

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. II



Natse Nindú Rojas Zárate.

Universos sonoros en diálogo





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ÁLVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

RODOLFO CANDELAS C. 60, 61.
MARIO CRUZ TERÁN 23a.
ALEC DEMPSTER 16c, 18c, 25a.
AGUSTÍN ESTRADA 17b, 24a, 24c.
F. GARCÍA RANZ 25b, 25c, 39.
ÁNGEL GONZÁLEZ 12.
M. GONZÁLEZ DE LA PARRA 50.

RUY GUERRERO 28-35.
CARLOS HERNÁNDEZ DÁVILA 50-59.
ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA 26.
SALVADOR ROJAS GONZÁLEZ 2-3.
DEBORAH SMALL 18a, 21b, 36.
MARIANA YAMPOLSKY 7.
FOTOS ARCHIVO 5, 6, 8, 12-27, 37, 38.

portada

Músicos de Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, Veracruz, Natse Nindú Rojas Zárate, 2017.

contraportada

Jaranero, autor desconocido.



• Época 1, número once, septiembre 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 Tepoztlán, 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	
ÁNGELES ERAÑA	
<i>Tlacotalpan</i>	7
§ DIJERA USTED	
JOSÉ SAMUEL AGUILERA VÁZQUEZ	
<i>Las rezanderas</i>	8
§ ASÍ, COMO SUENA	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Acervos en Movimiento del Sotavento - INAH</i>	12
§ PALOS DE CIEGO	
RUY GUERRERO	
<i>Registros de laudería antigua</i>	28
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO	
<i>Los violineros</i>	36
§ RECIO Y CLARITO	
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ	
<i>El tañido de una noche</i>	38
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
NATSE NINDÚ ROJAS ZÁRATE	
<i>Del campo son</i>	40
§ BONUS TRACK	
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ	
<i>Los Arpisteros de Pajapan. Memoria viva de una cultura musical religiosa</i>	52



Mario Hernández.

Editorial

Por más que se apela a la tradición, a la tierra, a la memoria y, más recientemente a la *ancestría* de abuelas y abuelos, la vida es un constante fluir: La frescura de lo nuevo –o lo que pensamos que es “lo nuevo”, que es casi lo mismo– se impregna y potencializa en todo aquello que hemos heredado, con tal fuerza que a veces sólo podemos reconocer la novedad. El ímpetu y empuje del presente que transcurre es tal que estalla en nosotras como una verdad revelada: todo nos resulta nuevo. Visto desde otra perspectiva, la renovación de la vida parece suponer un mirar hacia adelante con la conciencia del camino andado. O para recordar aquella imagen que un día nos regalara Walter Benjamin: cada instante puede también ser *la fusión del antes con el ahora*.

Decimos esto a propósito del ejercicio de memoria que nos propone Francisco García Ranz en este número de *La Manta y La Raya* cuando, al trazar los grandes ejes del patrimonio sonoro del son jarocho a lo largo de medio siglo, coloca

frente a nosotros un espejo inmenso en el cual mirar y dimensionar lo que ha sido –y lo que puede seguir siendo– esa práctica festiva y musical conocida como son jarocho. Claro está, los espejos –como aquel traje del emperador, sólo muestran aquello que se desea mirar. De allí que, como lo mostró el viejo Borges, en esa cuota de revelación que les confiere su condición de oráculo, los espejos contengan siempre algo de “monstruoso”. Como quiera que sea, se nos antoja que una reflexión de este calado, ofrece la posibilidad de mirar hacia futuro, con una memoria fresca de cómo se ha tocado el son jarocho durante buena parte del siglo XX y en los distintos contextos en que ha sido recreado.

Proponemos entonces a nuestras amables y finas lectoras y lectores, contrastar las primeras grabaciones del son jarocho realizadas a mediados del siglo XX, con las canciones y sonos jarochos que han aparecido en este año que se agota del 2021, segundo año de la pandemia, en las ahora conocidas como plataformas digitales.

Una escucha medianamente atenta permitirá entrever lo que de nuevo y antiguo, lo que de fusión del *Antes* con el *Ahora* puede haber en cada una de estas producciones recientes, más allá de las cada vez más obligadas y aplaudidas apelaciones a “la tradición”, la “tierra”, la “memoria” o la “ancestría de abuelas y abuelos”. Como siempre, sabemos que sin importar cuál pueda ser nuestra percepción, ustedes tienen la última palabra.

Al cerrar esta edición, despedir el año y hacer conciencia del agua que ha corrido no podemos sino desear que pasen ustedes unas alegres y tranquilas fiestas decembrinas. Invitar y recodar que debemos seguirnos cuidando pues los tiempos pandémicos están lejos de haber concluido. Al mismo tiempo nos congratulamos de seguir adelante con este proyecto independiente y autogestivo, que seguimos haciendo con pasión determinada y *suaves notas de lavanda y de jazmín*, a pesar de los pesares y no obstante los muchos obstáculos de la vida. Llegamos al número ONCE y confiamos vendrán muchos más números.

