerencias” las veces que esta expresión es usada en este texto [Nota de los Editores].
- 4 (Nota 49 en el texto original) De acuerdo con un informante, la semilla “hembra” de la planta llamada “cunducán” es útil contra el mal de ojo, cuando se combina con cuentas de coral y las usa el niño como brazalete. Otro medio para evitar el mal de ojo ha sido mencionado anteriormente (p. 65). El mal viento no ataca a quienes toman la precaución de ir acompañados por una niña. El agua bendita, tomada el sábado de gloria, vuelve inmune a quien la toma contra la hechicería.



ISABEL KELLY DURANTE LAS EXCAVACIONES EN CHAMETLA, SINALOA, 1938.



EL OTRO (*)**TOMÁS
SEGOVIA**

MARIO HERNÁNDEZ

HASTA el cuarto donde estoy tratando de proseguir mi tarea de traducción, me llegan desde la huerta las voces de Jesús y don Andrés. Imposible continuar, hablan demasiado alto. No les es tan fácil entenderse, en ese español que cada uno usa de diferente manera: el uno a la manera del huertano murciano, que llaman panocho; el otro a la manera del campesino veracruzano que llaman jarocho. Sin darse cuenta, van subiendo cada vez más la voz, como si así se dieran a entender mejor. Panocho y jarocho riman, pienso bobamente. No son las únicas cosas que han rimado aquí estos días, que nos han dado repetidamente esa gozosa sorpresa saboreable que da una rima bien encontrada.

Don Andrés, sesentón con gafas, algo mayor que Jesús es, como éste, campesino has-

ta los huesos. Pero además toca la jarana, la guitarra de son y sobre todo la jarana requinto. Nunca ha visto un pentagrama y apenas podría poner por escrito, a trompicones con ortografía, las coplas que canta de memoria. Pero estoy seguro de que si yo hiciera oír a algún culto ciertos fragmentos de improvisaciones suyas al requinto que tengo grabadas, lo pondría en un aprieto preguntándole si son o no son de Bach. Su padre fue músico, su abuelo fue músico, algunos de sus hijos son músicos y sus hijas bailadoras. Uno de ellos, Octavio, de 22 años, está con él. Toca los mismos instrumentos que su padre, y maravillosamente, el arpa veracruzana. Forman parte de un conjunto que toca sones de su tierra y que desde hace unos años, en la ciudad de Veracruz (en el puerto como dicen ellos), se dedica a recoger y transmitir esa tradición, no sólo rescatando coplas y músicas de esa parte de México, sino enseñando a construir los instrumentos, a tocarlos, y a bailar esos zapateados con el torso inmóvil y suelto que son típicos de la región. El conjunto vino hace poco a la Exposición de Sevilla, donde por supuesto no les hicieron ni mucha publicidad ni

(*) Este texto aparece incluido en el libro *Monogramas*, recopilado por Juan Pascoe y editado en segunda edición por la Universidad Veracruzana en su colección Ficciones. La primera edición de *Monogramas* fue hecha por el taller Martín Pescador en 2004. Los editores de La Manta y La Raya agradecemos la generosidad de María Luisa Capella quien nos autorizó reproducir este texto del maestro Tomás Segovia. De igual manera queremos hacer patente nuestro agradecimiento con Francisco Segovia y Juan Pascoe por sus amables gestiones.



MARIO HERNÁNDEZ

mucho caso. El alma del grupo y promotor de esas actividades que acabo de decir, Gilberto, es viejo amigo mío, y después de Sevilla él y otros vinieron a verme a mi casa de la huerta, murciana. Se alojaron allí porque los presupuestos, ya se sabe, los de México y España como los de cualquier país, tienen demasiados gastos de publicidad, ceremonias, visitas oficiales, instalaciones, personal administrativo, para poder pagar un modesto hotel a unos músicos extraordinarios pero de poco valor político-publicitario, campesinos ellos, provincianos ellos, y que de todos modos van a tocar porque, Dios los perdone, aman más la música que el dinero y hasta que las entrevistas en la televisión o en las revistas a todo color.

La aman tanto, que en mi casa no paraban de tocar a cualquier hora y sin necesidad de ningún pretexto. Pero yo tengo en Murcia, algunos amigos tan poco postmodernos como estos jaraneros, tan atrasados de noticias que siguen entusiasmándose con la buena música, la buena pintura, la buena literatura, con la autenticidad, la calidad y la verdad, y siguen creyendo, los muy ingenuos, que esos son valores que algunas cosas tienen de por sí, no

porque se los hayan conferido las bienales, los catálogos y currícula, las famas o las modas o las connivencias con el poder. De modo que se apasionaron cuando oyeron tocar a estos jarochos, comprendieron enseguida que en aquella música que no habían oído nunca había la misma verdad que en la que tanto habían oído en la voz de la Niña de los Peines, de Bernardo el de los Lobitos y del Agujetas. Y se propusieron con asombrosa tenacidad que el grupo fuera invitado a tocar en público en Murcia, y de ser posible en otros sitios de España.

Bueno, pero no fue fácil, cosa que a mí desde luego no me extraña nada. Ni fácil, ni muy agradable. El festival de folclore del Mediterráneo que se organiza en Murcia, dijo primero que sí, luego que no, luego otra vez que sí, regateó el dinero desoladoramente, los ninguneó de mil maneras y llegó al extremo de que la tarima sobre la que debían zapatear tuvieron que encargarla y pagarla de prisa y corriendo nuestros amigos murcianos. La embajada de México aceptó gastar una pequeña suma que apenas cubría el transporte y el alojamiento (pero también en Madrid había



MARIO HERNÁNDEZ

bastantes amigos para alojarlos, siquiera en colchones en el suelo, distribuyéndolos entre varias casas). Cuando ya los músicos estaban en España, la embajada decidió ahorrar esa suma ridícula y no se tentó el corazón para no cumplir la oficialmente prometido. Menos mal que la Caja de Murcia y la Casa de América salieron al quite. De otro modo no habrían podido cubrir ni siquiera los gastos de transporte que ya habían hecho; don Andrés por lo menos no hubiera podido pagar esa deuda, porque este año, en México como en España, la cosecha no ha sido buena.

Pero lo importante es que acabaron por venir, que acabaron por tocar y cantar, y que Jesús y don Andrés acabaron por hablar. No necesitaron gran promoción ni patrocinio para acabar, cada vez que tocaron, despertando el entusiasmo emocionado de quienes los escucharon, como Jesús y don Andrés no necesitaban en realidad subir la voz para entenderse: ese mutuo descubrimiento real no es estentóreo. Todos los que presenciamos esa brusca llama de amistad entre los dos campesinos no lo olvidaremos nunca. Jesús estuvo todos esos días con las enjutas mejillas encendidas, los

ojos relumbrantes, la boca sonriendo o riendo de par en par, los brazos casi siempre alzados como si esas explicaciones que daba con la sonora alegría con que se da una buena noticia, no quisiera sólo decir las, sino bailarlas. Apenas podía creer que ese músico que tanto habíamos esperado, que aplaudíamos a rabiar, que había grabado casetes, fuera un hombre de la tierra como él, menos familiarizado incluso que él con la televisión, los aviones, los coches, que no podría ir a sus sembrados en *vespino*⁽¹⁾ como él, porque nunca se ha subido a uno, sino que sigue yendo a caballo hasta su milpa. Don Andrés, cuando no estaba punteando su requinto por algún rincón, deambulaba por la casa haciendo tiempo hasta la llegada de Jesús, para irse entonces con él a la huerta y sentirse por fin a sus anchas. Parece mentira, pero fue la semana pasada, después de esos famosos 500 años, cuando un huertano español enseñó a hacer injertos a un campesino de América, que a su vez explico a aquél cómo se cultiva el café.

(1) Se refiere a un ciclomotor de patente española también conocido en México como bici-moto. Las cursivas son de los Editores.



MARIO HERNÁNDEZ

Esto no sucedió en ningún “foro”, ni entre dos aparatosos discursos, ni ante las cámaras de televisión. Sucedió entre dos hombres, y sucedió entre dos culturas que esos hombres, como sus frutales, sus hortalizas, han chupado de la tierra y no de la publicidad o de la enseñanza patriótica con sus fórmulas propagandística, sucedió en medio de unos amigos sin ningún programa ni ambición particulares, en la penumbra olorosa de la huerta, en una clase de libertad de la que estamos perdiendo hasta la memoria.

El día que tocaron en el pueblo, don Andrés se acercó al micrófono tropezando un poco con él, para dedicar su improvisación “a un amigo que se llama Jesús”. En ninguno de los interminables discursos que las celebraciones de Quinto Centenario han hecho popular, puede sonar así la verdad en la palabra “amigo”. Don Andrés acabó por decir “patata” en lugar de “papa”, para que le entendieran. Jesús aprendió que el higo chumbo se llama tuna y comió nopales, o sea, pencas de chum-

beras (que tampoco llama así, sino “paleras”), que abundan en su tierra sin que nadie sepa que se comen.

¿Encuentro de culturas? Pero ¿dónde se produce? Ningún programa oficial enseñará eso a unos campesinos separados por un océano. Yo sigo convencido de que este encuentro de verdades hubiera podido producirse sin las pocas coincidencias relacionadas con la celebración que lo favorecieron, gracias a otras coincidencias que hubiéramos aprovechado o provocado, como lo hicimos en realidad. Es cierto de todos modos que tal como sucedió, esas coincidencias existieron y ayudaron. Pero tuvimos que luchar bastante, y esa lucha era contra las instituciones encargadas, según declaran de favorecer ese encuentro. Sé que puedo aceptarse que vaya lo uno por lo otro. Sólo que por eso mismo no hay que olvidar que hay lo uno y lo otro, y yo por supuesto no me atrevería a hacer balance, pero ese balance existe.



CITLALY MALPICA

IN MEMORIAM

ARMANDO HERRERA SILVA

Versadora repentista, instructora, buena conversadora, entre otras virtudes, Citlaly Malpica, nos ha dejado honda huella, pues no sólo era una excelente poeta, sino que su personalidad irradiaba una especie de candor que hacía sentir bien a quien se paraba a platicar con ella.

El año pasado, hacia marzo, me hizo llegar una serie de poemas con la finalidad de que trabajáramos un libro, pues le hacía mucha ilusión tener una publicación con parte de su obra. En cuanto tuve sus escritos, me puse a revisarlos, tratando de seguir un orden temático. Le comenté que me parecía que la totalidad de poemas enviados eran pocos como para hacer un libro, pues no llegaban a 50 cuartillas, por lo que le propuse incluyéramos junto a sus versos, como parte del libro, su historia de vida. Desde luego, le gustó la idea, además, se trataba de un formato que ya he trabajado con distintos artistas populares, como don Constantino Blanco Ruíz, “Tío Costilla”, don Guillermo Cházaro Lagos o don Artemio Villeda Marín.

Recuerdo que solía platicar que su madre, desde muy pequeña la motivaba a versar, así que a temprana edad aprendió este arte. Pensé incluso, que el encierro de la pandemia podría ayudar a armar de buena forma su historia, pues hay que decir que a Citlaly, la vida no la trató nada bien desde pequeña.

La conocí en 2013; recuerdo a una muchacha guapa, muy delgada que trabajaba en una panadería y que en esa época se había lastimado un pie, lo cual afectaba sus clases que también daba



PABLO EMILIANO

de zapateado jarocho. Adriana Cao Romero la había traído a vivir a su casa, el “Hostal Quitapesares”, como bautizamos su departamento en la colonia Letrán Valle, hacia el sur de la ciudad de México, en donde yo también estaba viviendo — el corazón de Adriana es tan grande, que siempre ha estado ahí, para abrazar o ayudar a los amigos cuando han necesitado de algún apoyo, y ese era el caso, en ese momento, con Citlaly.

Lamentablemente, esta segunda parte de su libro que veníamos planeando ya no pudimos hacerla, pues la vida misma le había marcado un destino corto. Citlaly murió el 10 de marzo del año 2021, apenas había cumplido 29 años. Por esto me parece importante que La Manta y La Raya publique en este número una pequeña muestra de sus trabajos, pues al igual que casi todos los versadores repentistas, la mayor parte de su obra quedará en el olvido si no se tiene un registro de ésta, pues prácticamente cada vez que se subía a un tablado, de su boca salían versos como mariposas que al viento volaban.

Así que vaya este pequeño, pero muy sentido testimonio, como homenaje a nuestra querida y recordada amiga Citlaly Malpica.



PABLO EMILIANO

Calendario estacional

Una mañana, la puesta
de sol de salir dejó,
y nuestra Vita cerró
sus grandes ojos de fiesta.
Su mirada, era la orquesta
de nuestra felicidad.
Y al tomar su libertad
los pequeños ojos míos
se abrieron grandes al vacío
de una nueva realidad.

Desde entonces no hubo grito
capaz de cruzar el muro;
desde entonces el futuro
no tuvo su nombre escrito.
Pasó invierno, pasó el rito,
un mayo que se deshoja;
pasó el otoño, una hoja
balanceándose se fue,
desde entonces hubo que,
vivir con el alma coja.

Caminos al este

Para despedirnos mama,
no habrá palabras,
sólo un suspiro cayendo
como de la nube el agua.

Al caer la niebla
algo se acaba,
algo se pierde
y algo se halla.

Sólo persigue
la madrugada
a los cocuyos,
que en su tonada
te irán trazando
el viejo mapa.

No existe el tiempo
ni la distancia,
pues los caminos
que van al alma
no se detienen,
no tienen trampas,
que no hay fronteras
ni existen mapas.

Vuela tan lejos
como tus alas,
que somos libres.
Aunque se escapa
la luz del día,
a veces falta
fuerza mi negra,
a veces pasa
que en los rincones
se agrieta el alma.

No tengas miedo,
no veas atrás,
que cuando el sueño
de libertad

se hace presente,
hay un despertar
que nunca el miedo
podrá acallar.

Flor de naranja

Flor de naranja, pomela,
espuma de margarita,
orquídea dulce, negrita,
alcatraz color canela;
voy a buscarte en la estela,
en el sol de invernadero,
perfume verde de uvero,
cardón de la serranía;
y cada vez que sonría,
te voy a decir: te quiero.

Los besos que no te di

Y me crucé entre tus piernas
como una extensión del mar,
el agua empezó a sudar
y la mortal se hizo eterna.
Fui el eco de una caverna,
fui hasta el cielo y me caí.
Tú fuiste un sueño, y yo fui
una pobre enamorada
que ha regalado a la almohada
los besos que no te di.

Abrazo el cristal, las penas
escritas en un papel.
Tengo escamas en la piel,
tengo gritos en las venas.
Tengo palabras obscenas,
tengo insomnios, tengo un sí;
lo que encontré, lo perdí.
Tengo una jaula, un ave,
y guardados bajo llave
los besos que no te di.

¿Qué clase de ojos los suyos?
de flores en campo abierto,
de barcas llegando a puerto,
qué sutiles, qué murmullo;
qué clase de ojos, qué arrullo;
qué gentileza. Le escribí
desde que me amanecí;
desde que el sol en la aurora
se disfraza a cada hora
con besos que no te di.

Un ensayo sobre el miedo,
miedo en la creatividad,
miedo a la felicidad.
El miedo se vuelve credo,
al nudo, al desenredo,
a decir no y después sí.
Re-aprender lo que aprendí:
amar, más allá de todo,
y confesar de algún modo,
qué hay besos que no te di.

Que mereces ser feliz,
en toda forma y manera,
y que un día, si usted quisiera,
le compartiría el país
de mis letras, mi raíz,
o el calor de una pared.
¿Qué no haría yo por usted?
¿Qué no bajaría del cielo?
¿Qué no arrancararía del suelo
para quitarle la sed?

No temo, no espero nada,
ni discípulos, ni Dios.
Aquí estoy, esta es mi voz;
y este es un bosque sin hada.
Alta marea iluminada,
sé que sabes alhelí;
lluvia, flor de ajonjolí,
déjame pues que anochezca
y que a la noche le ofrezca,
los besos que no te di.

Cuento del abecedario,
las letras que ya no uso,
las que padezco en desuso,
y las que olvido del diario.
Ya no hay color secundario
que reconozca; y aquí,
en el bar donde te vi
por primera vez cantando,
te continúan esperando
los besos que no te di.

Fragmento de una despedida

Somos la estoma
que mueve a los huracanes,
los puentes.
los canales,
los portavoces
de los cañaverales.

Tú y yo seremos
a pesar de la terrible distancia que nos
aplasta;
y dejaremos,
a pesar de todo y a pesar del miedo,
que a través de nosotros
se manifieste
la grandeza a la cual servimos.

Preguntas necesarias

¿Pregunta si es la razón
la culpable de la suerte?;
¿será cierto que la muerte
es sólo readaptación?;
¿que es la vida un pabellón,
un sueño protocolario?
Pregunta si es necesario,
preguntar por preguntar,
¿qué es vida, si no dudar
del tiempo, del calendario?

Pregunta si estoy durmiendo,
¿quién me podrá despertar?
¿quién del urbano juglar
sabe que está amaneciendo?
Como loco va sonriendo
un sueño que ya se fue.
Pregunta ¿qué clase de
pena es tan insoportable?
¿Cuál dolor es el culpable
de haber perdido la fe?

Agua calma

Si yo te quisiera menos
levantaría una muralla,
para que así tú te vayas
a seguir pasos ajenos.
Voy a invocar dos mil truenos
para poder distanciarme,
y tú no quieras buscarme
y no quieras detenerme,
pues tú no quieres tenerme
y yo no quiero quedarme.

¿Qué yo haré con la caída
de nuestro amor?: un poema,
como una barca que rema,
para salir a la orilla.
Búscate aguas más sencillas;
navega, y a ver qué pasa;
que el sitio que nos arrasa,
nos ha llenado de ruido,
y ahora que estamos perdidos,
habrá que volver a casa.



DE BAILES, FANDANGOS Y TARIMAS. DILEMAS DE UN ORIGEN.



CONJUNTO DE ARPA GRANDE EN UN BAILE DE TABLA.
ZICUIRÁN, MICHOACÁN, 2004. ARCHIVO A. DE LA ROSA

Alejandro Martínez de la Rosa

A partir de una revisión organográfica de las tarimas en géneros musicales “zapateados” de la costa del Pacífico mexicano, analizaré las hipótesis que postulan actualmente algunos investigadores acerca del origen de las tarimas de percusión que se conservan en dicha macroregión. Haciendo hincapié en las particularidades existentes en las costas del Sur, Norte y Occidente de México, fundamentaré por qué tales hipótesis están mal planteadas puesto que un estudio que se circunscriba a un enfoque organológico unificador (las tarimas de percusión) antes que a la acción musical que produce el sonido (las variantes del baile-zapateo), provoca que las propuestas sobrevaloren únicamente alguna de las variantes de ejecución de tales idiófonos.

PRIMERAS CLASIFICACIONES DEL COMPLEJO BAILE-TARIMA

Así como la marimba despierta incógnitas y debates con relación a su origen –hasta el punto de falsificar pruebas debido a su implicación con cierto nacionalismo–,⁽¹⁾ en el presente artículo mostraré algunas premisas sobre el origen de un instrumento que se encuentra actualmente en uso en varias zonas de la costa del Pacífico mexicano: *la tarima de percusión*. Por supuesto, aunque el instrumento aparece en varias tradiciones musicales de México, abordaré inicialmente los que tengan relación con los conjuntos de arpa de la costa del Pacífico.