Nos quedamos pensando en que el año venidero puede ser la oportunidad para darle más

presencia a ciertos aspectos que por uno u otro motivo han sido tratados insuficientemente en la revista. Al vuelo, pensamos de inmediato en el zapateo de tarima; en las biografías de mujeres bailadoras y, de un tiempo a la fecha, de las excelentes guitarreras, leoneras, versadoras y jaraneras, que tienen ya un buen rato consolidándose en la arena de la música jarocho. Pensamos también en las geografías que se delinean a partir de los instrumentos de la tradición sotaventina; o, por ejemplo, en los cortes generacionales de las comunidades de músicos jarocho varones y mujeres, sobre las maneras de recrear, proyectar o sentir la música y la fiesta. La nueva versada que se viene haciendo en los linderos de esas arenas movedizas llamadas *son jarocho* –una versada sensible y reflexiva, aunque no panfletaria o doctrinal– es otro de los asuntos al que queremos prestar más oído en este proyecto editorial. También dar a conocer los avances de las investigaciones que jóvenes académicas y académicos ligadas al mundo del son se encuentran realizando, como parte de sus estudios de Licenciatura, Maestría o Doctorado. Y el recuento de los pendientes no se agota.



Antes de concluir estas líneas queremos recordar la vital y alegre existencia del sonero Luis “Chito” Ramírez, quien desafortunada y tristemente, cerró para siempre su arpa, su arte y su vida. Chito ha sido un compañero entrañable en fandangos, ramas y parrandas de las últimas tres décadas. También un ser humano generoso y un compañero y amistad sincera “de las buenas reatas y no de las reventonas”. Lo estamos ya echando de menos.

Y como la vida es un río que fluye, aquí les dejamos este número ONCE y dos veces uno, de *La Manta y La Raya*. *Universos Sonoros en Diálogo*. Seguimos pensando que la memoria es un buen antídoto para combatir la frivolidad y algunos otros males más de nuestro tiempo. Deseamos que la disfruten y sea de provecho. Felices fiestas decembrinas y nos leemos el año venidero.

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

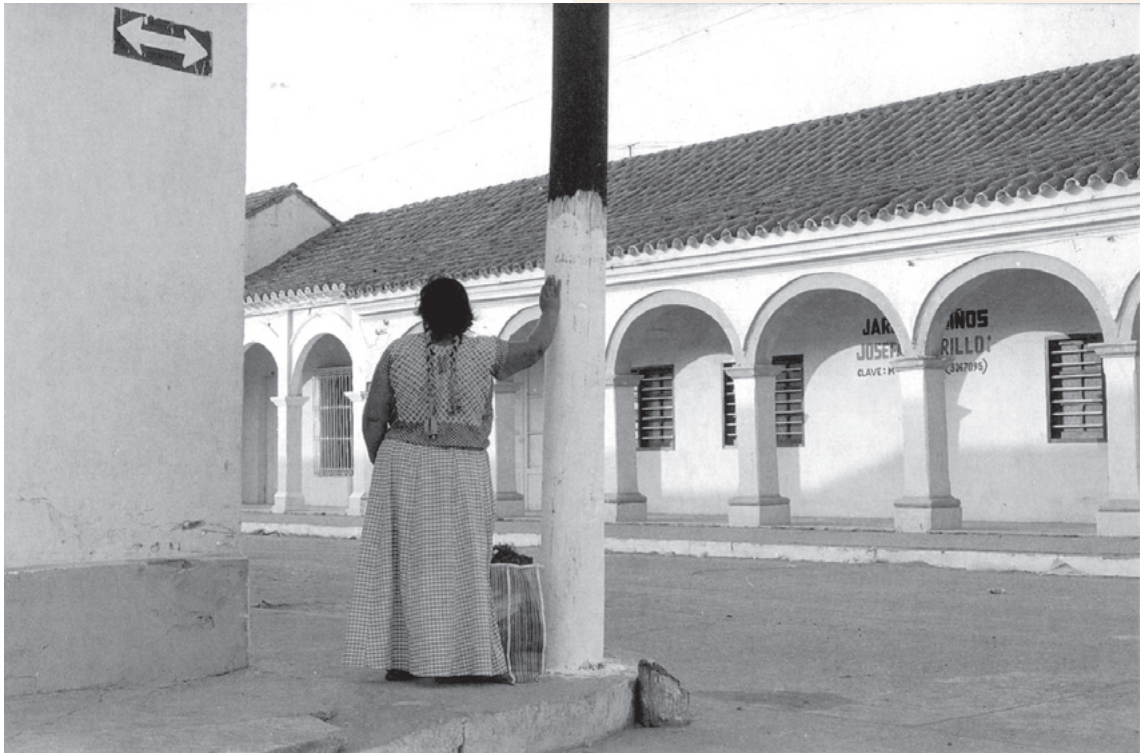
San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK





Mariana Yampolsky.

TLACOTALPAN

ÁNGELES ERAÑA

Como un abrir y cerrar de ojos. O quizá como una serie de ellos. Por lo veloz de su tránsito. Por su fugacidad aparente. Pero también por su inagotable acontecer, su impalpable presencia. Así el fandango. Acaba pero se queda. La fiesta, esta fiesta. En mí dejó una serie de cortes temporales que se suceden con celeridad. Escisiones que dejan ver trozos y que, al mismo tiempo, forman una única imagen continua que no se detiene. Su recuerdo es por ello como un parpadear.

Aparecen en mi mente miradas profundas, voces antiguas. Todavía escucho el sonido tenaz del perene zapateado. Ese mismo que a tan-

tas desvela. Que el sueño de tantos acompaña. Ese que deja una sensación de oleaje en el cuerpo, en el alma. Percibo aún la música, advierto cómo da vida a los cuerpos. La siento aguzar mi cuerpo, despertar mis sentidos. Miro los torsos, diviso a los pies hablar. Recupero afectos, encuentro nuevos. Atesoro el pasado que me permite acariciar tanta cercanía con quienes hoy son mi familia.

Al cerrar los ojos miro miradas. Muchas. Múltiples. Huelo la alegría, el encuentro desbordado que nos abraza y nos invita a regresar. Mañana, luego, ojalá siempre.

* El presente texto forma parte del libro *De vastas minucias*, de Angeles Eraña, Ed. Mastodonte, México, 2018.





LAS REZANDERAS *

José Samuel Aguilera Vázquez

SAN JOSÉ DE ABAJO es un ingenio azucarero. La tierra es roja; porosa en tiempos de zafra pero barrialuda en tiempos de agua. El camino que corre rumbo a levante se bifurca y su mano derecha pasa frente al panteón en que descansan los huesos de mi padre. Casi llegando al viejo palo de mango jobo se da el envión a mano zurda, cruza dos arroyuelos, pasa frente al brocal de pozo que construyera Guadalupevelásquez y remata en un caserío; remataba porque ya nomás quedan los huapiños y el recuerdo de casi nada.

Hasta aquellos terregionales llevaron sus pasos a Macaria, la curandera de almas, negra espigada siempre de mandil a cuadros ribeteado de encaje blanco. La recibimos con alegría yo, las gallinas y los tecomates.

Luzbravo mi abuela tenía los ojos emocionados como el agua de la jarra en que menguaba su fatiga la visitadora. Cuando Macaria lo dispuso, pasó a la casa grande junto con mi abuela y ordenó señalándome con el arco de las cejas.

—Tú vente pa' que ayudes. Entramos. En la cama, toda tapada de pies a cabeza estaba mi tía Paulina temblando de las calenturas. Al pie sobre una silla, un desenfriol y dos mejorales.

Mi abuela sacó del ropero un cesto con siete huevos de gallina, luego trajo una vela de a real, tres veladoras en vaso grande, un medio de aguardiente y media vara de listón carmín. Macaria metió las manos a su mandil y sacó los ingredientes que de su parte traía; varios alfileres nuevos, dos alcanforinas, tabaco en hoja y unas hierbas desconocidas entre las cuales mi abuela reconoció el azomiate. El resto lo mandaron a buscar conmigo; ramas de cocuite y brotes de mulato. Cuando regresé del patio la casa estaba extrañamente iluminada; eran las doce del día pero parecían las cinco de la tarde. Mi abuela se había

cubierto la cabeza con su rebozo de hilo azul y Macaria tenía recogido el pelo por la nuca con un amarre de listón que me dejaba ver dos arracadas de oro. Las veladoras estaban colocadas en ambos lados de la cabecera y una más en la piecera. La vela grande brillaba encima de la cara de Paulina que tenía una cara de mujer en agonía.

—Se está muriendo pero no lo sabe— dijo Macaria y yo sentía ganas de llorar y de salir corriendo hasta los cañales para decirle a mi tío que se le moría su negra.

—No te muevas hijo —dijo mi abuela tocándome la nuca— pase lo que pase, no te muevas, nomás quédate quietecito en un rincón y reza con tus manitas cruzadas un ángel de la guarda.

Macaria pidió una sábana blanca que mi abuela le entregó y luego solicitó la botella de aguardiente. Le quitó el olote a la botella y le dio dos tragos largos y asentados, luego hizo un buche y lo roció con fuerza sobre del cuerpo inerte de Paulina que se retorció con el aroma.

—No te vayas que todavía falta —dijo Macaria con una risotada y supe claramente que los dos tragos de aguardiente la pusieron borracha porque cerraba los ojos y neceaba con las manos igual que mi abuelo los domingos en la noche que regresaba tragueado de la tienda de Machorro.

La ventana de la casa gimio cuando Macaria comenzó a decir cosas con su voz estro-
pajuda:

Tú no te muere nega. Si con ala de imán volara con ella me arrejuntaba contigo que lo male que te tratan son mayore por tanta envidia que te tié. Voy a prendé la santa vela del milagro y con su lú te alumbro lo camino: quédese quieta sombra de misterio que la onda divina aluza la oscurana. Santa mare en gracia, princesa quieta que morite del vagido mali-

no de sultán y a media noche recobrate aliento de animá y güelve sin ojo sin tato a soplá la nuca del ejpanto...

Aquí prendió la curandera un cigarro puro con un cerillo de vela blanca mientras que mi tía Paulina se incorporaba del catre viejo con una mirada sin rumbo en sus ojos perdidos.