Arturo Chamorro definió en su libro *Los instrumentos de percusión de México* que las “tarimas de percusión” son idiófonos de gol-

pe directo que resultan “del ensamble de tablas o de la manufactura en una sola pieza de madera, que se percute mediante ‘zapateo’, por golpe directo con los pies, en acción de danza”, las cuales tendrían como ejemplo “los ‘entarimados’ sobre los cuales se bailan actualmente algunos géneros tradicionales como el *huapango* y el *son jarocho*”, y añade que dichos bailes son “influenciados por el ‘zapateo andaluz’”.⁽²⁾ De la anterior definición puedo proponer la siguiente hipótesis de investigación, si bien la tarima hecha a base del ensamble de tablas se observa en ambas costas del país –costa del Pacífico y Golfo de México–, las tarimas de una sola pieza de madera actualmente sólo se encuentran en la costa de Pacífico –y su hinterland–, lo cual nos indica una delimitación sugerente para proponer que tuvieron un origen o una difusión que no se dio en la costa del Golfo.

Gabriel Saldívar mencionó en 1935 que, en México, las “variedades de zapateados [...], con el tiempo, adquirirían características diferenciales, naciendo en una costa el Huapango mestizo y en la otra un baile semejante, el de Tarima, también mestizo, teniendo ambos sus ancestros, por línea directa, en los mitotes y ximiotes de que se hacen lenguas los antiguos cronistas”.⁽³⁾ El estudioso delimita aquí características diferenciadas en dos macroregiones, que –paradójicamente– son semejantes. El ensayo no ahonda más en diferencias y semejanzas específicas. La cuestión es que habla, líneas más arriba, de un origen común del jarabe: “danzas zapateadas españolas”, que con el tiempo se diferenciarán debido a “un nuevo temperamento y a una nueva manera de sentir”. No obstante, queda la pregunta si el origen son las danzas zapateadas españolas o los mitotes y ximiotes. El autor responde así:

el nombre mismo del Huapango (de *cuahuitl* leño o madera, *ipan* sobre él, *co* lugar) sobre

el tablado que diríamos nosotros, nos está indicando su procedencia autóctona; y, por otra parte, la estructura y desarrollo de la danza tanto en la música como en el baile, nos habla de sus antecesores la Seguidilla y el Fandango. En cuanto a los Bailes de Tarima, se puede asegurar idéntico origen, recibiendo en la actualidad el nombre de Jarabes, cuando se verifican en los estados de Nayarit, Durango, Colima, Michoacán, Jalisco y alguno otro que se me escapa.⁽⁴⁾

Aquí queda también como incógnita la semejanza del sufijo entre los términos fandango y huapango –y charango, por ejemplo–. El investigador cubano Rolando Pérez Fernández afirma que la palabra *fandango* tiene un origen africano, específicamente en el idioma kimbundu, “lengua bantú centro-occidental hablada por el pueblo mbundu o ambundu, [...] hablantes que habitan la región centro-norte de Angola”,⁽⁵⁾ donde *fandangu* significaría “estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aún”, según el léxico trilingüe del padre Antônio da Silva Maia, misionero secular de la arquidiócesis de Luanda (capital de Angola). Tal significado es similar al de la palabra *caos* en la actualidad: “Estado de confusión que se supone anterior a la creación del mundo” y “Estado de confusión en el que, se cree, se encontraba la materia antes de la ordenación del universo”, la cual está relacionada con la acepción presente en Iberoamérica del término fandango como *desorden*.⁽⁶⁾ Esto no sería del todo contradictorio con la aseveración de Saldívar, pues la palabra africana pudo llegar a la península ibérica desde tiempo atrás, Pérez Fernández afirma:

entre 1595 y 1640 México, e Iberoamérica en general, resultó inundado de africanos de origen bantú, particularmente angolanos, a consecuencia de la unión de las coronas de Espa-



CORAS, SANTA TERESA, NAYARIT. WALTER REUTER, 1971.

ña y Portugal bajo Felipe II y el denominado asiento portugués. La influencia de esta suerte de arribazón de africanos bantúes se haría sentir aún varias décadas más tarde.⁽⁷⁾

Por supuesto, el arribo de la cultura “angoleña” –conformada por innumerables grupos lingüísticos– llegaría primero por la costa del Golfo a Veracruz, pero pudo asentarse con el tiempo en cualquier latitud del territorio novohispano, por mínima que fuese su influencia cultural.

Dejando esta línea de investigación, y continuando con la delimitación geográfica de los bailes, en el libro clásico de *Historia de la música en México*, Saldívar delimitaría el baile y canto del huapango a la costa del Golfo, con la misma argumentación etimológica:

Desde el punto de vista de la etimología de la palabra Huapango (*cuauhpanco* de *cuahuatl*, leño o madera; *ipan*, sobre él; *co* lugar: sobre el tablado) quedarían comprendidas dentro del

huapango los bailes de tarima de ambas costas, pero el baile y canto de este nombre corresponden a la región de la costa del Golfo en el estado de Veracruz y parte de Tamaulipas. Así como en la zona denominada Huasteca, que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí, conociéndose también en Puebla en la Sierra de Huachinango, regiones todas en las que se da el mismo nombre al canto y música y a cada parte en sí.⁽⁸⁾

Siguiendo esta hipótesis, en el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, de 1571, aparece como entrada más cercana al término: “*Quappantli*, puente de madera, o quadril”,⁽⁹⁾ por ello, el uso de la palabra huapango sugeriría un origen prehispánico al baile, al tablado o a la fiesta en la región mencionada, ¿pero el baile de pareja sería también prehispánico? Otra objeción sería el uso de una palabra náhuatl, que no justificaría su adopción en regiones donde se hablen otros idiomas me-

soamericanos, incluso en la Huasteca donde hubo hablantes de lenguas distintas a la familia lingüística utonahua desde la llegada de los peninsulares europeos (los teenek o huastecos, propiamente). Por estas objeciones, y el problema básico de proponer que una palabra no necesariamente se adscribe al mismo referente a lo largo de los siglos, es que puede haber suspicacias. Lo importante para este trabajo es que ya ubica diferencias entre la forma de bailar en ambas costas, aunque tengan un “baile semejante”. Sin embargo, asume que son mestizos los bailes actuales, tanto el Huapango como el baile de Tarima, empero, no describe claramente el instrumento sobre el que se zapatea ni las diferencias y semejanzas en los bailes.

Es en el libro de Chamorro de 1984, donde se definen las “artesas”: “es una canoa adaptada para tarima, se coloca sobre el suelo en forma horizontal pero invertida, logrando una gran caja de resonancia como puede reconocerse en su uso tradicional de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán”. Entre líneas, Chamorro menciona un tercer tipo de tarima,⁽¹⁰⁾ citando a Irene Vázquez:

Muchos viejos músicos están de acuerdo en que [en] la región se acostumbraba disponer el lugar para el baile de parejas de la siguiente forma: una parte excavada en la tierra llena de vasijas de barro y sobre estos una tarima de madera. Otra parte de la tradición afirma que la tarima o estrado era imprescindible, aunque no el *hoyo con jarros*.⁽¹¹⁾

LA HIPÓTESIS ASIÁTICO-AFRICANA

Unos años después, Guillermo Contreras mencionó en el número del *Atlas cultural de México* dedicado a la música, que las tarimas son idiófonos de percusión. Con respecto a su origen, menciona que: “Aunque en repetidas

ocasiones varios investigadores han considerado este tipo de idiófono de origen africano o incluso mesoamericano, no se han encontrado elementos que lo demuestren, mas que son utilizados en México desde la Colonia, sólo en los litorales donde se ejerció mayor influencia africana”.⁽¹²⁾ Con ello, se finca la dificultad para determinar el origen del instrumento, aunque cabe mencionar que las tarimas no sólo se conservan en “los litorales” de México, como afirma el organólogo, sino también al interior, y tampoco en las zonas de mayor influencia africana.

Contreras continúa explicando que “ni en culturas precortesianas ni en África se han localizado objetos semejantes a las tarimas de México y con las mismas funciones, sólo en Oceanía donde podía haberse influido durante la Colonia por el conducto de la Nao China de Filipinas, donde se usan desde tiempos inmemoriales”. Esta hipótesis sobre el origen de las tarimas es probable si reconocemos que esta influencia –poco estudiada, por cierto– se dio desde el primer siglo de la Colonia.

Sólo como una muestra de lo anterior citaremos que hacia 1604 se tuvo noticia que el Alcalde Mayor de la Provincia de Motines, en la actual costa michoacana, repartía “a los naturales de su jurisdicción mercadería de la China y Castilla, sombreros, paño, haciendo que lo tomen por fuerza y contra su voluntad a precios muy excesivos”, y que tenía “taberna de vino de cocos, haciéndolo en su casa dos indios chinos, vendiéndolo públicamente a los naturales y enviándolo a repartir a los dichos pueblos a trece pesos cada botija perulera”, y que su mujer lo vende, “lo cual ha tenido por trato y granjería, porque jamás se ha hecho en sus pueblos semejante vino”. Como lo han mencionado otros historiadores antes, probablemente el vino de cocos del que habla el documento sea la bebida fermentada que aún se consume en las costas del Occidente

de México: *la tuba*. Asimismo, se afirma que las *botijas peruleras* eran “vasijas de barro cocido, angostas de base, anchas en medio y de cuello estrecho, cuyo origen está en el Perú prehispánico”.⁽¹³⁾ Con lo anterior, podemos imaginar que el tráfico de hombres y mercancías se daba gracias al galeón de las Filipinas

–conocida como la Nao de China– que empezó a operar desde 1565 al arribar a finales de diciembre de cada año al puerto de Acapulco. Si se arraigó esta bebida fermentada de coco hasta la actualidad, es probable que también otras costumbres quedaran en estas costas del Pacífico. Además, existe la posibilidad de



LEANDRO CORONA, MIDIENDO PARA PLANTAR LA TABLA.
ZICUIRÁN, MICHOACÁN 2004. ARCHIVO A. DE LA ROSA



que ciertas embarcaciones de menor calado hicieran comercio con otros puertos del Pacífico, no sólo con Acapulco, y que se hiciera de manera ilícita, contrabandeando enseres. Sin embargo, tampoco hay evidencia definitiva.

Con respecto a los tipos de tarimas en la actualidad, Contreras menciona el de “una tabla puesta en el suelo sobre la que se zapatea, a la que en algunas regiones de Guerrero y Michoacán le suelen fabricar una caja de resonancia, al escarbar un hoyo debajo de ella, en algunas ocasiones con cántaros o latas alcohólicas adentro, para que el agujero no se derrumbe con los zapateos y logre permanecer la oquedad”, y también la que constituye “la batea escarbada en un pequeño tronco, en la que se solía poner el agua y/o alimento a los animales, la que en los fandangos en la tierra caliente del Pacífico se voltea boca abajo, dejando unas fisuras en el piso ‘para que corra el sonido’ sobre la que se zapatea por parejas también”. A esta, Guillermo Contreras suma otra versión “de mayores dimensiones (de aproximadamente 1m x 1m x 2,25m) en la Costa Chica a la que se solía tallar en sus extremos la cabeza y la cola de un toro. Tan grandes llegaron a ser estas tarimas que podían con toda facilidad bailar dos parejas sobre ella”. Sobre estas tres versiones, Contreras menciona que la constante reside en que son hechas en *parota*, madera dura que en otros lugares lleva por nombre *huanacaxtle*.

Un cuarto tipo de tarimas es el “ensamblado de duelas, y que en vez de ofrecer una superficie de rectángulo alargado, como las anteriores, en que la pareja de bailarores permanece más o menos estática en un punto constituyendo sus variaciones sólo por el tipo de redobles y zapateos (también existente en ambos litorales, en la Huasteca y en la montaña de Guerrero) es una tarima baja casi cuadrangular en que la pareja puede desplazarse y con ello realizar algún tipo de coreografía

en varios círculos o direcciones”. Aquí se describe una diferencia fundamental del instrumento con relación a la forma de bailar: los sones de *montón* que se bailan en el Sotavento del Golfo de México sólo se pueden bailar en una tarima de ensamblado de tablas, pues sería difícil la manufactura de una tarima de una sola pieza con dimensiones tan grandes tanto a lo largo como a lo ancho para formar una tarima cuadrada. Contreras ya había reflexionado sobre la ejecución del baile como determinante para inferir el origen del instrumento: “el baile por parejas no era común en las culturas precortesianas, los [sic] que se sabe eran por lo general grupales, por lo que es posible atribuir su origen a las africanas o a las filipinas con las que se entabló relación por la Nao”.⁽¹⁴⁾ De este fragmento nos damos cuenta que Contreras no alcanza a definir el origen del baile de pareja entre Asia y África, pero sí descarta que sea de origen precortesiano. La única excepción del uso de tarima ensamblada en el Pacífico se encuentra en Tixtla, Guerrero, dado que se dan evoluciones coreográficas que necesitan de mayor espacio, sin embargo, al parecer, tales evoluciones son de procedencia más cercana en el tiempo, dado que se perdió allí la presencia de fandangos y fueron reincorporados a partir de intérpretes de Cruz Grande, población costera del mismo estado, donde sí se tuvo referencia del uso de artesas hace medio siglo, lo cual ocasionó incluso en cambio de nombre, de “sones de artesa” a “sones de tarima”.⁽¹⁵⁾

LA HIPÓTESIS AFRICANA

Otro aporte lo dio Gabriel Moedano en las notas al disco del INAH “Soy el negro de la Costa... Música y poesía afroestilizada de la Costa Chica” de 1996,⁽¹⁶⁾ al mencionar que el naturalista inglés Hans Gadov observó la tarima “en la porción guerrerense de la Cos-

ta Chica entre 1902 y 1904, como un tronco de madera ahuecado, en forma de tortuga con cabeza y cola rudimentarias y sobre el cual bailaban por parejas”. Más adelante, Moedano menciona también que podían tener labradas una cabeza de toro o caballo y que en la artesa “bailaba una sola pareja, casi siempre descalza, que llevaba el ritmo al unísono con el golpe del tambor”:

al bailar el hombre se mantenía por lo regular erguido, con la cabeza y el tronco sin movimiento y los brazos sueltos con cierto aire de desfado, que contrastaba con el vigor del taloneo. La mujer se desenvolvía con donaire y mayor movimiento en todo el cuerpo, levantando y movimiento [sic] la falda. Rasgos que revelan una cierta corporalidad de origen africano.⁽¹⁷⁾

Además, hablando acerca de uno de los ejemplos de este género, menciona: “La persistencia de ciertos patrones rítmicos en las percusiones de los pies descalzos en la artesa (idiófono de percusión) y en el tamboreo, así como la libertad de improvisación en éste, son algunos de los elementos que destacan como presencia de origen africano”. Sin embargo –exceptuando las investigaciones pioneras que ha realizado Rolando Pérez Fernández–,⁽¹⁸⁾ no se ha llevado a cabo un minucioso estudio musicológico de los patrones rítmicos existentes en los instrumentos de percusión de la Costa del Pacífico. Pero de todos modos, aunque la rítmica tenga relación con tradiciones de origen africano, no demostraría tajantemente que el instrumento es de origen africano, sino que estamos ante una tradición afromestiza.

En 1994 la radiodifusora de la CDI “La voz de los cuatro pueblos” publicó el disco: *La música en El Nayar* donde describe: “Los sones de tarima acompañan danzas que se realizan sobre una plataforma que se construye



TABLA ENSAMBLADA. FANDANGO EN HONOR A LA VIRGEN DE LA NATIVIDAD, TIXTLA, GRO., 2007. ARCHIVO A. M. DE LA ROSA

ahuecando un gran tronco de pino o chalate y que mide aproximadamente dos metros de largo por setenta y cinco de ancho y cincuenta centímetros de espesor y que recibe el nombre de ‘tarima’. [...] Las danzas sobre tarima no son privativas de los coras[,] y diferentes etnias y comunidades que van de Oaxaca hasta Sonora, hacen bailes sobre artefactos similares”, siendo una referencia geográfica de otra de las variantes del instrumento musical que no refirió en su momento Chamorro.⁽¹⁹⁾ Además, ya se da a entender la existencia de una relación por la costa del Pacífico que va “de Oaxaca hasta Sonora”, aunque sin especificar las etnias y comunidades a las que se refiere y sin definir orígenes.



ARTESA DONDE BAILAN LOS NOVIOS. GUASAVE, SINALOA, 2009. ARCHIVO A. DE LA ROSA

LA HIPÓTESIS AMERINDIA

Ahora, en un artículo publicado en el número 94 de la Revista *Arqueología mexicana*, en 2008, titulado “El mariache-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia”, el antropólogo Jesús Jáuregui, menciona que deberían revisarse las hipótesis sobre el origen de los *footdrums* en América, apuntando la teoría de que existían tarimas de percusión en la época prehispánica. A partir de una revisión documental y etnográfica entre coras, huicholes, mexicaneros y mestizos de Nayarit y Jalisco, Jesús Jáuregui menciona que existen seis clases de tarimas:

- 1) El “clásico cajón cuadrangular de grandes dimensiones obtenido de un tronco ahuecado”.
- 2) Una “variante similar lograda con tablas clavadas —que es una derivación colonial o decimonónica”.
- 3) La “tarima que se consigue con un tablón colocado sobre un hoyo cuadrangular excavado en la tierra”.
- 4) Un “tablón colocado sobre zoquetes”.
- 5) Variantes improvisadas “que consistían en poner tablas sobre cualquier desnivel del terreno”.
- 6) Las “mesas de madera de las cantinas costeñas del norte de Nayarit, [...] ante la carencia del instrumento adecuado”.⁽²⁰⁾

Dos de ellas, la 5 y la 6, son variantes que se dan en ocasiones en que no se puede encontrar otro tipo de tarima idóneo; como él mismo lo dice, son improvisadas. Además, la número 2 sería una variante que cumpliría la misma función que la número 1, sólo que Jáuregui no especifica si la forma cuadrangular es isométrica o formando un rectángulo más que un cuadrado, puesto que en las fotos que se presentan en el artículo, todas las tarimas son rectangulares, a excepción de la mesa de cantina, que sí es cuadrada.