Apiádate purísima María que me arremajo lumbre de humo y de tabaco y subo escalera de marfi en tierra mora ¡ay, Santa Cecilia bendita! virgen y mártir obligada en martirio de amore que sufrite al malino Valeriano y obligá te llevaron a la Roma de lo Césare ¡ay cantadora! Santa como tú e La Madalena; enciende y prende tu labio dulce en ete vino que derramo y a falta de uva, rejponso e caña me conviene que a lomo de mula fermenta guarapo e trapiche.

Paulina se incorporó y se quitó de golpe el camión quedando al aire su cuerpo de canela como si fuera ella sola sin sus pensamientos y vi el fulgor oscuro de su carne dura iluminado por la lumbre de las veladoras que chisporroteaban por la voz animada de la rezandera

...Oh piedra legua, júchite cascorbo, pingüica, lezna y faca de Fermine, abredura en roca, devastadora lima, santo machete, sapientísimo Abelardo, prudente Juana, sancocho eterno, braza y talimana; Oh visión que llega, tembladera regia, a ti resisto y rendija soy pó donde cuela café y canela, piedra lumbre, santa laja, imana y generala. Ay vientre dulce de guayaba, retorcida flama...

En ese punto Macaria envolvió a Paulina en la sábana blanca y tornó a darle buches a la botella y atomizarlos a lo largo de la curada que se fue inclinando sobre el catre como si fuera caña de los caminos, al punto que mi

abuela rezaba la magnífica y Macaria cantaba un lelelé prodigioso:

aleléeee, leléle, lele leléeeee, le, alelé, lele, lele, le lé, leleleeeeeé, lele, le, le, eeeeeé...

Cuando la curada quedó totalmente recostada las dos mujeres se tomaron de la mano y mi abuela cerró los ojos y comenzó a recordar sus juegos de chiquilla al mismo tiempo que la morena se estremecía de los hombros y soltaba palabras desmayadas...

Siento que llega cantando viene que viene y va bali bamá, bantiquera, baltique, yemayá, señor del gallo como retorcida espuma, danelayá, ventisquera, ventí venera veranera, azumaya y acuyá, yerba santa, adormidera por ti mi mano se levanta, tu ere la vara, la que florea, la regidora, sitio y muralla, yo soy camino, arroyo de agua, luna de llama, serpenteadora, collá de monte, noche y aurora, tu ere el humo, leña y pandora, breve esperanza, cama cantora, cantido y canto, ave canora, cañuela etérea, peñón que llora. Mira tu hija resquebrajáa, sin monte y mata, leña mojáa, bejuco y palma, ¡dime que tiene! ¿No sabe náa? ¡perro malváo que te repren-do, a ropa y pita, la negra e brava y si se enoja a la candela sí que te manda! Así que suelta, dime la gracia, el nombre, el temple, dime la cuadra...!

Se convirtió en silencio la negrura de la casa y en ese mar de calma solo vibraba la oración reposada de mi abuela, al estilo de las viejas parteras de la tierra.

Santa vara que doblada en el espinazo de nuestro señor amantísimo empapaste tu vena con su preciada sangre, e aquí que te llamo y que te imploro, por tu poder

bendito oh santo chicote que a los santísimos varones infundes miedo y pavor, cuantimás a los seres oscurísimos que se atreven a enlodar tu santo nombre y con ello, el vaso sagrado de la fé. Por los cuarenta clavos del aromático madero que se resguardan en secretísimo lugar, imploro tu beneficio y tu fuerza para que ésta tu sierva pueda ser el camino de tu sagrado paso, he aquí que te hago sacrificio en virtud de la sangre simbolizada en mi dolor y te ofrezco vientre fertilísimo para que tu dulce hombría hoy cimbre la cadera de la tierra y con la fervientísima semilla de tus dones, la plata de tu fuerza nos dicte tus magníficos deseos.

En ese instante despertó de su letargo la oficiante y abriendo los descomunales brazos, miró directamente a los ojos de Paulina, redondos ya como platos.

Oh santísima malanga que de tu olorísimo sancocho detiene con tu fuerza piquete de culebra y ponzoña de alimaña. Oh ajo bendito; detén la furia que erremete esta casa y que su turbio hedor rebote en el acero de la yagua. Oh vendaval que detiene la bocana y arrebola la crencha e la palma. Retén en el aire la tarasca filosa de la muerte y que esta sierva que me pone en la mano sea salva de todo mal. Te lo pido por la santa gracia que te dinате poné en fuelza de eta tú vasalla ¡Oh señora onipotente!

Al pronunciarse la última palabra Paulina escupió sin fuerza una pasta rojiza que empapó la sábana. Cuatro pollitos aún sin emplumar también arrojó por la boca y fueron a rodar desguanzados a los pies de ambas rezanderas que al unísono se trezaron en un rezo circular y sollozante.



González de la Parra, Coyolillo, Ver.

Si limpiaste las llagas de tu hijo, conjura este dolor en la bondad del que te honrra santa fuerza del milagro eterno, rescoldo de Bruñilda, peñón de oro, regio acantilado, barba de elote, invisible ogú, oh santo bembé, mítica fiebre, por tu nombre, por tu santísimo nombre, oh príncipe de los que nada tienen, señor de mis dolores, padre de nuestras lágrimas, sombra e malanga, talimán, gallo berrendo, oblita sacra, misericordia divina y lanza de furor dame tu luz y aleja de esta tu niña todo dolor, toda envidia y por los dones que este día has dispensado recibe de tus siervas gratitud eterna y lealtad a tu divino nombre.

Todas estas cosas vi y oí. Oí más pero no las recuerdo y vi más pero no quiero contarlas. Solo diré que Macaria abrió los ojos como si hubiera dormido cuatro noches seguidas y con ellos lloró su letanía de perlas blanquí-

simas porque sabía que esta vez había salido vencedora de la muerte.

Esa tarde, mi tío Pascual tomó las medicinas de patente y las tiró sin rabia rumbo al arroyo del apompo viejo. Cayeron con un ruidito parecido al zumbido de una cigarra, luego se quedaron quietos en el silencio de la hojarasca. Pascual se caló el sombrero hasta más debajo de las cejas y se sentó en cuclillas a la orilla del camino. Lo vi sonreír; mi abuela también reía pero no con la boca sino con los ojos. Esa noche cenamos un conejo y Embajador —mi perro— se dio un banquete con las tripas.

Paulina vivió muchos años. El día de su muerte todos la lloramos... yo todavía la lloro.



* El presente texto forma parte del libro *Y qué tal si no. Historias del Sotavento* de José Samuel Aguilera Vázquez, editado por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.



Félix y Juan Regalado.

La colección **ACERVOS EN MOVIMIENTO**, en sus tres vertientes: Huasteca, Sotavento y Tierra Caliente, es un proyecto dirigido por la Mtra. Amparo Sevilla y producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a través de la Coordinación Nacional de Antropología. El proyecto surge a partir de una reflexión colectiva entre músicos, investigadores y promotores culturales, quienes identificaron una ruptura en la transmisión de los conocimientos dancísticos, líricos y musicales, entre las viejas y las nuevas generaciones de músicos, trovadores, bailadores y danzantes. Publicadas a partir de 2014 en formato digital CD-ROM,⁽¹⁾ estas tres colecciones sonoras, documentadas y acompañadas cada una de ellas de una guía de escucha, buscan regresar a estas regiones parte de su patrimonio musical que se encuentra en las fonotecas más importantes del país, así como de las fonotecas de investigadores y promotores culturales. Además de ser referencias fundamentales para la

¹ Los Acervos en Movimiento fueron publicados en 2014 Sotavento, 2015 Huasteca y en 2016 Tierra Caliente. Sobre los *Acervos en Movimiento de la Huasteca*, Camilo Camacho Jurado hace una presentación de esa colección en La Manta y La Raya 5, julio 2017.

ACERVOS EN MOVIMIENTO

MÚSICA TRADICIONAL CAMPESINA DEL SOTAVENTO - INAH

UNA COLECCIÓN PARA LA MEMORIA MUSICAL DEL SOTAVENTO

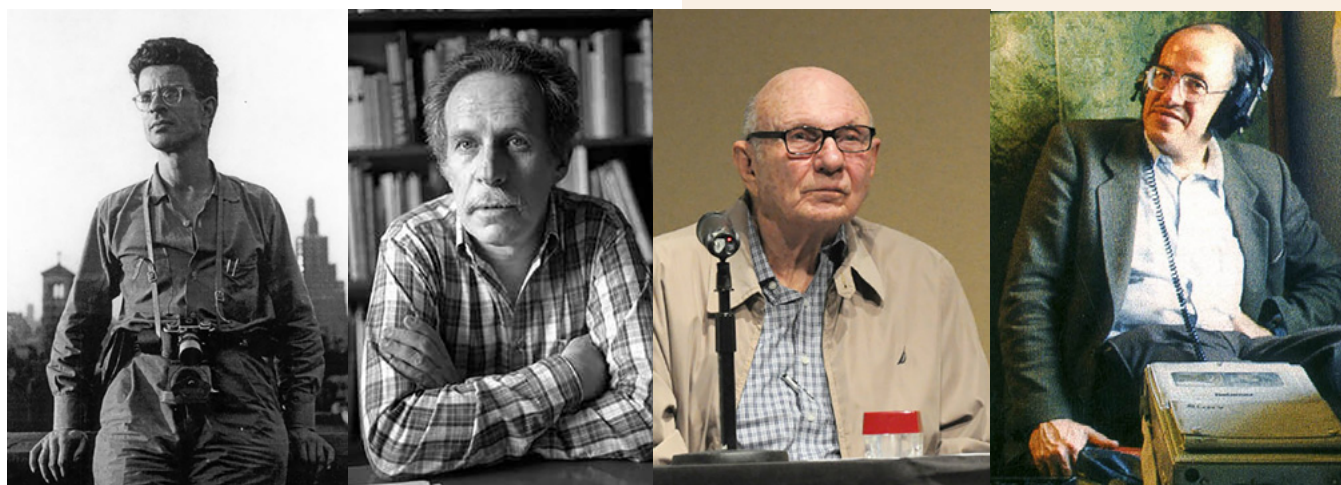
Francisco García Ranz

memoria musical de estas regiones, la difusión de estas colecciones tiene el propósito de servir como material didáctico a la importante labor de quienes se dedican a la enseñanza de las nuevas generaciones de músicos y trovadores.