Como lo menciona Contreras, el baile que se presenta en este instrumento es de parejas, pero el acomodo de una o varias parejas es a lo largo de la tarima rectangular, por lo que no se ocupa una tarima cuadrangular como la que sería utilizada para bailar un son de montón jarocho. A su vez, el ensamble de tablas o “entarimado” se usa también en el Pacífico, en Tixtla, Guerrero para baile de parejas,⁽²¹⁾ y en la meseta purépecha para danzas grupales como la de Los viejitos o Cúrpites.⁽²²⁾

Otro trabajo, basado en la investigación del Dr. Jáuregui, fue propuesta desde Estados Unidos por William Gradante en el capítu-

lo “La tarima: Indigenous instrument in the ‘mariachi tradicional’”, de 2010, basándose en autores aquí tratados, sumando las investigaciones arqueológicas en el Gran Suroeste, en Nuevo México y la Alta California, comparando *kivas* –excavaciones en el suelo de los espacios rituales de forma rectangular– con posibles hoyos para bailar sobre ellos, una vez que se cierra la hoquedad con una tabla. Evidentemente, la tabla de madera no habría sobrevivido 1,000 años, por lo cual habría que hilar más fino para saber si esas hoquedades podrían tener vestigios de otro uso, al resguardar algún material ritual o ser usadas a manera de fogatas o bateas.⁽²³⁾

El mismo Jesús Jáuregui en 2013 estudió los “tambores de pie” de los seris de Sonora quienes describen su uso, al igual que ciertos grupos de la Alta California. Alfred Louis Kroeber habría hablado de ellos en 1922: “Allí existe un tambor de pie; un segmento de un gran cilindro de madera es colocado en el fondo de la casa de la danza y es conservado en calidad de muy sagrado”.⁽²⁴⁾ Años después, en 1931, el mismo Kroeber ya relataría el “danzar sobre una tabla encima de un pozo, de manera individual”:

Varios cantadores estaban sentados alrededor [en el suelo] golpeando o haciendo sonar cualquier objeto conveniente. Cada canto y danza duraba apenas tres minutos. El tempo [compás, ritmo] es acelerado. El paso consiste en un rápido arrastrado de los pies, con pierna alternada. En un tipo, el danzante se sostenía en una vara con una mano, en tanto su cuerpo y el brazo colgante se mantenían tan inmóviles como era posible. Otro tipo era sin vara y el danzante percutía una sonaja de bule y se mantenía un poco inclinado hacia adelante.⁽²⁵⁾

En 2008, Jáuregui habría presenciado el uso de la tabla de triplay; en voz de Ramón López

Flores, la descripción es la siguiente: “Un como pozo así y un triplay y abajo [alrededor] tiene barrotes [un bastidor cuadrangular de madera]. Yo canto y también acompaño [con el] violín [unicordio] y otro que baile... mujer o hombre” y además, aseguró que “[Hace] más de 55 años, una señora [que] se llamaba Candelaria Astorga [bailaba] con el carapacho, redondo arriba, y el bastón [para apoyarse]”, con ello, se corrobora su uso también en esta parte central de la costa de Sonora. Francisco (Chapo) Barnett Astorga, anciano cantador y Premio Nacional de Artes y Literatura en 2017, también constató, cuando era joven, el baile sobre caparazón de tortuga:

Me acuerdo que sí bailé en un carapacho, en un casco de caguama. [...] Nomás así, un agujero abajo, así nomás. Antes se bailaba con el bastón. A veces los cantores me prestaban su bastón y con ése estaba [yo] bailando. Primero se bailaba en la tierra, en la arena; luego en el casco de la caguama; después ahora en la tarima.⁽²⁶⁾

Por último, en una conferencia reciente, el mismo Jáuregui ha mostrado fotografías de cuatro figuras prehispánicas de cerámica donde dos personajes están arriba de un cubo rectangular, en el cual estarían bailando, de lo cual aún desconozco su publicación para contrastar las imágenes. Una de estas figuras se encuentra en el propio museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México, en la sala de Occidente.

VARIANTES REGIONALES

Antes de intentar refutar cualquiera de las hipótesis sobre el origen de la tarima como instrumento musical, me interesa mencionar las variantes de las tarimas de percusión que se encuentran en la costa del Pacífico, desde Oaxaca hasta Sonora. Me centraré en tres ti-



ARTESA DE COSTA CHICO. SAN NICOLÁS TOLENTINO, GUERRERO, 2007. ARCHIVO A. M. DE LA ROSA

pos de tarima: la artesa, la tabla y la tarima de ensamble de tablas, pues estas variantes de tambores de pie no se encuentran diseminadas en todas las regiones, por ello pienso que no pueden formar parte de un “complejo” homogéneo.⁽²⁷⁾ Revisemos las variantes:

- En la región llamada Costa Chica, en los estados de Guerrero y Oaxaca, se ejecuta la artesa para tocar sones de pareja, es decir, música de diversión, y tiene la singularidad de que se le talla una cabeza de toro o de caballo.
- En el extremo poniente de la misma Costa Chica se encuentra una variante en la población de Cruz Grande, donde actualmente se usa una tarima ensamblada para bailar sones de pareja, pero se le llama artesa porque antes era utilizada esta variante.⁽²⁸⁾
- En Tixtla, Guerrero también se bailan sones de pareja en una tarima hecha de tablas.
- En la población de Coahuayutla, Gro., también se bailan sones de pareja en una

artesa, desprovista de tallado de algún animal, y que tiene una mayor longitud a lo largo.

- Similar a la anterior es la que se usa actualmente en el municipio de Arteaga, Michoacán para bailes de pareja.
- En la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán se bailan sones de pareja sobre una tabla, la cual tiene un hoyo por debajo para incrementar su sonido.
- En la costa nahua de Michoacán se bailaba en una artesa, aunque en la actualidad ya no se usa. Sus referencias últimas provienen de principios del siglo XX. Asimismo, en la costa de Colima, fueron descritas artesas en las cuales se bailaban sones de pareja a finales del XIX.
- En el sur de Jalisco, subregión que forma parte de la macroregión de Tierra Caliente, se utilizaba a mediados del siglo XX la tabla con hoyo para bailes de pareja.
- En Nayarit se utiliza la artesa en los llamados sones de tarima, aunque en el pasado se utilizó la tabla con el hoyo debajo esculpado en la tierra.
- Entre los mayos encontramos artesas que se usaban hasta hace cuarenta años para bailar sones de pascola en pareja, en bodas.
- Entre los seris aparece la tabla con hoyo para “danzar” golpeando la plataforma.

Si bien este recuento no es lo detallado que se desearía, sí menciona las variantes más importantes en cada una de las regiones de la costa del Pacífico mexicano, y lo que he observado es que el uso de las tarimas tiene que ver con un baile de parejas a lo humano, es decir, no tiene relación con un rito divino concreto, incluso entre los grupos indígenas; es decir, sirve para solaz una vez que han terminado otro tipo de celebraciones de carácter más sagrado. También es preciso señalar que las artesas ni las tablas se usan actualmente

en las costas del Golfo de México —sones jarochos y sones huastecos—, sin embargo, exceden la zonificación que hiciera Chamorro, como ya lo hemos apuntado. Ya muy en el interior, colindando con la Huasteca, el llamado son arribeño se baila en el piso, sin tarima, pero hay indicios de que en el pasado se ponían grandes tablados, no obstante, falta una investigación histórica sistemática en esa región.

El texto de Jesús Jáuregui, que ofrece una hipótesis coherente acerca de un origen “amerindio” de estos *footdrums* (tambores de pie) del Gran Suroeste norteamericano, se basa principalmente en un hoyo parecido a los que se realizan actualmente para poner la tabla encima, encontrado en una excavación arqueológica en Mesa Verde, Colorado, Estados Unidos, y al acomodo que hacen los coras en su centro ceremonial de San Andrés Cohamiata, en la sierra de Jalisco, empero, tal acomodo ceremonial descrito para los coras no se da en otras regiones de la costa del Pacífico, y el hoyo que se encuentra en la excavación arqueológica sólo podría tomarse como un indicio del uso de la tabla, no de la artesa, y si es que se determina que no se usaron esas hoquedades para otros menesteres. Cabe la posibilidad de que existieran artesas prehispánicas y que no haya sobrevivido rastro de ellas, pero tampoco indica porqué la tabla “sobrevivió” únicamente en algunas regiones. Además, no se han encontrado pictogramas ni menciones de artesas ni de tablas en códices prehispánicos o en crónicas de los primeros conquistadores y misioneros. Las figuras prehispánicas apuntarían a una práctica precolumbina, pero no se podría demostrar el zapateado sobre ella, por más que tengan un poco flexionadas las rodillas.

LA RELACIÓN BAILE-TARIMA

Un dato interesante con respecto a la ritualidad de la tabla entre los coras es que en el informe de investigación de Roberto Téllez Girón, de 1939, menciona claramente que en “un lugar despejado y apartado colocan una pequeña tarima de escasa altura” para bailar “Jarabes”, no en un centro ceremonial como en el caso de San Andrés Cohamiata. Asimismo, el folklorista refiere que en San Juan Corapan el baile “era de ritmo muy movido, a base de rapidísimos movimientos de los pies, sobre todo de los talones, sin mover casi las puntas, lo que recuerda en algo la *Danza del Pascola* de los indios yaquis. A excepción de las piernas, el resto del cuerpo permanece casi inmóvil. [...] El baile de la mujer es mucho más sencillo”.⁽²⁹⁾ Lo anterior podría llevar a pensar que hay relación entre el baile de tarima cora y la danza de pascola yaqui — mayo y guarijío—, sin embargo hay grandes diferencias: los pascolas no bailan en tarima, no bailan en parejas, usan tenábaris y coyoles para ampliar el sonido del zapateo, llevan un vestuario específico y siguen ciertas restricciones para poder ser pascolas, elementos que no aparecen actualmente entre los coras. Al respecto, también cabe mencionar que para los yoremes existe diferencia entre un baile de pascola antiguo y otro moderno: en el antiguo se acompaña musicalmente al pascola con flauta y tambor y los pies no zapatean sino dan pequeños pasos llevando el ritmo, mientras el baile moderno se acompaña con arpa y violines, donde el pascola da rápidos zapateos similares a los que hacen los coras — alternancia de percusiones con planta, punta y talón de ambos pies—, por lo que tal danza y su acompañamiento con arpa sugeriría una relación mestiza más cercana a los bailes de pareja del Sur y Suroccidente de México que la versión antigua de la danza de pascola.

Siguiendo con lo anterior, cabe mencionar que, a diferencia de los coras, entre los mayos y los yaquis de Sinaloa y Sonora el baile sobre artesa no tenía relación con los ritos de pascolas o venados, sino con las bodas donde, a pesar de tocar la misma música de pascola, no se bailaba a lo divino. Incluso, varias de las referencias históricas que cita Jáuregui en su artículo refieren que la tarima es usada para bodas y demás fiestas, bailando sobre ella parejas de hombre y mujer. En realidad los bailes de tabla y de artesa son una tradición fuertemente mestizada y separada de ritos a lo divino. Incluso, el que Jáuregui intente demostrar el origen amerindio de la tarima a partir de que los coras tengan a la tarima como parte de sus rituales no indica que el instrumento lo sea, puesto que es bastante conocido que el arpa, un instrumento traído por los españoles a América, también se encuentra fuertemente imbricado a los mitos y leyendas de varios pueblos indígenas de México.

Así, pienso que no se puede generalizar de ningún modo la hipótesis de Jáuregui a toda la costa de México. Más bien, el uso que los coras le dan a la tarima es una de las dos excepciones —bailar individualmente y hacerla partícipe de sus mitos y leyendas— pues los seris también suelen bailar de manera individual. Igualmente, las hipótesis sobre el origen africano de la artesa (que se fundamenta principalmente en la variante de la Costa Chica) se sostienen sólo parcialmente. Es fácil seguir esta proposición en aquella zona del país puesto que es donde se nota la presencia africana en el genotipo regional, pero ¿por qué no se encuentran artesas en Veracruz, por ejemplo, en donde también se sabe de la influencia africana, y por qué sí se encuentran en el Nayar, lugar con alta densidad de población indígena?

Lo que demerita en general las hipótesis acerca de los orígenes es pasar por alto, en una

geografía extensa y diferenciada, las variantes que se dan respecto a los lugares donde se ejecuta la tabla y la artesa, el tipo de zapateo, el número de bailadores, su sexo, el vestido, la coreografía, ni la función social del baile, tomando en cuenta corpus muy reducidos con respecto a las variantes existentes a lo largo de la costa del Pacífico mexicano. Por ejemplo, habría que relacionar los modos en que se percute sobre la artesa con los bailes de paño de la costa del Pacífico —tipo de baile característico que no se da en la costa del Golfo. Ya desde 1864 el historiador y político Alfredo Chavero describía que en Manzanillo, Colima, “los jóvenes bailan en el portal la zamba cueca y la zamba chilena” sobre “un gran cajón vacío, el cual se procura que sea lo más alto posible. Alrededor se sientan en banco los circunstantes, dejando el lugar de preferencia a los tocadores de arpas”.⁽³⁰⁾ Actualmente se baila la “Zamba rumbera” en la sierra de Arteaga, Michoacán, como un son de paño, zapateado sobre una artesa y cantado en seguidillas. Esta Zamba rumbera también fue referida por la misma época en el puerto de Acapulco por el historiador Eduardo Ruiz, en abril de 1866, cuando asistió a “un palenque en que se daba un gran baile”.⁽³¹⁾ Asimismo, será interesante investigar el acompañamiento del zapateado con la otra rítmica hecha al percudir la caja del arpa, el cajón de tapeo o la tambora, que se da en la costa del Pacífico y no se observaba en el Golfo.⁽³²⁾

Relacionado con lo anterior, es importante citar que en la Tierra Caliente del Suroccidente de México los músicos de arpa grande consideran a los sones de paño bailados en artesa como de origen costeño. Más bien, este tipo de sones —La mantilla, La peineta, La zamba rumbera, El guayme, La Esmeralda, La señora chica o La niña bonita— y el instrumento sobre el que se baila podrían ser una manifestación que aparece con más fuerza en

la Costa-Sierra que se extiende de la Sierra Madre del Sur al océano Pacífico. Todavía a principios del siglo XX Ezio Cusi, hacendado de la Tierra Caliente michoacana, describía, al respecto de sus trabajadores terracalenteños, que:

Los gritos de los borrachos, las risotadas de las bailarinas y cantadoras y los acordes de un arpa grande, eran demasiado atractivos para sus contenidos deseos de tantas semanas de trabajo y sacrificio, y con el firme propósito de permanecer sólo un ratito, tal vez tomar una sola copita y echar un buen zapateado al uso costeño, sobre una artesa o canoa, acompañados de una brava hembra [...] seguían la juerga hasta el día siguiente o hasta el otro.⁽³³⁾

Aquí lo importante para nuestro tema es la mención acerca del “zapateado al uso costeño”, pues indica que aún en aquella época había una diferencia entre el instrumento que se usaba en la Costa —“una artesa o canoa”— y la tabla que aún se utiliza en la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, siendo precisamente su límite las inmediaciones al sur del río Tepalcatepec —río Balsas o río Grande. A lo largo del libro Ezio Cusi habla de los habitantes de la región de Lombardía y Nueva Italia como “terracalenteños”, diferenciándolos de los “costeños” que llegan de la Costa-Sierra, precisamente donde actualmente se bailan los sones de paño sobre la artesa. De lo anterior quiero resaltar que tal vez la artesa sea un instrumento que se diseminó por la costa del Pacífico mientras la tabla sea un instrumento que aparece en tierra más adentro, lo cual obligaría a diferenciar la regionalización entre tablas y artesas, así como sus orígenes y procesos de difusión, investigación que no ha sido realizada a profundidad.

Otro punto de crítica, en específico para el texto de Jáuregui es que propone llamar al complejo percusivo como “mariache-tarima”,



LA TABLA DURANTE LA ESCOLETA DE UN CONJUNTO DE TAMBORITA. ARCELIA, GUERRERO, 2007. ARCHIVO A. M. DE LA ROSA.

siendo que el término *mariache* o *mariachi*, asociado al instrumento musical, se encuentra reducido geográficamente sólo a Nayarit y Jalisco, por lo que caería en el grave error de transportar un concepto usado sólo en una región específica a toda la costa del Pacífico. Ya en trabajos anteriores Jáuregui ha nombrado erróneamente a conjuntos de arpa y a conjuntos de minueteros como mariachis,⁽³⁴⁾ lo cual, obviamente, no se sostiene *émicamente*, y *éticamente* aún no se han aportado argumentos comprobables para justificar el uso del término fuera de la región de Nayarit y Jalisco, por lo que su trabajo sigue siendo subregional como para proponer una categoría que unifique el nombre de su “complejo tarima” desde Colorado hasta Oaxaca.

Si a lo anterior sumamos la complejidad de términos de raigambre amerindia y africana en complejos con y sin tarima, con tabla, con artesa o con entarimado, es ya una proeza poder demostrar ascendencias de manera clara y confiable.

REFLEXIÓN FINAL

La generalización de rasgos de alguna de las tres raíces del México contemporáneo —como actualmente se propone—, sin acometer una investigación sistemática de la amplia variedad de instrumentos, formas de ejecución y *performances*, decae sin duda en estudios parciales con objeciones profundas. Resultan fundamentales las citas y descripciones que realiza Jesús Jáuregui con respecto a otra de las variantes de las tarimas de percusión del Pacífico mexicano, sin embargo son aún endeble sus generalizaciones por no hacer mención de trabajo de campo fuera de los dos estados de la República que ha investigado en profundidad. Además, la recurrente costumbre de algunos promotores e investigadores que trabajan la música del Occidente mexicano por extender el término mariachi a otras regiones, muestra más su falta de conocimiento de las categorías étnicas usadas en ellas que el intento por postular hipótesis basadas en un trabajo de campo más amplio.

Como lo menciona Jáuregui, aludiendo a Contreras, “deben ser cuestionadas las conjeturas sobre un supuesto origen africano o proveniente de Oceanía durante la época colonial para el instrumento tarima”, sin embargo, afirmar que la tarima es un instrumento de tradición amerindia es demasiado temerario aún, sin menoscabo de la posible demostración de ello. Por todo lo escrito arriba, es fundamental promover un equipo de trabajo interdisciplinario —etnólogos, historiadores, musicólogos y bailarines, por lo menos— para desarrollar una investigación de largo aliento que compare todas las variantes de México con las de Sudamérica, la Península Ibérica, África y el Sureste asiático, sosteniendo la necesidad de intercambiar información con investigadores de todas esas

latitudes. Lo que queda en claro es que la tarima sobre la que se baila actualmente es el producto de un profundo mestizaje el cual muestra la riqueza cultural del país.

NOTAS

- 1 López Moreno, Roberto. *Entre el invento y el origen. La marimba*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. 2016; Godínez Orantes, Lester Homero. *La marimba guatemalteca*. Fondo de Cultura Económica. 2002; Brenner, Helmut, José Israel Moreno Vázquez y Juan Alberto Bermúdez Molina (coords.). *Voces de la Sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. 2014; Fernández Troncoso, Raúl. *La marimba. Su origen y leyenda*. Talleres Gráficos de la Nación. 1957.
- 2 Chamorro Escalante, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 1984. p. 72. Cursivas en el original.
- 3 Saldívar, Gabriel. “El jarabe. Baile popular mexicano”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Núm. 27, Tomo II. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1935. pp. 307-308; Saldívar, Gabriel. El jarabe. Baile popular mexicano. Museo Mexicano, Puebla. 2012. pp. 10-11.
- 4 *Ibid.*
- 5 Pérez Fernández, Rolando Antonio. “Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango”, en Gutiérrez Rojas, Daniel (coord.). *Expresiones musicales del occidente de México*. Morevallado editores. 2011. p. 112.
- 6 *Ibid.* pp. 114-117.
- 7 *Ibid.* p. 113.
- 8 Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. Secretaría de Educación Pública. 1934. p. 290.
- 9 Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Fondo Antiguo de la Biblioteca Complutense. 1571. p. 85r.
- 10 Chamorro Escalante, Arturo. *Op. cit.* pp. 72, 136-137.
- 11 *El son del sur de Jalisco Volumen 1*. Serie Testimonio Musical de México No. 18. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1976. Grabación y notas de Irene Vázquez Valle. Cursivas en el original.
- 12 Contreras Arias, Juan Guillermo. *Atlas cultural de México*. Música. SEP / INAH / Editorial Planeta. 1988. pp. 119-120.
- 13 Sánchez Díaz, Gerardo. *La Costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2001. pp. 214; Arreola Cortés, Raúl. *Coalcomán. Monografías municipales*. Gobierno de Michoacán. 1980. pp. 112-113.
- 14 Contreras Arias, Juan Guillermo. *Op. cit.* p. 82.
- 15 Vélez Calvo, Raúl y Efraín Vélez Encarnación. *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero*.

- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gobierno de Guerrero. 2006. pp. 113-114, 138-143, 154-155.
- 16 *Soy el negro de la Costa... Música y poesía afro-mestiza de la Costa Chica*. Serie Testimonio Musical de México No. 33. Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1996. Grabación y notas de Gabriel Moedano Navarro. pp. 31-37.
- 17 *Ibid.*
- 18 Pérez Fernández, Rolando. *La música afro-mestiza mexicana*. Universidad Veracruzana. 1990.
- 19 *La música en El Nayar*. Serie Sonidos del México profundo. CDI. 1994 (2005). Grabación y notas del personal de la XEJMN "La voz de los cuatro pueblos". Parece que los dos ejemplos musicales de sones de tarima proceden de Santa Teresa, Nayarit.
- 20 Jáuregui, Jesús. "El mariache-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia". En *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI – Núm. 94. Noviembre-diciembre de 2008. pp. 66-72.
- 21 Vélez Calvo, Raúl y Efraín Vélez Encarnación. *Op. cit.* 2006. pp. 159-175.
- 22 Chamorro Escalante, Arturo. *Op. cit.* pp. 136.
- 23 Jáuregui, Jesús. "El mariache-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia". *Op. cit.* pp. 72-73; Gradante, William. "La tarima: Indigenous instrument in the "mariachi tradicional". En *El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*. Secretaría de Cultura de Jalisco. 2010. pp. 78-101.
- 24 *Apud.* Jáuregui, Jesús. "El tambor de pie de los seris. ¿Prototipo de la tarima amerindia?". En Sevilla Villalobos, Amparo (ed.) *El fandango y sus variantes*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2013. p. 113.
- 25 *Ibid.* p. 115.
- 26 *Ibid.* p. 134-137.
- 27 No me detendré a discutir los términos que se usan actualmente pues son utilizados de manera ambigua, más por los jóvenes bailadores. Se recomienda el trabajo de Carlos Ruiz Rodríguez: *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*. COLMEX / CONACULTA. 2004, donde refiere que los músicos de Costa Chica distinguen claramente la artesanía de la tarima ensamblada.
- 28 Vélez Calvo, Raúl y Efraín Vélez Encarnación. *Op. cit.* 2006. pp. 204-206.
- 29 Téllez Girón, Roberto. *Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras. Estado de Nayarit*. Enero a mayo de 1939. SEP. pp. 48-50.
- 30 Ortoll, Servando (comp.). *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima, siglos XVIII a XX*. EOSA / Instituto Mora. 1987. pp. 76-78.
- 31 Ruiz, Eduardo. *Historia de la Guerra de Intervención en Michoacán*. Balsal Editores. 1969. p. 665. También Vélez Calvo, Raúl y Efraín Vélez Encarnación. *Op. cit.* pp. 294-296.
- 32 Hasta hace pocos años se comenzó a introducir el cajón de tapeo a ensambles de son jarocho por parte de jóvenes intérpretes.
- 33 Cusi, Ezio. *Memorias de un colono*. Morevallado Editores. 2006. p. 73.
- 34 *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994)*. Serie Testimonio Musical de México No. 47. Fonoteca del INAH. 2006. Grabaciones de Laura Gaspar Gutiérrez y Susana Padilla Coronado; notas de Jesús Jáuregui.





LAS FORMAS DE MEDIR Y CONTAR DE LOS ABUELOS

Andrés Moreno Nájera

Al triunfo de la Revolución francesa se introduce un método moderno para medir y pesar, capaz de unificar todos los criterios habidos en ese tiempo. El 10 de diciembre de 1799 se aprueba el nuevo sistema de pesas y medidas firmado dicho decreto por Napoleón, denominado: sistema métrico decimal.

En México se introduce y aprueba durante el mandato de Ignacio Comonfort el 15 de marzo de 1857, confirmando y decretando su obligatoriedad en 1861 el presidente Benito Juárez. Mas sin embargo por el analfabetismo predominante, la resistencia a cambiar sus viejas formas de medir y pesar que por generaciones venían haciendo y lo dificultoso de los medios de comunicación era difícil alcanzar el objetivo.

Con la llegada de Porfirio Díaz en 1876 se intensifica el esfuerzo de introducir el sistema métrico decimal, mas sin embargo no se consigue, aunque se logra avanzar en materia de comunicación, se retrocede al sumir

al grueso de la población en una miseria lacerante, además de la degradante condición campesina y obrera en las hacienda del país y en las zonas de explotación masiva e inhumana de los mismos, como fueron la región henequenera , la región chiclera, valle nacional etc., donde no tenían la menor oportunidad de instruirse.

Hasta la actualidad quedan reminiscencias de ese antiguo sistema de pesas y medidas que emplearon nuestros bisabuelos.

El trabajo del campo iniciaba con la preparación de las tierras, el campesino acudía a las labores con su chahuastle en la mano para limpiarlas y prepararlas para la siembra. El trabajo lo realizaba por tareas, les pagaban por las que lograba hacer en el jornal. Una tarea era un área de 30 por 30 varas, y cada vara equivale a 0.83m.

Cuando la milpa tenía elotes, estos se vendían y compraban por manos. Después de la pizca, el maíz también se podía vender o

cambiar por otros artículos que cubrieran las necesidades del momento y esto se hacía por manos o en zontles; una mano contempla 5 piezas y el zontle 80 manos o un total de 400 mazorcas.

Si el maíz ya estaba desgranado o cualquier otro grano como el frijol y el arroz, entonces se vendía por arroba cuyo símbolo siempre ha sido @ y estaba tasada en 11,5 kilogramos, por esta razón los hombres de campo hacían las canastas de una arroba, media arroba y un cuarto de arroba, rasada, sin colmo.

Si era una cantidad mayor se empleaba la fanega que tenía un peso promedio de 70 kilogramos, pero podía variar también de acuerdo al grano o a los comerciantes. Así la fanega de maíz pesaba 65 kg, la de frijol 75 kg, la de trigo 70 kg, dos fanegas hacían una carga, que era lo que aguantaba un animal de herradura sin forzarlo, para andar largas distancias.

Las cebollas, las flores, las velas de sebo y los cohetes se vendían en gruesas, una gruesa tiene 12 docenas o 144 piezas y media gruesa son 72 piezas.

La leña, los costales de granos, los matules de tabaco se miden en tongas, que varía en cuanto a cantidades específicas, así una carga de leña tiene cien pencas y con diez cargas se hace una tonga.

El tomate chiquito, la chilpayita, la semilla de cilantro se vendía en medidas que eran unas canastitas de junco hechas para tal fin, sustituidas posteriormente por tapas metálicas de algún frasco, donde la marchanta después de la medida daba la ñapa al comprador.

Para hacer una jarana, el campesino medía el grueso de la madera en palmos; los trazos de la caja, el brazo y el clavijero también empleaba el palmo, dedos, cuartas o jemes. Para apuntarlas o trastearlas usaba una cuerda y el oído para definir los sonidos que debía dar cada traste.

La distancia entre un pueblo y otro se media en leguas, que equivalía aproximadamente a 5500 metros, o una hora de camino a buen paso.



El sistema monetario también fue complejo, el campesino ganaba en su jornal un real o un real y una cuartilla si bien le iba con el patrón, el real tenía el valor de 12.5 centavos y equivalía a 2 medios y cada medio a dos cuartillas.

Un peso eran 8 reales, que era igual a 16 medios, o 32 cuartillas, o 100 tlacos, un tlaco era igual a un centavo. Un Imperio era un peso de tiempos del Imperio de Maximiliano acuñado en plata.

Este sistema monetario de México del ayer se expone en esta versión de unas décimas recogida hace unos treinta años en la comunidad de Dos Amates, legado que nos dejó don Simón Baxin, oriundo de Cerro Amarillo de arriba del municipio de San Andrés Tuxtla y corresponden a el canto por argumento mayor del zapateado en la región de los Tuxtlas.

Ahora que estoy en porfía
Quiero ver lo que argumentas
Pá que me saques la cuenta
De plazo te doy diez días
Porque sigue tu osadía
Y quiero bajarte del trono
Claramente a tu abono
Versos con quien comprenda
Dime que tanto arrienda
Cien pesos empleados en manos.

Parece cosa sencilla
O difícil de sacarla
Bien puedes acomodarla
A ochenta por cuartilla
Ya apareció en esta villa
Quien cause tu perdición
Perderás el galardón
Suma la cuenta y veras
Y al momento me dirás
Que cuantas manos son.

Comienzo yo los cien pesos
Cien pesos empleados en manos
Quiero subirme del tono
Con tlaco y reales empiezo
Pá que no tengas tropiezo
Un real son cuatro cuartillas
Esto no es cosa sencilla
Pon en consideración
Y dime bien la proporción:
Mil seiscientas maravillas.

Ochocientos son dos y medio *
Mil seiscientos cinco reales *
Cuatrocientos seis cabales *
Ochocientos veinte imperios
Seis mil cuatrocientos sin remedio *
Son cinco pesos contados
Doce mil ochocientos sumados *
Son diez pesos sin faltar
Y otros cinco has de agregar
Súmale con cuidado.

Comienzo por lo sutil
Si por cuartillas lo pones
Cierra las numeraciones
Son ciento veintiocho mil *
Esto lo hace un hombre civil
Que en este punto honrado
Con otro te has encontrado
Y lo que te dio este sujeto
Lo has hallado completo
En la cuenta que te he dado.





F García Ranz, 1982

LA VERGÜENZA ME SUJETA

Relato de vida de **Andrés Vega Delfín**

Una entrevista realizada por
ARMANDO HERRERA SILVA Y ROMÁN GÜEMES JIMÉNEZ

Nota introductoria

El presente texto es una entrevista grabada en audio en septiembre de 1994 en Boca de San Miguel, municipio de Tlacotalpan, Veracruz, en casa de la familia Vega Delfín. La transcripción se realizó a lo largo de los tres años siguientes. El texto es fiel al relato de Don Andrés Vega Delfín. Sólo se ordenaron los temas y se eliminaron algunas expresiones reiterativas.

A veintisiete años de haberse realizado esta entrevista, adquiere especial relevancia, en este 2021 que el Güero Vega cumple 90 años, habiéndose consolidado él mismo como verdadero arista popular, convertido ya en un referente del son jarocho; un intenso movimiento jaranero que en ese momento estaba en ciernes y que hoy ha trascendido las fronteras nacionales; una recuperación sin duda de la fiesta del fandango, además de muchos seguidores que ahora tiene el Güero Vega, inmersos en el mundo del son jarocho y la fiesta del fandango.

En este texto, encontramos un relato ameno, fresco y muy divertido, aunque a la vez dramático en algunas partes, del acontecer del sotavento veracruzano. Los temas que aborda tienen que ver con la visión de la vida, el trabajo, el entorno natural, la familia y por supuesto, la música y la fiesta del fandango; implican una historia local que sin duda, podemos extrapolarla al hoy casi extinto mundo rural en México.

Por otro lado, hay que decir que hoy, la familia Vega es un pilar fundamental del son jarocho, no sólo por el estilo inconfundible que al son le ha dado Don Andrés Vega Delfín, sino también porque muchos de sus descendientes de segunda y tercera generación son parte imprescindible del mundo del son jarocho.

Por último, comentaré que esta entrevista es parte de una serie de relatos que denominamos “Testimonios del Mago Papaloapan”, en los que se hizo registro de las historias de vida de varios músicos y poetas de la Cuenca del Río Papaloapan, en el sur del Estado de Veracruz, realizados por Román Güemes Jiménez y un servidor, entre 1994 y 1996.

Vaya pues el presente relato como homenaje a este patriarca del son que mucho le ha aportado a la música popular de México.

Armando Herrera Silva

**PUES NOS CASAMOS PRIMERO
POR LA IGLESIA VERDE**

Nací en Boca de la Sierra, Municipio de Saltabarranca Veracruz en 1931. Pues mi padre y mi abuelito, el padre de mi padre tocaban, mi abuelito arpa y mi padre jarana; se llamaba Adolfo Vega y mi padre Mario. Él era de por esta zona del Papaloapan. Mi abuelita era Maura Pérez. Por parte de mi Mamá, mi abuelito se llamaba Luis Delfín y mi abuela Luisa Naranjo. Mi madre se llamaba Margarita Delfín Naranjo y como le digo, mi padre Mario Vega Pérez. La difunta mi mamá nació por aquí por La Gallarda, municipio de Tlaxotalpan. Mi papá nació acá por Casas Viejas, esos rumbos.

Dice él que cuando la Revolución todo mundo huyó, se desparramó la familia, por onde quiera. Por la Mixtequilla, allá murió un hermano de mi padre, se llamaba Adol-

fo Vega; aquí por Palo Alto, del otro lado de Casas Viejas, murió uno que se llamaba Cristóbal Aguirre; entonces pues esa es la razón de que quedó familia por onde quiera regada. Como no tuvieron valor para meterse a las armas, pues mejor huían con la familia porque si no, se robaban lo que tenían y a ellas también se las llevaban, si es que tenían muchachas y era un despapaye. Entonces pues huían y por eso, ya cuando se calmó la Revolución, ya quedaron unos en un lugar, otros en otro lugar y así.

A Boca de San Miguel llegué como en el 1950. Pues en primera, yo empecé a viajar con amigos por aquí con las parranditas, ya sabe, entonces yo más antes había visto a mi señora, que estaba mira, ¡como una anonita!, y yo dije ¡pos aquí es! Y empezamos a traerle parranditas a mi suegro ahí, como que no quiere la cosa. ¡No!, y yo empezaba a arrimar gente, vamos en ca'Pollo, —porque él se lla-



Rodrigo Vázquez / rodorod.com



Don Mario Vega, Boca de San Miguel, 1981. F García Ranz.

maba Apolinar—, vamos en ca'Polo que hay un fandango. Y se empezaban a arrimar, pero más no sabían por qué andaba yo con esas parrandas.

Pues nos casamos por la iglesia verde, primero me la llevé y ya después a los muchos años nos venimos a casar. Primero ella se enamoró de esa guitarra. Al escuchar esa guitarra dijo, —no pues a mí me gusta la música y aquí está el fabricante de la música—. Y así, en realidad, tuve la oportunidad de poderle hablar y así nos amacizamos y ya. Me la llevé y al poco tiempo empezó mi suegro, que me viniera yo a vivir acá, que de qué iba yo a andar rodando por ahí, que acá había modo de ingresar al ejido y que mejor tener un pedacito de tierra. Pues yo no quería y no quería, pero tanto y tanto pues...

Mi suegra no me quería muy bien. Mi esposa se llama Hermelinda Hernández Carba-

jal, mi suegra se llamaba Sofía Carbajal Leyva y mi suegro Apolinar Hernández Velázquez. Mi suegra nació aquí por onde vivía tío Rupe, aquí por la Boca de San Miguel del otro lado; sí, porque la familia de ella vivía aquí por estos rumbos y tío Polo es como un llanero. Mi suegro tenía mucho de cubano, era chino, chino, moreno. Él fue muy buen amansador de bestias, trabajó mucho de mayoral. Mi suegro sabía unas décimas, pero en realidad yo no le aprendí ninguna y ese dichito que le dije endenantes “échale limón al tanque y de refresco un granizo porque no salga el niño tunante y se vaya antojadizo,” una cosa así. Y tenía mucho repertorio también, ¡pa'su!, ¡si viviera! Entonces, mi suegro también, se batió muy bonito yendo a la Revolución y trabajando ajeno de mayoral. Él vaqueó mucho en los llanos del Blanco de Nopalapan, cuando unos dueños eran multimillonarios que se llamaban los Franyuti, que tenían, pues... ¡no, una cosa!, ¡cuántas puntas de ganado!, ¡cuántas cabezas de ganado tendrían esa gente! Bueno, eran muy nombrados. Dicen que estaban queriendo solar la casa de pura moneda así y fueron y le pidieron permiso al Presidente de solar la casa de puro peso plata; y les dijo el Presidente que sí les daba permiso, namás que no pisaran el águila, que lo pusieran de canto y ahí fue onde se sayaron, ¿porque imagínese esta casita solada de puro peso de canto?, ¿cuántos millones se iba a llevar?; sí, ahí se rajaron imagínese, ahí sí ya no.

Pues yo trabajé de peón, de ayudante de mayores, yo aprendí a ordeñar y medio soltear a un animal también. Yo ahora con mis hijos tengo que ver, porque ellos no saben soltear un animal, no saben enjaquimar un animal. Les digo bueno, pero eso ¿qué trabajo es? Los grandes como Tereso no saben ordeñar. El que aprendió a ordeñar aquí fue Gonzalo, el más chico de todos. Ese desde chiquito aprendió a ordeñar. Ahora se va a ir también

con Octavio y ya me quedo yo a ordeñar las dos vacas.

Yo caminé mucho desde chamaco, después que quedé huérfano de mi mamá que falleció en ese lugar de Boca de la Sierra. Ya después mi padre se hizo de otra señora y como que medio se desobligó de nosotros. Entonces ya estaba yo grandecito y me fui a caminar, a andar de la seca a la meca y trabajando con uno y trabajando con el otro. Yo aprendí la arriería, aprendí a trabajar en los muelles en Tlacotalpan, trabajé con el difunto Jobo, trabajé con el difunto Plutarco, —no sé si ya habrá muerto—, en el muelle de la tabaquera y con el difunto Efrén Muñoz; también anduve de marinero en la lancha comercial que entraba al Tesechoacán. Entonces así la necesidad, porque no se puede decir otra cosa, uno tiene que trabajar para vivir y así me fui aprendiendo trabajos. Aprendí al campo a través de otros amigos.

En mi niñez yo jugaba, pero ya con la idea de la música. Hacíamos pelotas de hule, porque había un palo de hule. Entonces agarrábamos unas tablas yo y mis hermanos y mis primos hermanos y nos íbamos al monte y cortábamos el palo aquel, lo destendíamos en aquella tabla y lo poníamos al sol. Después hacíamos una bolita de hilasa y ahí íbamos recogiendo el hule aquél, formando la pelota y así eran las bolas que hacíamos nosotros para jugar. A los toretes o a los becerros les montábamos por la tarde. ¡No, si fui cabresto!, ¡me gustaba el relajo!

Yo tenía como doce años cuando murió mi mamá. Ella ha de haber muerto..., ¿pues una cosa exacta pa' qué los voy a engañar?, pero ha de haber muerto como de unos sesenta años, por allí así más o menos.

Yo nunca fui a la escuela, nunca me mandó mi padre a la escuela porque en estos lugares no se conocían escuelas rurales. Era pura selva y el que tenía posibilidades mandaba

a sus hijos a Tlacotalpan. Mis hermanas las mayores sí aprendieron porque allá había una familia que era de Tlacotalpan y allí paraban ellas y con ellos aprendieron. Pero de ahí pa'l real mi padre no nos mandaba. Nos mandaba a la milpa a ver que los pájaros no se comieran el maíz, el arrozal y ahora después le preguntaba yo, —¿oye padre y por qué? Fijese que a mí me da pena, tanto que yo he andado en el mundo y no sé leer. A mí me da tristeza, ¿por qué no nos mandó usted a la escuela? —, y se quedaba...

—¡porque a mí tampoco me mandaban a la escuela!

Así eran las respuestas y me quedé sin saber nada, nada. Ciertas letras conozco pero muy brincadas. Y yo a veces le digo a unas personas, —si yo hubiera aprendido a leer me hubiera ayudado mucho pa' la música. Un poco de lírica y otro poco de sabiduría de lectura a mí me hubiera gustado mucho, sería otra cosa. Pero ni modo, ya nos quedamos así y qué podemos hacer ¿no? “Como un clavel que se deshoja y regalárselo a una coja que se divierta con él”.

LA VERGÜENZA ME SUJETA

Pues, cuando me inicié en la música, la primera vez con Gilberto [Gutiérrez], yo andaba con mis hijos, estaban chiquitos, fuimos a un festival a Tlacotalpan con un compadre, que por cierto estaba yo enfermo y namás fue Tereso porque Octavio estaba más chiquito y yo no quería ir.

Y vamos compadre, —me decía—. Le digo, —compadre, es que yo estoy enfermo, me siento mal—, vamos compadre quien quita y nos llevemos el primer lugar. —Me decía él.

Bueno y yo todo pues amolado, pobre y hasta sin vestuario casi porque, pa qué más que la verdá, va uno a presumir lo que no. Yo nunca..., yo he sido siempre normal así, digo



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com

la sinceridad, la verdad ¿no? Pues tanto y tanto hasta que me arrancó y le digo, pues sí voy. Nos alistamos y nos fuimos. Me acuerdo que fue el festival en el tapancao ese que hacen entre la capilla del reloj y el parque. Nos tocó el turno y fueron esa vez los Casarines, también que son familias mías, y nos llevamos el primer lugar. ¡En aquel entonces nos ganamos diez mil pesotes!

Nos llevaron a Jalapa como a los dos días a una entrevista en la televisión y creo fuimos tres grupos y ya de allí Gilberto nos cachó y don Arcadio Hidalgo, el viejito que andaba con el grupo primero de Mono Blanco. Entonces Gilberto iba a venir a buscar un requintero por ahí onde lo encontrara. Le dice don Arcadio —oye, y que tal si fueras a ver a ese señor, el que tocó ahí esa noche, ese señor toca bien—. Y ¿no iba a conocer Arcadio que fue campirano toda la vida como los judíos errantes sacando músicos de la sierra? Donde él venteaba que había músicos allá se metía a sacarlos, porque a los de aquí de Minatitlán,

a Noé, él lo sacó de por ahí de un lugar que se llama la Jimba, chamaco estaba Noé. Entonces dice, —a mí me parece que ese señor fueras a buscarlo, ese señor toca bien.

Y bueno pues ya se dejó venir Gilberto por un trece de junio y yo andaba cortando caña. Estaba yo todo emporrao, estaba yo con mis hijos, más tarde que a estas horas y llegó temprano, dice aquí la señora. Estaba Gilberto nuevecito. Ya llegué por acá, venía casi arrastrando los pies, todo tiznao. Me senté y lo saludé y al rato dice, —Vega, no me agradezcas la visita pero yo vine a esto, pues necesito alguien que toque la guitarra. Andaba mi hermano José Ángel pero ya medio nos disgustamos y ya no quiere seguir, entonces yo venía a hablar contigo si quieres echar una girita con nosotros por ahí—. Me quedé pensando y me dije ¿pero cómo le voy a hacer yo? ¿si yo no tengo ni zapatos, ni sombrero, ni ropa? Dice —pues tú piénsalo, y me puse a pensar, dije yo —¿pues qué?, ando tan apereado en el campo..., yo voy a tener que ir

a probar. Le digo, —pues sí voy a ir—. Dice, bueno pues tal día vengo por ti, que vamos a ir a México y vamos a comprar ropa y zapatos y sombrero. Bueno y ya la fecha que fijó que iba a venir, vino y ya me dice, —oye Vega otra cosa, ¿y cuánto vas a querer dejarle a tu familia?, Diosito lindo dije, ¿y cuánto le voy a pedir a este hombre? Pues le pedí una cosa poquita ¿no? digo, dame unos dos mil pesos. Dice, —oyes Vega, ¿pero dos mil pesos les van a alcanzar?, pues yo digo ¿no?, todavía el dinero valía. —¡No hombre!, dice, —¡cuando menos unos veinte!. Cuando me dijo de veinte, digo —¡pa'su es mucho dinero! Bueno, le dio el dinero aquí a la señora y ya nos alistamos y nos fuimos a México. Compramos ropa, zapatos y sombrero. Me estuve allá unos días y mi primer vuelo fue a Los Ángeles California por un 16 de septiembre. Mi primer vuelo de un cristiano campesino, animalito se puede decir, pues yo ¿cuándo había volado en un avión?, y sin llevarme a médicos ni nada y yo todo alcoholizado. Porque yo tomaba bastante y fumaba... ¡bueno, era yo un ingenio! Pues ni modo Diosito, en nombre de mi familia que no le pase nada porque yo quién sabe, —decía yo entre mí, pero no se lo decía a él—. Y ya pues nos fuimos, pero yo iba comercial bastante en mi tocar.

El restaurant como que descompuso a muchos músicos buenos que había anteriormente, porque muchos músicos como el difunto Lino Chávez cuando se fue a México, pues se fue pa'ganar billetes. Mi tocayo Andrés Huesca, pues al billete ¿no?, a tocar un son rápido y viene el billete y —¿a ver cuál otra? — y allá va rápido y viene el billete. Entonces se comercializó ya el son. Entonces muchos músicos empezaron a agarrar ese hilo. Yo escuchaba en la tarde el programa que había en Cosamaloapan de Lino Chávez, muy bonito; entonces yo corría y sacaba mi guitarra y la afinaba rápido y me ponía yo a tocar el son que iba to-

cando en el radio. ¡Yo estaba comercializado ya!, y para hacerme otra vez a la normalidad trabajaron un poquito. Me regañaban, me decían, —¡no hombre!, tú cuando presentes tu guitarra preséntala, pero pausadita así... ¡No, yo no podía!, arrancaba pero recio y ya cuando terminaba el son decían, —Güero, ¿pero qué hiciste?, te dije que calmadito—. Pero pues ya ni modo, —dispénsenme—. Y tocaba yo así, de lado, no de frente porque a mí me daba pena. —¡No Vega, mirando al público! ¡No hombre, no señor! Pues tanto y tanto..., batallaron algo conmigo, pero hasta que me fui haciendo a la normalidad.

Bueno, pues me llevaron a una presentación allí a la Secretaría de Educación para que escucharan al requintero y ya. Pero bueno, yo la vergüenza..., como dice el verso, “la vergüenza me sujeta.” A mí me daba pena, pues yo nunca había estado antes en un público. Pero en fin, allí me fui calmando, calmando y volví a mi normalidad. Entonces salió de que por medio de la Secretaría grabamos aquel disco con el difunto Arcadio, de RCA. ¿Cuándo yo había ido a un estudio de esos?, ¡nunca! Pero pues más o menos ahí salimos, con algo de nervios pero hicimos aquello, aquel trabajo. Y topamos con un ingeniero que manejaba las máquinas. ¡Cómo fumaba! Ya se murió ese hombre. Veías lleno de humo de cigarro adentro y regañón, enojón más que nada. Tenía los paquetes de cigarros Montecarlo Extra en el estudio y quería rápido todo. Ya nos estábamos empezando a acomodar, ¡y que ya! No, pues total que grabamos.

Seguimos la historia de giras. Después de que regresamos de Los Ángeles, vine a la casa y tal día salimos ya al país, a las escuelas que empezamos a andar de primer nivel y superior hasta normales y todo eso. Porque recorrimos todos los rincones. De los grupos que mandaban, muchos no entraban a unos rincones donde había niños salvajes, ¡totalmente sal-



Boca de San Miguel, verano de 1983
fotografía: F. García Ranz

FANDANGO EN BOCA DE SAN MIGUEL, 1983. MARTA VEGA ZAPATEANDO, ANDRÉS VEGA CON VIOLÍN Y JUAN ZAPATA SENTADO CON SU REQUINTO. F. GARCÍA RANZ

vajes! Pero habían cuatro o cinco maestros por ahí al rededor en una plazoleta, ahí los acomodaban. —Aquí se van a sentar, aquí se van a hincar, aquí se van a estar pendientes. Y los maestros, —¡cuidadito!, ustedes nomás van a estar pendientes a la música, a lo que van a decir los señores—. Y unos se miraban a los otros que parecían de verdá animalitos. Todos esos rincones nosotros anduvimos con el gran poder de Dios. Así fue la manera de que yo me empecé a ir iniciando y ya, a través de ser ya un poco sazón ya de edad ¿no?

Antes yo no conocía a Gilberto. A don Arcadio lo oí nombrar la primera vez en Tlacotalpan. Esa vez bien viejito, yo no lo conocía, allí lo vine a conocer y lo saludé. Yo le veía su rostro medio mal encarado y después que llegué yo, pues anduvimos así y después fuimos los grandes amigos. Nos pasábamos las noches platicando sus historias de él que anduvo haciendo en aquel entonces. Todo el tiempo andaba engañando mujeres y tocando.

Esa fue su vida y ya se vino a asentar un poco ya más viejo aquí en Minatitlán, en un terrinito que consiguió allí en el ejido. Se casó con una señora que se llamaba Juana, yo sé que era tehuana.

Así por el estilo, pues yo seguí ya saliendo a otros lugares. Después ya vino la cosa del desplome de la devaluación del peso. Entonces pues ellos decían —Vega, va a ponerse la cosa muy difícil porque se va a devaluar el peso. —¿Y qué cosa es eso?, decía yo, —pues que el peso no va a valer nada, entonces las cosas se van a poner caras, el dinero de aquí no va a valer, si algo piensas hacer hazlo, pero rápido porque el dinero no va a servir. Pues yo me ponía a pensar y con miedo, pues lo que piense yo hacer lo voy a hacer. Lo poquito que me gane, invertirlo. Entonces hice este cajoncito que todavía le falta baño y le faltan muchas cosas. Y compré unas dos vaquitas, una yegüita. Bueno, pues muebles que están de la patada, estufa, cama ¡y de la pura música!

Y pues tomaba yo, pero yo no agarraba la cantina con el billete en la bolsa. Yo le entregaba a la señora, siempre yo he sido así. Yo no puedo traer bastante dinero, cien, doscientos, trescientos, quinientos en la bolsa pa'andar presumiendo, ¡no! Aquí está el dinero, guárdalo, si algo hace falta, pues de ahí agarra. Yo cuando me iba a emborrachar me echaba veinte o treinta pesos o si no, pedía yo fiado en la cantina. Tenía yo cantina abierta cuando yo quería, pero solo. Yo siempre anduve solo. Pero yo vi que ya no era negocio..., digo, esto no era herencia que me dejó mi padre, ¡no! Ya está bueno para servirle de burleta a la gente. Porque uno borracho no sirve más que pa'que lo vacilen. El cigarro, no supe ni cómo lo dejé. Yo sentía una cosa tan fea en la garganta que yo dije, Diosito lindo quitame esto y ya no quiero. Yo fumaba puro Alas Extra, dos o tres cajetillas diarias, de ese fuerte. Y así lo fui olvidando. Gracias a Dios hoy me enfada el cigarro. El licor también, para mí las cantinas no existen. Yo antes iba a Lerdo, lo digo con franqueza y mi mujer se ponía enojadísima. Si, antes de bajarme yo del carro ya iba viendo a la cantina, antes de ir a comprar. Y ahí iba yo a echarme una copa de tequila o tanto así de un vaso. Ya al poco andaba yo mariachón..., ¡porque se les conoce! Pero gracias a Dios así lo fui dejando. Hace como diez y seis años que ya no tomo.

De los músicos que conocí cuando era niño, conocí a un tal Miguel Casarín que era amigo de mi padre, trabajaba con él, tocó mucho. A otro hermano de don Miguel que se llamaba Manuel Casarín, también tocaba guitarra. Y a otro señor que se llamaba Antonio Mulato de Tres Zapotes, tocaba muy bien la guitarra. Otro señor que se llamaba Mateo Rascón, era de aquí del Espinal, del otro lado y otro señor que se llamaba Pío Mulato, también tocó mucho con mi padre. Otro de acá de Villa Lerdo que jugaba baraja, era vaquero y

tocaba muy bien la guitarra, Antonio Varela... Mi papá en su trayectoria conoció a muchos músicos, a Don Neftalí Rodríguez que ya falleció y fue amigo de mi padre. Tocó con él en los llanos, por ahí. Y es lo que yo alcancé a saber y a conocer de por aquí. Felipe Casarín que era hermano de los dos Casarines, ése fue jaranero de mi padre. Ellos eran de por ahí de Boca de la Sierra y otros de por acá de rumbo a Zamora, y don Miguel, ¡pues ese fue el mundo entero suyo!, tenía un poco de tiempo en un lugar, luego se iba para otro lugar y así anduvo. Él nunca tuvo una estabilidad en un lugar por muchos años.

Yo aprendí a cantar escuchando y ensayándome solo, en la sabana, viniendo de la milpa, chiflando y cantando. Cantando el Siquisirí ¡ay! lara la, la..., y ya me escuchaban, —oi nomás, anda el Güero cantando—. El campo por ese lado ha sido muy bonito, todo el tiempo viene uno alegre. Si vienes de tu milpa, aunque vinieras tallao venías cantando porque si tu milpa está muy buena, cantas de gusto y no venir amargado, venir a tu casa enojado. Si andaba mal, andaba yo encabronao, no cantaba.

Yo aprendí a tocar por una parte escuchando y mirando, así aprendí yo. No porque me estuvieran explicando, que esto va aquí, acá o acá; namás mirando, viendo, tener el pensamiento a la música y sobre de eso, yo le echo más a mi guitarra. Porque yo ahora le he aprendido a la larga mucho a mi guitarra. Yo tengo que decir esto, porque mi tocayo Andrés Alfonso dice que cuando andaba con nosotros y le decían los muchachos, —¿por qué no cambia?, ¿por qué no modifica su versada?—No, ¿yo por qué tengo qué modificar?, si ya aprendí y lo que hice, lo hice en el arpa—. Y eso es mentira. Yo veo a mi hijo Octavio lo que lleva punteando, lo que lleva tanguendo atrás y adelante, como la guitarra, y lo demás que es una cosa igual a la guitarra, y yo a la guitarra le hago lo que yo quiero ahora. En-



TLACOTALPAN, 1982. F. GARCÍA RANZ

tonces no hay por qué decir —no, yo ya no pude hacerle más a la guitarra... ¡No le voy a poder hacer cuando ya no pueda!, ¡ya no tenga yo pulso! Pero mientras pueda yo, le sigo buscando y le sigo encontrando, porque la guitarra no tiene fin, ningún instrumento tiene fin.

Y así fue la manera en que fui aprendiendo, escuchando a mi padre, mirando a otros que estuvieran tocando. Me metía, me regañaba la familia, —muchacho qué, ¿vas a salir?, —pues yo voy a ver... Y buscando, buscando, me metía en un rinconcito y ahí me estaba yo. Si dejaban los instrumentos, allí iba yo a tocarlos y a agarrarlos, porque yo traía la visión y la cosa de aprender. Estoy viejón y si voy a una parte onde hay piano, mi delirio es el piano. Yo quisiera saber tocar el piano, el saxofón, cualquiera cosa de música. Pero desgraciadamente no pude llegar hasta allá y con la guitarra me quedé namás, y la jarana.

...ESOS ERAN LOS GUSTOS DEL FANDANGO

Si yo quería hacer fandango cada ocho días, sacaba yo permiso, vendía yo aguardiente y venía la gente arrimada de onde quiera, y músicos también, —vamos en ca' del Güero Vega, va a haber un fandango—; salía gente de onde quiera y ahí se reavivaba el fandango..., así en muchos lugares que yo conocí. Y en las fiestas Reales, cada año en Saltabarranca, Villa Lerdo, Tlacotalpan, por onde quiera había un fandango. Pero la cosa era que ya se dejó de hacer en muchos lugares de Veracruz, porque ya los viejos músicos fueron muriendo y ya a los familiares no les interesó seguir esa veta, ya mejor se olvidaban. Si la guitarra del papá nadie la sabía tocar en la casa, allí andaba rodando, hasta de bebedero de agua de las gallinas, porque yo vi por ahí en alguna parte una guitarra. Ese es el amor que le tenían al papá, al dueño de la guitarra. Y así de veras digo que pues no sé, pero una cosa de esas no valoraban, sería por ignorancia..., no había estimación.

¿Que si yo quería a mi padre?, allí tengo su jarana guindada onde yo duermo. Esa jarana no sale a ninguna parte ni se la presto a nadie, a mis hijos sí pero pa' tocar aquí o a algún amigo, pero pa' tocar aquí.