LA COLECCIÓN DEL SOTAVENTO

Los 355 registros sonoros seleccionados y grabados *in situ*, interpretados por músicos locales y representativos de las regiones y localidades más importantes de la geografía musical campesina del Sotavento, cubren un periodo de más de 50 años. Las grabaciones más antiguas datan de finales de la década de los años 1950, mientras que los ejemplos más recientes fueron registrados en la primera década de 2000.

El conjunto de grabaciones realizadas por los etnomusicólogos: José Raúl Hellmer Pinkham, Arturo Warman Gryj, Thomas Stanford, Alejo Yescas y el equipo formado por Baruj Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas, cubren un periodo de 25 años y representan los acervos sonoros más antiguos conocidos. Aproximadamente el 50% de la presente colección está integrada por ejemplos sonoros



José Raúl Hellmer, Arturo Warman, Thomas Stanford, Enrique Ramírez de Arellano.

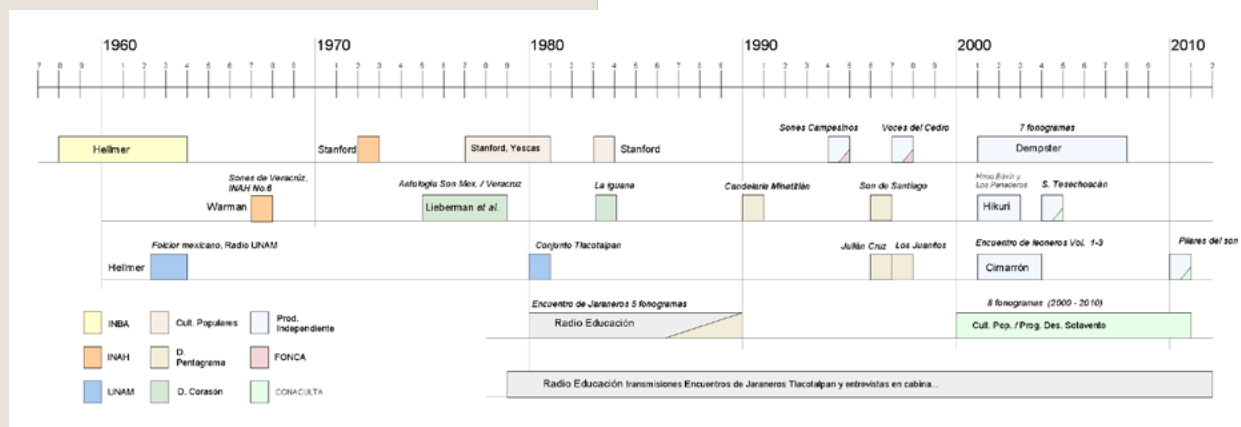
de este periodo provenientes en gran parte de los fondos y acervos fonográficos que se conservan en la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM); Fonoteca Nacional (CONACULTA); y Fonoteca del Centro de Investigación y Documentación “Alberto Beltrán” (CIDAB).

Cabe mencionar que algunas de las grabaciones incluidas de esa etapa han sido publicadas con anterioridad y son relativamente bien conocidas. No menos importantes en nuestro estado del conocimiento actual de la música jarocho tradicional resultan las grabaciones de campo realizadas en los últimos 25 años. La mitad de las grabaciones seleccionadas e incluidas en la colección corresponden a este segundo eta-

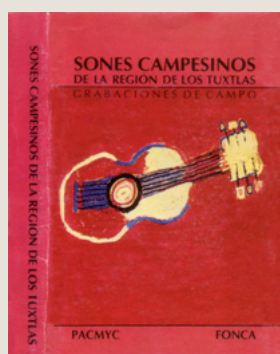
pa y fueron realizadas principalmente entre 1985 y 2010. Este conjunto de grabaciones recientes, muchas de éstas publicadas, otras inéditas, viene a complementar de manera significativa nuestro conocimiento de los diferentes estilos y particularidades musicales de otras regiones al interior del Sotavento, microregiones e intérpretes importantes que no habían sido registrados anteriormente. Ese acervo representa el fruto de iniciativas diversas, algunas personales o independientes como es el caso de la importante colección de Alec Dempster especializada en la región tuxteca (2001-2008) o de las grabaciones producidas por José Félix y Rubí Oseguera de la música de la región sureña del Sotavento. Otras por iniciativa institucional como es el caso del acervo formado y publicado entre 2001 y 2010 a través del Programa de Desarrollo



Graciela Ramírez, Felipe Oropeza, Guillermo Pous, Alec Dempster, Pablo Flores.



Grabaciones de música campesina de la región del Sotavento. Cuadro cronológico.