Los fandangos se hacían todo el tiempo fuera de la casa. Hacían una enramada incluso de la palma, la cortaban clavaban el estaque y hacían una enramada para el sereno y ponían bancas así a los lados. Ahí se sentaban las mujeres y ahí se remudaban toda la noche, de cuatro en cuatro o de cinco según el son que fuera. El Colás, pues son varias mujeres y el Colás en medio, si es un Siquisirí pues son cinco o seis mujeres, depende de la tarima de lo grande que sea. Descansan aquellas y suben otras cuantas y así hasta amanecer a las ocho o diez de la mañana... y ese fandango in-

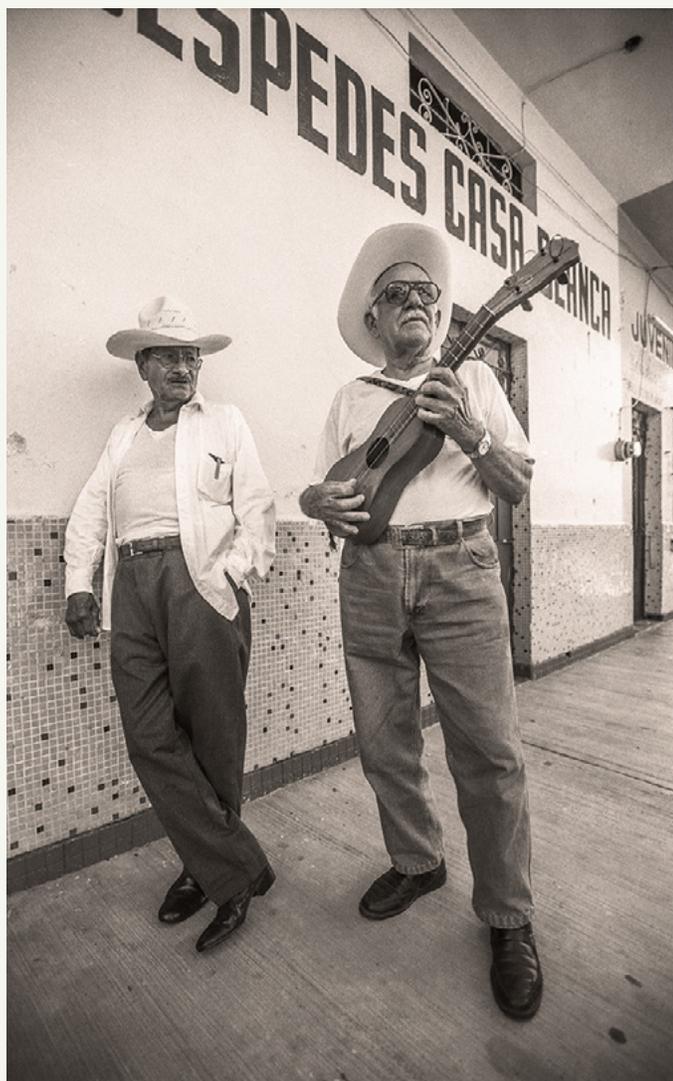
trincado, la gente bebiendo aguardiente y las mujeres bailando, porque esos eran los gustos del fandango. Es que en toda la región de Veracruz se hacía el fandango, pero yo también me admiro que se fue quedando aquello. Aquí incluso cuando nosotros llegamos y había mujeres de esas fuertes pa'l fandango, aquí se daban unos fandangos buenísimos ¿verdad vieja? Yo vivía allá en una casita que hice y las puertas tejidas de palmiche namás con pitita. Encerrábamos a los animales adentro y nos llevábamos a los chamacos y todo. No los dejábamos ahí en la casa, yo nunca los dejé. Allá onde se instalaba el fandango, en un rincón los acomodaba.

De los sonos que se tocaban antes en los fandangos por esta región, El Valedor como lo tocó mi padre, La Sarna, La Indita, La Lloroncita, La Petenera..., habían unos amigos que le decían a mi padre, —oye Mario, ya es de madrugada, échate La Llorona por ahí. Porque mi padre la tocaba con la jarana, con la guitarra nunca la tocó. Entonces yo me acuerdo que habían unas señoras que usaban enahua, su saco..., pero esas señoras almidonaban su ropa y le echaban pachouli. Mi abuelita era una de ellas. Cuando mi papá empezaba a tocar esos sonos hubiera usted visto a esas señoras bailando un son, como lleva el ritmo el son, como va el estribillo, así lo iban bailando. Pero ya hoy, de la juventud ya no hay quien baile un son, nunca de esos. Ya de Bamba, Zapateado, Pájaro Cú ya no salen. Entonces a mí esos sonos me encantan. Yo toco todos esos sonos, El Valedor y La Petenera, La Indita que son unos sonos tristes, unos sonos que alegran en la madrugada. Esos sonos como la Guanábana ya existían, nomás que ya por aquí no llegaron, eso era hacia la sierra pa'dentro, los escuchó [Antonio] García de León. Pero en realidad pues así en tiempos de navidad se podían hacer maravillas. Había gente que mataba marranos de ciento y pico

de kilos e invitaba gente. Compraban un saco de harina para hacer ojuelas en cantidad y buñuelos. Se iban a las fincas, compraban dos latas de miel de caña y ese era el gusto de aquella casa, invitar y que allí fuera la parranda y que ahí finalizara. Y a comer la gente ojuelas con café, con miel, con mole, botanas y digo yo, ese era otro tiempo en el que los perros se amarraban con longaniza y no se la comían. Pero a esta altura ya no se puede. Claro que con mis amigos vamos a comer lo que haya, si tengo ese marrano nos lo comemos. Por ahí tengo uno que ya se va a poner grande pa' diciembre si Dios quiere.

Hay creencias que existen algunos sonos como el Buscapiés que se cantan versos para espantar al diablo, por ejemplo. Entonces hay que tocarlos namás y cantarlos como es, que no se arrima, porque como yo ando persignado con tiempo, no se me arrima pa'andar ahí de maldoso, ¡no!, ¡conmigo no puede! Asina que castellanamente que se vaya al demonio... —¡El buscapiés!, ¡el buscapiés! y sigue pero ya muy bendecido, ya fuera de él. Ese son era de él, no sé decirle el por qué. Es un son muy bonito y a él le gustaba mucho y en cualquier fandango que se le ponía, si jalaban ese son se aparecía. Se aparecía un príncipe muy elegante bailando que no hay y nunca lo habrá en la vida pa'bailar tan bien como él. ¡Pues si lo hacía quien todo lo puede! Pero la gente lo identificaba porque un pie es de cristiano y el otro es de cochino, con espolón de gallo y decían —¡ay el diablo!, ¡Ave María purísima!, y se formaba un remolino y seguía ¡y salía echo meramente el demonio! y se echaba un pedo de azufre. Pero pues antes se aparecía de diferente manera.

Dicen, que se volvía un burro, que se volvía lo que él quería y la chamacada, como jugaban en las calles, agarraban al burro aquel, lo montaban y le jalaban las orejas, le jalaban las corvas y él se dejaba hacer todo, pero cuan-



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com

do no le parecía ¡ponía la estampida!, ¡y un remolino!, ¡y ay Ave María Purísima!, ¡este era el diablo, que estábamos montando! Antes se aparecía nomás de que dijera uno, ¡ahh que diablo!, —¿qué quieres? aquí estoy, y volteaban a ver y no era nada, y andaba onde quiera. Zapateaba muy bien, era un caballero; lo que no confrontaba eran los pies, uno era normal y otro era de gallo; es donde la gente se alarmaba y —¡Ave María purísima, es el diablo!...

De los sonos preferidos, como decía mi padre, sonos viejos, pues ya esos sonos yo los conocí desde que empecé a comprender. El rey de los sonos era El Siquisirí y ese son es de antes que yo naciera, y creo que desde que empezó el mundo, que ya empezó a haber mú-

sica de fandango jarocho; de ahí entonces el Siquisirí; de ahí, los sonos normales para iniciar el fandango, El Pájaro Cu, siempre son los sonos que rompen primero en un fandango, ya de ahí, de esos sonos, viene El Zapateado o La Bamba, de ahí seguía El Buscapiés, de ahí seguía El Ahualulco y seguía El Colás, que es de a montón y El Colás en medio; y de ahí seguía El Cascabel y de ahí seguía La Guacayama..., son sonos de aquel entonces; y ya de ahí venía sobre la madrugada Las Poblanas, El Canelo, El Piojo, que ese no sé cómo mi padre lo cantaba que de ese no me quedó nada. Bonito que me hubiera quedao algo o alguna grabación. Tocaban ese son y en el estribillo que le echaban, las mujeres se rascaban la cabeza, como en el son de La Sarna, en el estribillo decían que rásquese por aquí y se rascaban, que rásquese en el sobaco y se rascaban y así. Namás la musaraña de que hacen.

La Petenera, ese son era del fandango y yo ya no lo escucho. Lo toco porque yo lo quiero tocar. Pero que haiga mujeres antiguas que bailen esos sonos, ya no las hay. La normalidad de lo moderno, ya no lo bailan como se debería bailar, asentadito el son, lo han cambiado totalmente. Yo aprendí a bailar mirando, de que me imponía yo; o sea que ya todo viene por generación. Yo bailaba en los fandangos, sin zapatos, a pata rajada. Ahí la práctica se hacía en el fandango.

Antes las mujeres bailaban con suecos, palo con palo, ¡qué bonito sonaba!; antes los hacían, incluso todavía los hacen. La chinela ya no se usa y yo no sé por qué razón esa tradición se ha ido quedando. El sueco era una cosa que casi todas las mujeres usaban, mejor que la chancla de hoy, porque es muy caliente y el sueco no; era una cosa que ni contaminoso, ni cosa que lo parezca. Incluso yo tenía un tío, todavía vive, que hacían huarache de palo escavado, sacaban la forma del guarache y le ponían correita, la talonera acá.

Amigo, en esos fandangos luego había unas trifulcas que, pues ya sabe usted, en un fandango, una fiesta, echando torito y que si a aquél no le gustó una cosa, aunque fueran amigos, y ya se agarraban a los cabronazos y de ahí se hacía una molotera que tenían las mujeres que huir pa'dentro del cuarto, porque namás veían brillar machetes o qué sé yo. Había a veces celos y por ahí provenían los cabronazos; porque aquél le echaba versos a su mujer o que la fuera a galear, porque antes se ponía el sombrero [a la mujer], le decían galear. Terminaba el son, ya ibas a la cantina a comprar cerveza y ya ibas a la gala, pero honestamente. Pero si aquél era celoso y no le gustaba, —hijo'e la chingada orita vas a ver... ¿Por qué vas a pagarle la cerveza a mi mujer?, y ahí se armaba la trifulca.

En la gala, usted iba y le ponía el sombrero a la mujer que le gustaba y bailaba el sombrero; el otro a la otra y así, eso se usaba antes, ya no se usa. Pero antes en los fandangos se usaba galear, poner tu sombrero a aquella dama. Ya terminaba el son, ibas a traer la cerveza o el refresco a pagarle la gala a la muchacha que bailó tu sombrero. Yo todo eso lo vi.

El fandango ahora sigue la misma tradición, el mismo régimen, pero diferente en el modo de bailar, como que modifican el zapateo que era antes. En el tocar tú puedes tocar como tú quieras, namás que vayas en la línea; pero de ahí pa'allá, tú puedes hacerle al son cualquiera figurita que no la haya hecho otro. Eso es libre y soberano. En la bailada pues hay gente que aprende estilo de ballet. Es un bailar de ballet y el baile jarocho no. Se baila de a parejas o de a pareja y de a montón, cuatro mujeres. Y el baile del ballet mucha falda, mucha blusa y antes todos iban con su ropita de presumir común y corriente. Las mujeres con su vestido, no había faldas ni nada de eso. El campesino que venía al fandango venía con su ropa como la traes, a bailar; ¡pos si lo que

quieres es bailar! Nosotros andando nos preguntaban algunas personas en los conciertos, —oiga y ¿por qué no traen guayabera blanca?, ¿por qué no traen pantalones blancos?, ¿botín blanco?, —buena pregunta. Por una razón, —¿cuántas horas tiene uno que viajar a onde hay calor, que se suda?, ¿cuántas ropas blancas necesitaría uno pa' cambiarse?, ¡y es muy caro!, ¡pos si no tenemos dinero pa' comprar tanta ropa!, ¡pa' traer blanco!; pos nos compramos una ropita que aguante tierra, que no se vea mucha mugre. En la blanca en seguida ves un talloncito.

El fandango se debe disfrutarlo de corazón, de gusto, y mi corazón lo siente. Que uno se subió a bailar y que medio le da y que medio le falla, ¡no importa!, “¡capando es como se aprende a sacar huevo!”, bailando y mirando a otro es como se aprende; namás que te guste..., pero si no lo sé hacer, ¿por qué te voy a estar criticando?; y si lo sé hacer, no voy a criticar a aquél porque yo sé que lo hace porque le gusta.

Me gusta Tlacotalpan porque ahí casi todas las gentes saben bailar. Minatitlán igual, es un lugar que yo he ido varias veces al fandango; cómo, les gusta a la gente y a la niñez ahí.

YO EN LA VIDA BOGUÉ MUCHO A PURO REMO

Bueno, estuve en un lugar aquí de Tlacotalpan, hacia el río de San Juan, un lugar que se llamaba Martintela, un arroyo. Ahí estuve con un tío mío que se llama Gustavo Naranjo. Ahí ese señor trabajaba con un rico de Tlacotalpan, no recuerdo su nombre. Temprano a las 4 ó 3 y media de la mañana nos levantábamos, entonces no había techo para ordeñar, no había nada, andábamos con el lodo casi hasta las rodillas, imagínese, el lodo, el orín de la vaca..., ¡qué sabañoniza! De ahí, que

terminábamos de ordeñar, me decía, —vete a dejar la leche a Tlacotalpan en un bote de remos. Ahí vengo a Tlacotalpan, llegar ahí a entregar la leche, vaciar las perolas y regresar pa' atrás a remo pelón. ¿Cuánto me daba la semana?, cinco pesos, cuatro pesos, tres pesos, porque me daba la comida. Pero es que la vida de ordeña es una vida de perros, muy sufrida. Remando me he de haber hecho como hora y media, estaba lejitos de ahí, era de bajada; pero de allá pa' acá, ¡en contra! No se conocía todavía las lanchas de motor fuera de borda, era puro remo y ahora que mal, cada quien tiene su lancha.

Cuando empecé a trabajar en los muelles tenía como dieciocho años. Esperábamos que vinieran las lanchas, las cargueras, y ya estábamos hechos en una cuadrilla, esperando la lancha que llegara con la carga; porque antes todo se transportaba en embarcación. Allí era nomás uno el que trabajaba en ese aspecto, porque otro no podía venirse a meter. Incluso yo también me iba a Alvarado antes de ingresar a las cuadrillas esas. Yo me iba en las lanchas pasajeras a alcanzar turismo de Alvarado pa' traerle las maletas hasta Tlacotalpan y pa' llevarlos al hotel, pa' ganarme el bichi-chi. Que venía alguien, —a ver ¿qué le voy a llevar?, no, ya aquí este muchacho me va a llevar las cosas, —¡era yo aguzado!

Pesqué yo varios años ahí en Tlacotalpan. Como le venía yo conversando, cuando la cuaresma era buena, era de matar treinta, cuarenta mil kilos de robalo y cuando pegaba uno un lance bueno, ya le decía a uno el patrón, —escoja cada quien el robalo más grande que haya pa' que se lo lleve cada quien a su casa o lo venda o lo que quieran hacer. Ese se le llama “el toletero”, ya lo encajaba uno en el tolete onde ponía uno el remo pa' jalar y ahí venía a adornar la piragua, —y que mira, tal patrón le pegó a la cuaresma y así...

Yo hice recorridos por ríos. Este río de San Agustín, lo recorrí hasta el final y el río del Tesechoacán hasta un lugar que se llama El Moral, adelante de Vitoria, acá por Garro; y el río Papaloapan hasta un ramal que se llama Zacatixpa. Allá adentro andábamos pescando, onde el río ya se parte bajito, en la seca. Antes entraba mucho sábalo, mucho manatíl, mucho lagarto y ¿a ver, qué manatíl se ve hoy? Ya mis nietos ya no vieron nada de eso. Yo he escuchado que hoy dicen —¡hay dicen que anda un animal!, ¡cuidado!, ¡no se vayan a bañar al río! —¿Cuál animal anda en el río?, ¿en este charco seco? Animales había antes, cuando estaba hondo el río. Por aquí entraba un vapor que se llamaba El Tenoya, se quedó fundido [hundido] en la estación de Los Cocos allá por la vía que va a Alonso Lázaro. Incluso el otro día un sobrino pescando ahí, sacaron unas barras de bronce y ya no pudieron sacar más porque no pudieron trozar unas cadenas bien gruesas.

Las aguas ahorita están pero que no tienen ni corriente. Están todas contaminadas, por el drenaje del pueblo de Tres Zapotes, que nos los echaron al arrollo y esa contaminación de la clínica también va a dar a este río. No saben lo que van a hacer con eso, cuánto pescadito ya no va a servir o se va a morir con el tiempo. Esa gente..., no sé qué cosa es lo que sucedió con eso, ¿qué no tienen otro lugar onde hagan una excavación, onde puedan depositar esa contaminación y no echarla al río que nos van a perjudicar? Ya nosotros no nos podemos bañar en el río. Yo hice mi pozo por esa razón. El médico nos ha recomendado que no nos bañemos porque agarran rasquimia, salen manchas a consecuencia de eso y míralo, cómo está de ensolvado. Necesitamos una buena dragación para que haya vida, que el agua corra y se lave y se limpie todo, que circule todo efectivamente; pero estamos por ese lado bien tronados.

Yo pesqué mucho robalo con el espinel, con mi padre y luego solo, cuando llegué aquí para criar a mis hijos. Había mucho camarón. Te botabas al río y no te dejaban bañarte, ¡cómo te andaban por las piernas! Echabas un canasto con un pedazo de tortilla amarrado en el fondo, a los diez minutos lo ibas a alzar y venía casi a la mitad de camarón. Porque no había negocio, no había quien te comprara. Yo agarraba un robalo grande y le decía yo a mi vieja, —voy a ver si vendo este robalo por ahí, a los que podían un poquito, y les decía, —¿no compra este robalo?, —¿cuánto cuesta?, —se lo voy a dar en seis pesos, —¡no hombre, estás loco tú!, un robalo como de ocho kilos, —te doy dos pesos si quieres, ¿y qué querías que hiciera, si me hacía falta el dinero? Pues ahí te va. Pero los veías jugar con la cola de fuera con la marea pa' dentro. En una ramita que hubiera tapadita de pantano, te ibas con un chusito allí como quien no quiere la cosa, cuando al poquito nomás sentías que te hacía la manos así, ¡y afirmalo porque se te va a ir! De vicio mataba uno pescado y camarón. Con el espinel maté mucho ajolote y robalo, tortuga blanca... Con el espinel tira uno una cuerda larga y de ahí le vas amarrando anzuelos con las carnadas. Mi papá lo hizo mucho, agarró y mató mucho ajolote, cuando había.

En la laguna había mucho pájaro, galambao, cuchareta, candil, mapaches veías como lucerío de chinaca en la laguna. Había venado, pues todo era selva. Había unas vereditas, si venías a caballo tenías que sacar tu machetito y descolumbrar para poder pasar y no irte acostado en la cabeza de la silla. Aquí onde vivimos era un bosque, palmares, los marraños engordaban del puro monte, ¿a ver ahora?, pobrecitos, andan flacos.

Del otro lado del río se llama El Espinal, más arriba se llama el Pastle, más arriba, el Burro, son unas rancherías que hay allí. Y hacia la izquierda, yendo de aquí para allá,

hay un arroyo que se llama Bodega y después Alonso Lázaro, que se llama así desde principios del siglo creo. De allá nace este río y desemboca al río de San Juan, pero como con los años se fue secando, está tapado. Necesitan dragarle de allá para acá y romperle allá para que agarre curso. Había un trenecito que venía de San Andrés Tuxtla ahí a la estación de los Cocos, allí venían recuas y descargaban para cargar en los barcos y traer la carga que traían los barcos.

El río era más ancho y hondísimo, yo pescando aguantaba el resuello y ahorita si me baño me pongo tapones pues me agarran agua los oídos, pero yo pescando llegué a trabajar a ocho varas de hondura pa'abajo y ocho pa'arriba. Si ya cuando vas con cuatro o cinco varas pa'abajo te hacen los oídos sriiiin ti ti ti , lo que va pesando el agua; llegar a trabajar a lo que fuera yo a hacer y al poquito hay vengo para arriba, otras ocho varas, son diez y seis varas de agua. Mi papá también fue buen buzo. Abajo íbamos a meter el plomo cuando tenía uno lances encerrados, a limpiar abajo para que no se fuera el pescado, ir metiendo el plomo así a la orilla.