Cultural del Sotavento (CONACULTA), y conformado por los trabajos de campo de diferentes investigadores que se han sumado para completar el panorama geográfico y musical del Sotavento. De igual manera la presente compilación se ve enriquecido con grabaciones de proyectos independientes publicados pero poco conocidos, como es el caso, por ejemplo, de los casetes: *Sones Campesinos de la Región de los Tuxtlas* (1995), *Son de Santiago Vols 1 y 2* (1996) y *Homenaje a Los Juanitos* del grupo Cultivadores del Son (1998); o de los discos compactos: *Las voces del cedro* (1998), *Soneros del Tesechoacán* (2004) y *Pillares del Viejo Son* (2010). Se suman también algunas grabaciones registradas por Radio Educación durante los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan, Veracruz, en particular las realizadas en sus primeras ediciones durante la década de 1980.

Como parte de la colección se ha incluido una selección de programas de radio de la serie *Folclor mexicano* de Radio UNAM, producidos entre 1962 y 1964 por José Raúl Hellmer sobre temas relacionados con la música del Sotavento. Así también se incluye el programa especial sobre don Arcadio Hidalgo realizado por Felipe Oropeza y emitido por Radio Educación en 1979, así como una entrevista de Isidro Nieves grabada en 2008 por Alec Dempster en San Juan Evangelista.

ORGANIZACIÓN DEL ACERVO

El acervo sonoro reunido se ha organizado en tres grupos. El primero, los *sones jarocho de tarima*, representan el grupo más nutrido, aproximadamente 80% del total de la colección; las grabaciones que se presentan están agrupadas y ordenadas en siete diferentes secciones de acuerdo con la instrumentación utilizada para su interpretación. Un segundo grupo está integrado por *sones y cantares de celebraciones y ceremonias*, y finalmente en el tercer grupo se incluyen *programas de radio y entrevistas* también recopiladas.

I. Sones de tarima

- 1) Jarana jarocho
- 2) Guitarra de son
- 3) Arpa
- 4) Jarana(s) y guitarra(s) de son
- 5) Jarana(s) y arpa
- 6) Jarana(s), guitarra, arpa y (pandero)
- 7) Jarana(s) y violín u otros instrumentos

II. Sones y cantares de celebraciones y ceremonias

- 1) Pascuas y justicias
- 2) Casamientos y velorios

III. Programas de radio y entrevistas

- 1) Programas de radio
- 2) Entrevistas

GUÍA DE ESCUCHA (ABREVIADA)

I. SONES DE TARIMA

I.1) JARANA JAROCHA [pistas: 0 01 – 028]. Se presentan 28 ejemplos de sones interpretados exclusivamente con jarana o jaranas, grabados en su mayoría entre 1958 y 1983. Existen pocas grabaciones de este arte, en donde el jaranero muestra en toda su dimensión las posibilidades del instrumento con el que declara el son que interpreta, anima y complementa los zapateados de tarima y acompaña su propio canto; es claro que la jarana es el instrumento fundamental de



Pedro Alfonso Vidaña.



Daniel Cabrera.



Julián Cruz.



Carlos Escribano.



Juan Zapata.



Salvador Tomé. Chacha.

este género o cultura musical. En los sones que aquí se presentan, no solamente se distinguen fácilmente los diferentes acentos, pulsos y recursos de los diferentes músicos, asociados por una parte a las formas locales o regionales, pero también al estilo personal del propio interprete.

Salvo algunas interpretaciones puramente instrumentales, en todos los ejemplos resaltan el canto y las entonaciones. En los ejemplos incluidos se aprecia una gran variedad de voces, cada una con timbres y fraseo particulares; son notables también las entonaciones y variantes melódicas empleadas por los distintos músicos en sus interpretaciones.

Los ejemplos de Julián Cruz Figueroa, Pedro Alfonso Vidaña (padre de Andrés Alfonso Vergara) y Teofilo Blanco fueron grabados por Hellmer entre 1958 y 1963 y corresponden con los registros más antiguos encontrados. La diferencia de estilos de estos tres músicos es muy marcada. Se presenta además una grabación de un músico no identificado de Boca del Río, interpretando El Siquisirí con un estilo personal muy complejo y espectacular.

Están incluidas diferentes versiones de los antiguos sones de La Petenera, La Lloroncita y El Fandanguito. Grabada en 1969 por Warman, se incluye la famosa grabación de El Fandanguito interpretada por Antonio García de León. Estos sones del antiguo repertorio de tarima ya no se tocan en fandangos; hoy en día, cuando éstos se interpretan para ser escuchados, se emplea un tempo lento y un ritmo menos marcado. En las interpretaciones de Pedro Alfonso Vidaña, Julián Cruz y Juan Zapata se escuchan acentos marcados y ritmos más propios para zapatear, sin dejar de reconocerse en éstos, sones más serios, nostálgicos y sentimentales.

Varios sones poco conocidos también se incluye: María Justa o La Habanera, La Culebra y La Candela interpretados por Daniel Cabrera, así como una versión instrumental de El Siquisirí *viejo* por Carlos Escribano.

Es interesante contrastar las versiones de La

Guacamaya y de El Pájaro Cú por Luis Campos de San Andrés Tuxtla con las versiones de esos mismos sones interpretados por Teofilo Blanco de Otatitlán y por el dueto de Juan Rocha y Alberto Gómez de Boca del Río.

Se incluye ejemplos, formas locales, de La Morena y El Buscapiés interpretados por Salvador Tomé Chacha de Santiago Tuxtla, así como de Los Chiles Verdes en modo mayor, por Elías Meléndez en la jarana y Higinio “Negro” Tadeo en el canto.