Pues usábamos generalmente la red oscura, era la que mataba todo, chico y grande, camarón también ahí quedaba. La nasa pa' tortuga blanca y pa'mojarra. Yo las sé hacer, las nasas. Lo que el manatíl destruía es que echaban por ejemplo, una estera en un arroyo. Echaban la estera y más allá echaban otra a onde le ponían una barbilla que se le llamaba así, para que el pescado viniera y entrara así al chiquero. Entonces, ponían esas lámparas para que si venían los manatines no llegaran a embocarse a la estera, porque si no la desgusaban, la rompían y se iba el pescado.

Amigo, todo eso se acabó, no volveré a ver, ni mis hijos, ni mis nietos, ni los amigos, ni los bisnietos, ni nada, como han sucedido muchas cosas en todo el mundo de México, ¿no?,

incluso como eso se perdió, asina otras cosas, en otros lados, en muchas naciones, digo yo.

La selva se acabó. Aquí era pura selva. Aquí había armadillo, tepescuintle, serete que es un animalito prieto, se come, es rabón de la cola, venado, tigre moloche de esos pintitos que parecen gatos, había martas, muchas martas de esos animales que andan arriba como las ardillas y había jabalí; había toda especie de mapaches, tejones, todo eso, venado y había también de esos que parecen viejos, coyotes había muchos. Mira, hasta eso se acabó, porque son animales que se alimentaban de la selva, se abrigaban del monte y al quitar el monte, como uno que venga un norte, un viento malo y les vuela a uno la casa, a la intemperie, así los animales. Entonces yo a través de gente que saben, de gentes que conocen de eso, el monte, la selva, la pudrición del monte que tira, eso le está sirviendo a mucha clase de animalitos, de insectos que se mantienen, se alimentan de la pudrición de la vegetación del monte y al acabarse todo eso, la tierra queda pobre, entre más mal, porque ya no tiene abastecimiento. No sé cómo decir, porque ya no hay monte, pura sabana, pura escamalotera. Se acabaron. Aquí habían muchas palmas, por eso fue que yo dije no, yo a mi mujer voy a hacerle aunque sea un cajón de una casa de material, porque ya no hay palmas, no hay bejucos, no hay madera. Sino le dejo riqueza de nada, le dejo más que sea pa'que no ande viendo cara a nadie. Pero si yo me trueno primero, ya ella tiene su casita y yo pues es lo que digo.

**ANTES NADIE DESEABA NADA,
TODOS TENÍAMOS...**

En la agricultura, lo que yo siempre he sembrado en la vida ha sido el maicito, a veces arroz, pero si no seguí en la siembra del arroz es porque hay mucha demanda [trabajo] pa'l

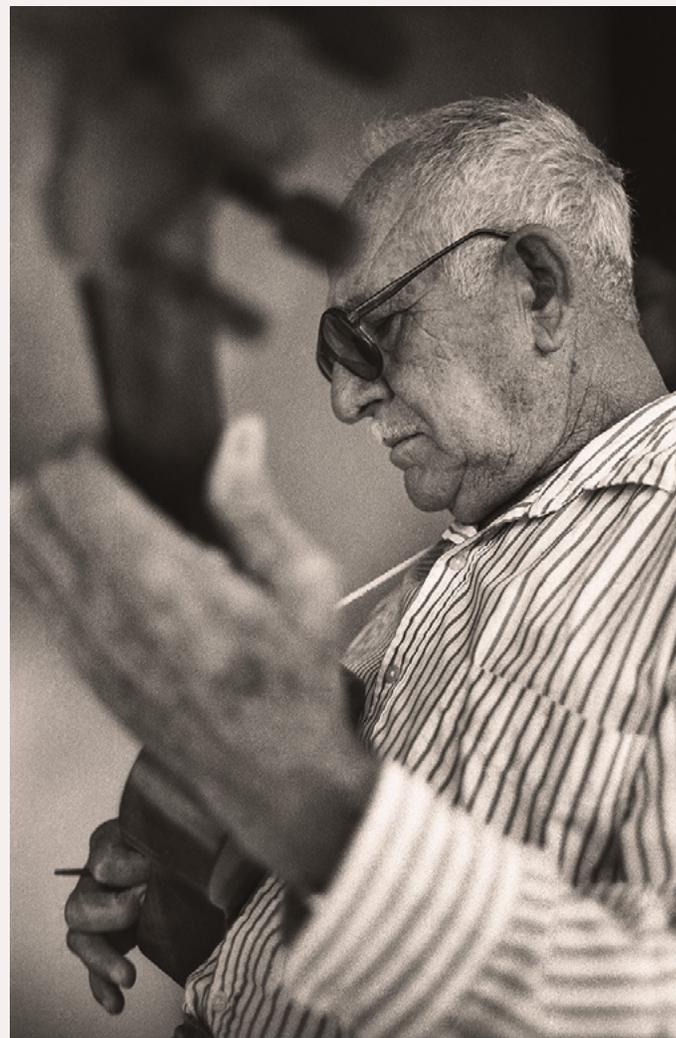
arroz. Se seca uno cuidando y no hay nadien, otro que siembre, entonces acuden otros con usted namás y es uno víctima, ahí y ya me olvidé. Como le digo, el frijol y el arroz tienen mucha demanda de animalitos. Pero sí, me gustaba mucho porque una vez que cosechaba un poquito de arroz, lo asoleaba yo ya que estuviera bueno ya pa'majar. Me majaba yo unas dos morteradas más o menos, unos veintidós kilos. Sacaba yo dos morteradas, porque es chico el mortero, ¿y pa'cuánto no me duraban esos veintidós kilos?, ¡pa un resto! Y por mucho tiempo me olvidaba yo de la tienda. Pero no nada más come uno arroz, el frijol igual, se siembra y camote de raíces, yuca, plátano, aquí todo este lugar de aquí para allá fue platanar. Ahí fue camotal ¡y unos camototes!; porque yo araba la tierra con la pala, bien, bien desboronada y luego después hacía yo camellones así, y ya iba yo enterrando las guías. Hortalizas, rábanos, zanahorias, acelgas que aquí crecen tan grandes, por acá así. Cebollas también y les daba yo tres o cuatro cortes y volvía a florecer pa'arriba. Es una gran comida la comida vegetal, a mí me gusta mucho. Aquí quiero cercar para hacerle una hortaliza ahí.

El maíz se siembra entre junio, en tiempo de agua, y de seca en diciembre. A esa siembra se le llama talmil o tapachole. La mejor es la de agua, aunque hay veces nos amuela el agua. Y el de secas, cuando es de primera vez en tierra nueva, se da muy bueno, muy desarrollado. Se siembra maíz criollo, maíz hoja morada, maíz negro pa'tamales y maíz amarillo para los cerdos y pa' la gente también, pues ése es bueno. Pues el que mandan de África es un maíz requemado amarillo, pero no es amarillo, es colorado ya y ¿qué tenemos qué hacer?, más que entrarle. Y ahorita se está sembrando el enano pero de secas namás, porque de agua como se da la mazorca, se perdería más pronto.

Allá en el cerro donde está mi parcela, allí he tenido yuca, pero resulta una cosa, que lejos no recoges ni las semillas. El año pasado tenía como 60 matas de yuca allá onde tenemos la milpa y en las aguas se las llevaron, hasta la madera se la robaron. Tenía yo una mata de plátano buenísima, jugosa, por acá así de gruesa, echaron unos racimos, y dije yo, qué esperanza que te coma yo ese racimo. Como fue, yo creo que ya se la llevaron antes de tres cuartos de sazón. Entonces ahora que barbeché pa' la milpa me dijo el tractorista, ¿y qué, la mata de plátano la libramos?, le digo, mira lo siento, métele el tractor, no tiene la culpa la planta pero no me voy a comer nunca un racimo de plátanos, solamente que viviera yo aquí, y le metió la máquina. Volvió a retoñar frondosa. El plátano en cerro qué bueno se da.

Sembré unos palos de aguacate allá porque a mí me gusta realmente sembrar, ya están por aquí así, les dije a mis hijos, oigan, si quieren hacemos la casa allá, está chulísima para criar animales y para todo. No quisieron porque ya están hechos a la luz eléctrica, ¡qué casualidad! y ¡cuántos años no nos alumbramos con luz de petróleo y aquí estoy! Ciertamente la luz eléctrica es muy bonita y ya se acostumbró uno, pero a mí me gusta mucho ese cerro pa' hacer una casa y vivir allá. Está de la carretera así para allá, está lejos de aquí, a pie se hacen como dos horas. Hay agua, hay un arroyo, así como ahora Dios guarda el río, se llama Cerro Colorado. Ahí hace uno un buen pozo, y ahí crío patos, crío gansos, crío guajolotes, bueno, lo que yo quiera y sin molestar a nadie. El pato es una presa muy sabrosa. Aquí mi mujer tiene unos patos allá en ca'mi hija Victoria. Es que en realidad aquí le voy a decir la neta, aquí agarran el río y no regresan, se los roban, pero aquí esta mujer ha llegado a tener una nada de animales.

Comemos también tamal de elote, bollitos que le llaman o tamal de presa o anterior-



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com

mente que hacían un fandango que mataban un marrano y hacían tamalada en especial, hacían un tamalón grande, a ese le llamaban el velador. Ese tamal lo abrían a las 12 de la noche, sacaban una mesa afuera y ya traían aquel tamalón y lo abrían, cucharas, tazas, jarras de café y empezaban a llamar, —pasen a comer el velador... Tortillas, por si le gustaba un gordo de manteca en la tortilla, ahí se la flauteaba. Ese era el velador. Hoy ya no se hace. Se hacía cuando los perros los amarraban con longaniza y no se lo comían; sí, porque nadie deseaba nada, todos teníamos, todo era la misma tradición. Si tú hacías un velador en tu casa iba yo, iba el otro; y luego los otros hacían, íbamos todos, después hacía



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com

yo y venían, y así se compartía, pero ahora que la cosa se puso tirante, ahora desapareció totalmente.

De otras comidas, en primera, el mole ranchero, con todos sus ingredientes, pero namás así; mole mexicano y estofado. Pues comida así, típica de los ranchos, comidas caldosas, que te dijera yo, mondongo, un caldo de chilpachole, de pescado asado, ¡ahhh!, sabrosísimo; caldo de olla, también con todos sus materiales, con toda su verdura, yuca, camote, chayote, col, rábano, zanahoria, toda esas frutas, plátanos..., pero la fruta se saca a que no se bata, se saca a un medio término; se saca la fruta aparte para que no se bata con la comida.

El pescado se sigue comiendo como se guisa por aquí. Se saca, se aliña, se le pone un tantito de sal a que agarre la presa la salsita un buen rato, y ya de ahí si se va a hacer caldo,

se refríe el guiso con el tomate, el epazote, el dientecito de ajo o lo que sea; se refríe aquello bien refrito, se le pone un poquito de agua y se le echan las presas y asina que está hirviendo un poquito, se le echa más agua, que salga bastantito caldo, porque el pescado que es caldo, caldo, y el pescado que se dice, — quiero mujer que me hagas un mole de pescado..., se hace el molito, el molito con la presa de pescado, y luego se guisa una masa bien guisada con manteca, pero blanca aparte. Ese es el guiso del pescado en mole y masa aparte; pero es riquísimo, y una hojita de acuyo a la masa. El moste, ese pues si lo quieren quemado, quemado, si lo quieren verde, verde, pero va en manos. Hay gente que se le amarga. Hay que tener manos para eso. No sé qué alusión será pero la mujer que no tiene manos para eso se le amarga y quemado no, pues va quemada la hoja. Un robalo en moste, un galápa-

go en moste, ¡ahh su!, ¡tiene años que no me como eso!, muy sabroso. El camarón ya se ha acabado, el pejelagarto de casualidad entraba alguno, ese más bien es para la zona de Tabasco, allá sí hay bastante. El pejelagarto es del mar y se metía; la tortuga blanca, auténtica de agua dulce, porque la otra de carey es de mar, de agua salada, hubo también mucha, pero también fue la misma situación. La gente la pagaba bien, Tlacotalpan compró mucha tortuga blanca, incluso yo también mandaba tortuga a Tlacotalpan, pues ya empezaba a valer el kilo. Entonces las gentes veían que de ahí se mantenían de todo a todo con la familia y se dedicaban a eso namás y descuidaban de la milpa y de ahí salían el frijol, el maíz, el arroz, la manteca y todo.

El galápago es muy sabroso, toda clase de conchas por aquí como es la chachahua, el chopontil, el galápago, la tortuga pinta, riquísima, la guisa mi mujer en estofado, es sabrosísima. Claro que hay lugares que yo veo en México que hay tortuga, esas son para adorno. Hay una clase de conchas que es la chachahua, es mediana, ¿sabe cuánto vale la docena? En Lerdo la pagan a 24 pesos. Yo sé que la concha del galápago es medicinal para las heridas; quemas la concha, se muele y donde hay una herida en un animal se le echa, al poquito luego sana.

Mi papá salaba pescado o sea que el pescado liso como el ajolote, ese lo abría y lo salaba todo, 100, 200, 300 ajolotes, todos los salaba y tenía unos tapextles largos y amplios onde se extendía todos los días el pescado y ya por las tardes se iba a recogerlos quitándole el gusanito que le ponía a la mosca. Todos los días era eso y ya una vez que se secaba bien, antes venía mucho la ropa en unos petates gruesos, enliada así la ropa, entonces él compraba petates de esos y ahí lo iba acomodando y ya hacía unos pilotes y los amarraba bien amarrados y los izaba así en el balcón de la

casa, arriba, hasta que bajaban los tuxtlecos de Santiago a llevarse el pescado. A 15 centavos la arroba. Se pone coloradito, ¡y un olor! Mi mamá lo guisaba mucho en un guiso que se llama ajillo, así como caldozo, ¡ahh! Este pescado se lo llevaban en bestia mular, traían una cajotas grandes especiales y ahí lo acomodaban.

YO ESO LO SÉ AL DERECHO Y AL REVÉS

Trabajé en la arriería. Lloré mucho con los costales rodando por los lodaceros, porque yo trabajé en San Juan de los Reyes, viajaba yo a Santiago Tuxtla por la montaña. A veces me mandaba la jefa, que se llama Francisca Sapo y me decía, —Güero, te agarras tal bestia, — mulas, ¡no!, ¡si me daba las mejores!—, que vas a ir a casa de don Rodolfo Martínez —que vendía café, frijol y maíz. Tenía unos tanques grandes onde ensilaba el maíz y el café y ya con una carta, —vas a buscar esto: un quintal de café, frijol, y le llevaba yo piloncillo, pa' allá, y de allá pa' acá, venía yo solo pensando entrar a la montaña que allí sí era un buen pedazo, a venir a brincar a un lugar que se llama Los Lirios. De allá pa'acá una vez que pasaba yo la montaña, decía yo —gracias a Dios salí a lo claro. Echaba yo trote y trote, las bestias bien cargadas. El peligro era que se cayera una bestia en la montaña y yo solo.

En aquella época pa'qué más que la verdad, no había mucho peligro, pero ahorita sí. En esta época sí ya está peligroso, antes no. Antes con marranos viajábamos por la sierra, porque esa gente compraba mucho marrano gordo y los traíamos a pie arreándolos, ocho o diez marranos, pero éramos dos o tres individuos. Y en la arriería, pues maíz, piloncillo, barbasco, cuando lo empezaban a comprar. Aquí jalamos mucho barbasco que ahí era el paradero de las lanchas. A veces echábamos dos viajes al día, ya como a estas horas ya

veníamos con el segundo viaje. Cargábamos dieciocho bestias mulares. Lo transportábamos verde. Todavía hay barbasco, pero antes había más porque era selva, pero ahorita onde se ha hecho bosquesito ahí nace y ahí está. A Santiago Tuxtla hacíamos como dos horas y media por el despacho de venir bajando la montaña, pasar arrollitos y peñascos reducidos y venir a paso lento. Pero ya una vez que salía a la explanada le echaba yo cuarta.

También transportábamos alcohol que traíamos de Lerdo, ocho o diez cajas de alcohol. Ese señor repartía a otros timbiriches. Él compraba por bastante pa' repartirle a otros timbiriches que estaban empezando a vender mercancía y allí le metían el alcohol.

Yo fui cañero desde el sesenta y nueve a esta parte. Trabajé mucho, entregué muchas cañas a San Pedro y me decían unos compañeros aquí, —Güero, pensiónate ya, —¡no mano, si yo todavía puedo trabajar!, —no, no es eso, es ya la edad, bueno. Pues ya andando y andando, pues yo decidí, voy a pensionarme, porque sí ayuda un poco y para la familia, el día de mañana desgraciadamente, uno cierra los ojos y se queda la señora. Es poquito lo que dan mensual, cuatrocientos y resto, una cosita para frijolear.

Carbonié mucho con mi padre. Vendimos mucho carbón al pueblo; lo hacíamos de leña buena de múchite, de rosa morada, bronciboco, amezquite, una madera dura y apipíl; y mi padre fue famoso en su carbón, porque había otra gente, mucha gente carbonera que metía muchas maderas bofas. Entonces la madera bofa hace mucha ceniza y el carbón de leña fuerte es una brasa que amanece. Ahí se duerme con la misma cenicita, pero van al otro día y rasan y está la brazota. Entonces preguntaban las que compraban carbón —¿de quién es ese carbón?, —es de fulano, —¡ah no!, yo creía que era de Mario Vega, si no es Mario Vega no quiero carbón. Porque el carbón de

mi padre iba sin cascarillas, lo recogíamos limpio. Mi padre fue muy aseado en su carbón, por eso es que tenía valimiento. Estoy hace años que quiero hacer un horno pa' cocinar con anafre y no puedo hacerlo todavía pues casi ya no hay leña, pero buscándole si se encuentra, para hacer un hornillo ahí chucuelón.

YO DE REPENTE SUEÑO

Pues para mí la vida es estar bueno, no tener molestias de nada; estar bueno y sano para poder trabajar. Estar contento porque si estoy enfermo no tengo alegría creo yo de nada, no, yo no, y siempre pensando en mi música y pensando vivir la vida, más que ya no voy a llegar a joven jamás. Pero yo a veces le comento a mi familia, a mi mujer, yo sí quiero vivir si Dios me tiene comida y salud, pero yo llegar a una vida de niño otra vez, que lo anden jalando a uno ya como un niño, ya es una vida que ya no la veo yo muy concreta y es una vida pesada, según veo yo. He visto en otros ancianos, tener que lo anden a uno jalando para allá, que ya si se ofrece que le estén dando a uno de comer, digo —yo paso, yo no quiero llegar a eso. Si Dios dice —pues sí vas a llegar, aunque no quieras llegar, pues ni modo, ya a ver si mis hijos me ven o no me ven, pues a ver a qué le tiro.

La muerte cuando llega con su hacha es porque se va a llevar al muerto. La muerte cuando llega..., llegó de un infarto, de cualquier cosa...; de gusto dicen que también muere la gente, no sé yo por qué. Yo siempre tengo gusto y nunca me he sentido malo, quien sabe. ¿Quién va a querer la muerte?, pues yo creo que nadie, me imagino. Pero cuando ya le llega a uno, pues tiene que recibirla.

Yo de repente sueño. Sueño con mi familia, con amigos, con cosas de muertos. Mucho sueño bonito y feo; me he visto en unos

precipicios..., ahogándome, en unas lodazeras que no puedo salir, como en unos tembladeros, digo yo, —Dios mío, ¿a qué viene eso?, digo yo, —¿a qué vienen esos sueños?, yo no sé, porque por decir, pues yo sí pienso, pienso bastante y me dice mi hijo Octavio: —¡hay apá ya no piense usted!, ya la familia, ya el hijo que se casó ya está haciendo su vida... —Sí hijo, pero todos son hijos y en todos piensa uno. Yo sí pienso mucho en mis hijos, mis

hijas, ahora con esta Chabela con ese problema también, pues ya como dice ora Octavio, —¡no apá!, ¡pues no piense tanto!, pero ni modo, de todas maneras uno quisiera que no sucediera absolutamente nada en la familia, yo creo que todos somos iguales y nunca suceda nada en la familia, que siempre esté aquello normal, pero es imposible, algún mal rato de repente tiene que haber.



RODRIGO VÁZQUEZ / rodorod.com





TLACOTALPAN: RETRATO Y PAISAJE

Una muestra del quehacer fotográfico de Javier Manzola se presenta en este portafolio integrado por imágenes captadas durante las fiestas de la Virgen de La Candelaria de Tlacotalpan; la selección hecha gira alrededor de dos temas principales (aunque no los únicos) que aborda Javier en su obra fotográfica: el retrato, instantes fugaces e irrepetibles, y el entorno local, aparentemente estático, y su arquitectura vernácula.

Es alrededor de los fandangos callejeros que se organizan en esos días de fiesta, alejados desde años de los espacios céntricos del pueblo, en donde Javier Manzola captura imágenes entrañables. Retratos en su mayoría de personas aficionadas al son jarocho, al zapateado, al verso... , reunidas en las noches alrededor de la tarima, o en la madrugada en la iglesia cantando, o a las primeras horas de la mañana después del fandango, o al mediodía jugando un partido de béisbol. Momentos y experiencias colectivas especiales, de gran empatía y sincronicidad, que se refleja en las personas que descubre y retrata Manzola. Momentos expresivos, radiantes, desprevenidos, naturales, sin duda felices en muchos casos. Evidencias irrefutables de los estados de dicha y éx-



FOTOGRAFÍAS DE JAVIER MANZOLA

tasis que se pueden experimentar entre la colectividad que se reúne alrededor de un fandango jarocho. Visiones únicas que se repiten una y otra vez y que repican como campanas.

Por otra parte, Javier nos comparte una pequeña selección de fotografías del paisaje local de Tlacotalpan, su arquitectura deslumbrante y “las cosas que se pueden ver en el cielo”, dijera Jung, en conjunción con los astros.

Una mirada que observa, atenta, siempre discreta, es la de Mazola, quién tiene la capacidad de hacerse “invisible”, una cualidad muy apreciada entre los fotógrafos y que se refleja en su obra. Hay personas que piensan que la felicidad es un instante, sin duda muchas de las fotos de Javier Manzola incluidas en este portafolio captan ese instante.

Nos sentimos afortunados de poder publicar este portafolio que nos comparte Javier Manzola y desde luego dispuestos a seguirle la pista, a donde quiera que vaya nuestro amigo con su aparato para hacer fotos.

Los Editores



















Juanco © 2018





Inacio © 2018

























Cuarto Encuentro de Son Tradicional Veracruzano de Raíz Cubana

Son de La Loma Son Raza de Bronce
Son del 21 Quinteto Mocambo
Son como Son del Callejón
Orquesta Moscovita de la UV
Los Veracruzánimos Pregoneros
del Recuerdo

INSTITUTO VERACRUZANO DE
LA CULTURA, 2015

Aunque existe cierta fascinación por atribuir a las prácticas y tradiciones musicales un origen único, una autoría con nombre y apellido o, incluso, un único y específico lugar de procedencia (“lugar mítico donde todo comenzó”), lo cierto es que al mirar y escuchar de cerca y con serenidad la dinámica y desarrollo de las prácticas musicales, lo que uno constata es su enorme dinamismo, su emergencia y constante transformación a partir de influencias diversas, circulaciones, re-significaciones, préstamos culturales a diestra y siniestra, apropiaciones e invenciones que expresan la convergencia de improntas, emociones, instrumentos y temporalidades distintas. En suma, las tradiciones musicales expresan la viveza de la existencia humana en todo su esplendor.

Estas imaginaciones alcanzan las entrañas al escuchar el disco editado en 2015 por el Instituto Veracruzano de la Cultura de Veracruz (IVEC), bajo el abigarrado título de “Cuarto Encuentro de Son Tradicional Vera-



4 ENCuentro de Son Tradicional Veracruzano de Raíz Cubana

Julio Torres Lara

cruzano de Raíz Cubana”. Se trata, como puede constatarlo el escucha mientras se suceden uno tras otro los números de esta producción, de un disco de *son montuno veracruzano*, es decir, integrado con piezas compuestas e interpretadas por lo mejor de la escena sonera contemporánea del inmortal Puerto de Veracruz. ¿Por qué ponerle un título tan rebuscado parece legítimo preguntarse? ¡A saber! Quizá fue un término o expresión que los propios músicos sugirieron o, tal vez, un título que se le ocurrió a alguien para enfatizar lo “propio” de una tradición musical que, se sabe bien, llegó procedente del oriente cubano. Lo que sí se puede afirmar es que esta grabación es una muy bien lograda producción musical coordinada y dirigida, ni más ni menos, que por el ya legendario músico jarocho Arturo “Arturito” Pitalúa, director de *Los Veracruzánimos Pregoneros del Recuerdo*. Y esto hace que sea preciso reconocer a la Subdirección de Desarrollo Regional Cultural del IVEC por el acierto de esta iniciativa.

Contra viento y marea el son montuno se encuentre presente y vigente en el gusto de los porteños jarocho. Para ello, las distintas agrupaciones que participan en esta producción –y otras más que conocemos bastante bien en el Puerto– tienen todo el protagonismo y responsabilidad. Las y los bailadores tienen, por supuesto, otra parte importantísima del crédito. Lugares emblemáticos en la vida festiva del puerto, como Villa del Mar, el callejón de La Plazuela de La Campana, el callejón de La Lagunilla o el siempre sorpresivo complejo Zócalo-Los Portales, siguen siendo un refugio para los gozadores del son montuno, la guaracha, el danzón, el bolero o la rumba. Es justo decir también que una parte de ese crédito habrá que reconocerle al equipo de trabajo del IVEC que, a pesar de maltratos, recortes interminables y despotismos de funcionarios de ocasión, siguen comprometidos por fortalecer, desde la parte institucional, la diversidad cultural del estado. No sólo con la realización de este Encuentro sino también a través del Festival Internacional Afrocaribeño, donde el son montuno ocupa un lugar privilegiado. Por esta razón sólo se puede aplaudir la aparición de este disco y desear que en un futuro próximo se pueda escuchar (o descargar incluso de manera gratuita) desde la página de internet del propio IVEC.

Si la memoria no nos falla, en 2012, en ocasión de uno de estos primeros Encuentros de Son Montuno Veracruzano organizado por el IVEC se planteó la importancia y utilidad que tendría hacer un registro del importante acervo de piezas musicales que, aglutinadas bajo el genérico nombre de *son montuno* (en referencia al son que empezó a bailarse en el monte y oriente cubano), han sido compuestas por veracruzanas y veracruzanos, apropiadas, bailadas y cantadas por la jarochería en los espacios festivos del Puerto de Veracruz. Tras algunos años de espera esta idea pudo realizarse y contamos

ahora con este fantástico documento musical que, nos gustaría pensar, muy pronto estará acompañado por varios fonogramas más, hasta constituir –por qué no, se vale soñar– toda una serie y acervo que documente, recupere y reactualice las distintas maneras en que el pueblo jarocho ha hecho suyo y expresado el son montuno. Estoy seguro que a Nacho León le habría gustado mucho conocer este disco. El recordado arqueólogo Ignacio León fue el iniciador, a mediados de los años noventa del siglo pasado, de los primeros *encuentros* de son montuno en el puerto jarocho desde su lugar, *El Rincón de la Trova*, un espacio que se volvió parada obligada para los bailadores locales y foráneos en busca de buena música y mejor ambiente, y donde los parroquianos se deleitaban bailando al son de la música que en aquel lugar hacían músicos que habían formado parte de la mítica agrupación porteña *Son clave de oro*, pero también otras agrupaciones estelares de la escena sonera veracruzana.

De dónde viene, cómo llegó o dónde surgió, siendo importante en sí no lo es tanto para dar cuenta y entender por qué el son montuno es tan apreciado por los veracruzanos, al grado de considerarlo –sin temor a equivocarnos– en una práctica constitutiva y fundamental de su patrimonio cultural.

Como suele ocurrir con la aparición de un trabajo musical como este, surgen inevitablemente los recuentos y pases de lista, la enumeración de lo que falta, lo que se podría seguir haciendo, lo que nos gustaría escuchar en uno, dos, trece discos futuros consagrados al son montuno veracruzano. De bote pronto, pensamos que un disco que recoja el repertorio de compositoras veracruzanas y mexicanas en general, sería un éxito tremendo. Basta recordar el éxito logrado por Ema Elena Valdelamar con su inolvidable “Mucho corazón” que grabara el dueto Fantasma, integrado por Benny Moré y Lalo Montané.

Como muchas otras expresiones de la música tradicional y popular, el son montuno tiene el enorme reto de reinventarse y nutrirse de nuevas composiciones. Números que sean del gusto de las y los bailadores, que cuenten sus historias, sus anhelos, sus preocupaciones y luchas cotidianas. Para fortalecer el gusto por el son montuno, los medios de comunicación masiva deberían estar obligados a programar más música popular y tradicional de México y el mundo, como hasta hace algunos años lo hiciera con notable éxito RADIO MÁS, “la radio de los veracruzanos”. Sería deseable también que pudiéramos escuchar y bailar nuevos sones, boleros, guarachas, rumbas que, acorde a los tiempos que vivimos, cuestionen los lugares *otrora* comunes del machismo (la virilidad y violencia física y verbal a *raja tabla*, la exaltación por la vida pendenciera, la falsía del amor femenino, los “hacedores” de la mujer, el abandono de las y los hijos, la mujer como posesión del varón o los mil y un fetiches de la virginidad, por mencionar apenas algunos) y propongan en este nuevo repertorio, renovadas historias sonoras para pensarnos e interactuar

con los demás desde otra educación sentimental. Composiciones novedosas, inteligentes y sensibles que favorezcan vivir la vida y gozar del cuerpo y el amor desde la igualdad, el respeto, la generosidad, la diversidad sexual, la no violencia y el combate frontal al clasismo y racismo, por poner algunos ejemplos.

Por lo pronto vayan nuestras felicitaciones más sinceras al querido y admirado Arturo Pitalúa por coordinar este disco y nuestro agradecimiento a las agrupaciones *Son de La Loma*, *Son Raza de Bronce*, *Son del 21*, *Quinteto Mocambo*, *Son como Son*, *Son del Callejón*, la *Orquesta Moscovita de la UV* y *Los Veracruzantísimos Pregoneros del Recuerdo* por la música que nos comparten. Gracias a estas agrupaciones y otras más que confiamos sean incluidas en futuros proyectos musicales como este que ahora comentamos, el son montuno veracruzano se encuentra vigente en Veracruz. Son montuno de manufactura y emoción muy veracruzana, el nombre... es lo de menos

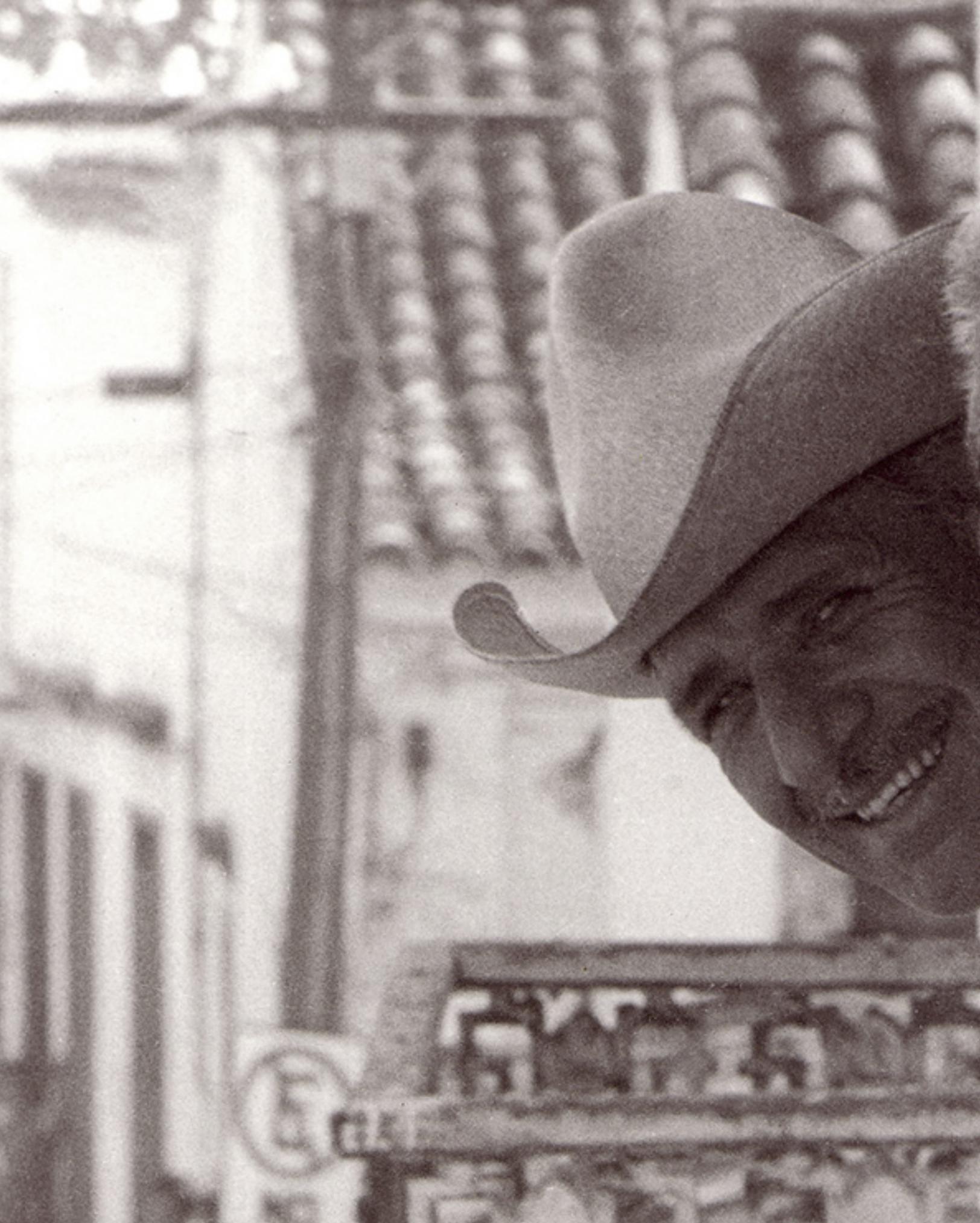
Confiamos gozarán y bailarán con este disco tanto como nosotros.

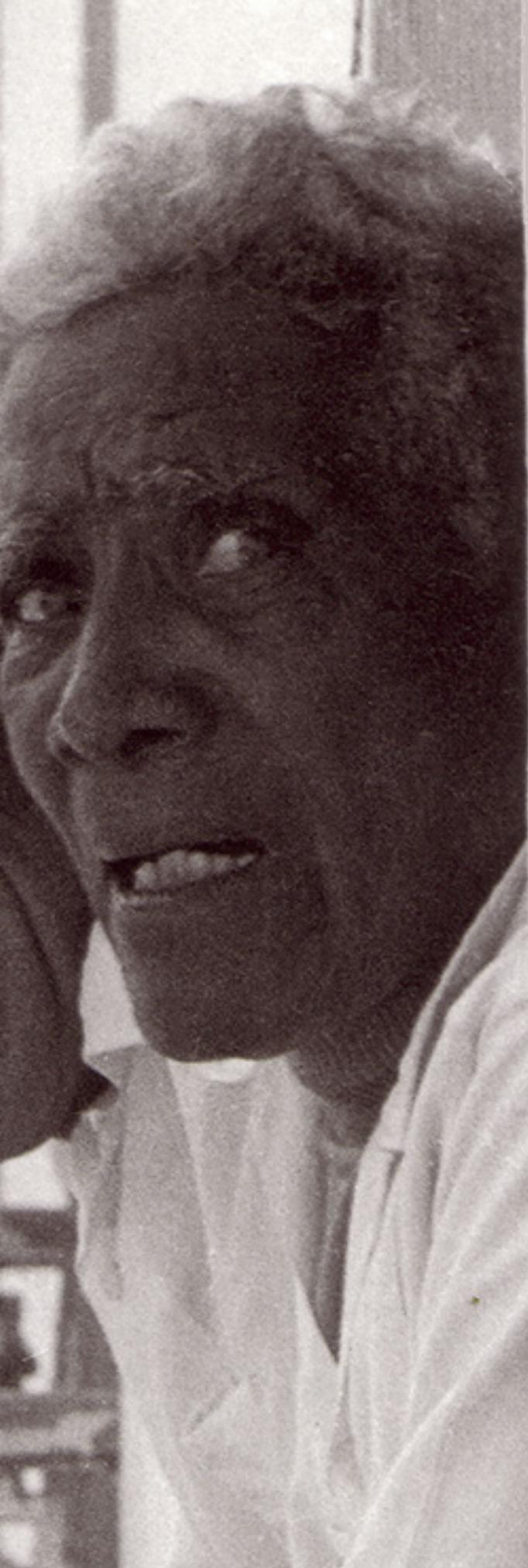
Los Editores



LOS VERACRUZANÍSIMOS PREGONEROS DEL RECUERDO







COLABORADORES

REVISTA NÚMERO DIEZ

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador, sonero.

ROMÁN GÜEMES JIMÉNEZ

Antropólogo, músico, “decidor” de historias.

ARMANDO HERRERA SILVA

Gestor cultural, editor, músico.

ISABEL KELLY

Antropóloga estadounidense conocida también por sus trabajos de arqueología en Sinaloa, Jalisco y Michoacán. Estudio antropología con Alfred Kroeber en la Universidad de California, Berkeley.

JAVIER MANZOLA L.

Fotógrafo, docente.

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA

Doctor en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en Etnomusicología por la UNAM. Investigador y docente en el Departamento de Estudios Culturales- Universidad de Guanajuato. [de_la_rosaalejandro@hotmail.com]

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

TOMÁS SEGOVIA

Escritor, poeta.

marzo 2020

NÚM. 10



Javier Manzola L.

LA MANTA
Y LA RAYA



www.lamantaylaraya.org