1.2) GUITARRA DE SON [pistas: 029 – 077] En esta sección se han reunido grabaciones de sones interpretados exclusivamente con guitarra de son, sin ningún acompañamiento. Las grabaciones realizadas por Hellmer entre 1958 y 1968 de Pedro Alfonso Vidaña de Tlacotalpan; A. Morales de Corral Nuevo; músicos no identificados de Los Tuxtlas y Cosamaloapan; y de Rutilo Parroquín de Otatitlán, corresponden con los registros más antiguos encontrados.

Pedro Alfonso Vidaña deja testimonio de dos ejemplos de El Siquisirí interpretados en diferentes afinaciones de la guitarra de son. Se presentan dos excelentes versiones de La Petenera, una interpretada por Francisco “Chico” Hernández de Tuxtepec y otra por Ildefonso Medel de Santiago Tuxtla. Por otra parte, contrastan los estilos de Rutilo Parroquín de Otatitlán, Juan Zapata de Santiago Tuxtla e Isidro Nieves de San Juan Evangelista interpretando El Siquisirí.

De igual forma se incluyen varias versiones de algunos sones, como El Cascabel, La Morena, El Balajú, El Borracho, El Toro Zacamandú y El Zapateado, interpretadas por diferentes músicos y en todos los casos de una gran riqueza melódica. En particular destacan los ejemplos de Andrés Vega, Juan Zapata, Ildefonso Medel, e Isidro Nieves de El Cascabel; así como de La Morena y El Zapateado por Esteban Utrera e Isidro Nieves; y de El Balajú por Esteban Utrera y Juan Zapata e Ildefonso Medel. Contrasta la



Rutilo Parroquín.



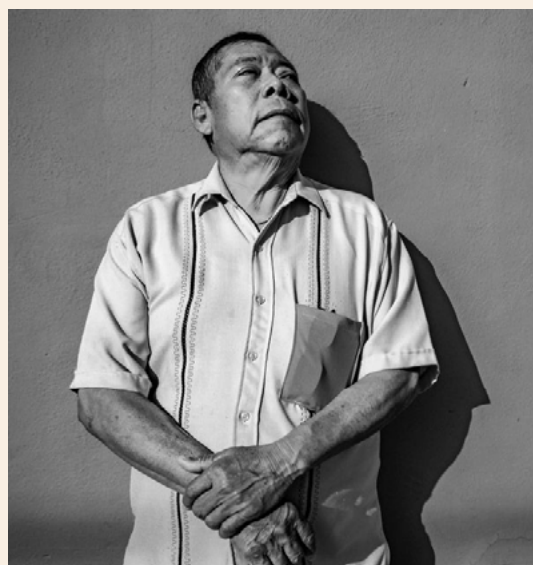
Francisco “Chico” Hernández.



Ildefonso Medel.



Juan Pólito Baxin.



Noé González García.



Isidro Nieves.

diferencia de estilos de Juan Pólito Baxin y de Isidro Nieves en sus respectivas interpretaciones de El Borracho. Llama la atención la muy brillante interpretación de Juan Zapata e Ildefonso Medel de El Toro Zacamandú y se incluye una excelente grabación de El Pájaro carpintero interpretada por Cirilo Promotor de Tlacotalpan.

Un número importante de ejemplos característicos del repertorio tuxteco, algunos de éstos poco conocidos –como La Bruja, El Capotín, El Conejo, El Fandanguito con Descante, El Sapo, El Siquisirí *viejo*, El Torero y El Zopilote– interpretados por don Juan Pólito Baxin en su media guitarra, ha sido incluido en esta sección. Estos ejemplos, específicos de cada son y de su forma propia de declararse, además de didácticos documentan uno de los estilos antiguos de San Andrés Tuxtla. Lo mismo se puede decir de los numerosos ejemplos incluidos de Esteban Utrera y de Isidro Nieves, en los que destaca la gran maestría de ambos músicos y contrastan los estilos de la zona del Hato-Tres Zapotes y de San Juan Evangelista. Finalmente se incluye la única grabación conocida de El Chumba que Chumba, un son prácticamente olvidado.

1.3). ARPA [pistas: 078 – 091]. Pocas grabaciones de arpa sin acompañamiento han sido recopiladas, sin embargo se incluyen las grabaciones inéditas que realizó José Raúl Hellmer en Mandinga, muy probablemente a finales de la década de los 50 o principios de los 60, del gran arpista Nicolás Sosa, oriundo del rancho La Burrera, municipio de Tierra Blanca y criado en Alvarado. Destacan los registros de los antiguos sones de La Petenera, La Llorona y El Fandanguito, así como la de El Toro Zacamandú, El Trompo y del casi desaparecido son El Coconito.

El resto de esta sección está integrada por grabaciones realizadas por Thomas Stanford, posiblemente en la década de los 1970, en Amatlán de los Reyes (al este del municipio de Yanaga) del son de La Indita o Xochipitzahuatl. Se

incluye dos versiones diferentes de este son interpretado por diferentes arpistas (no identificados) y una interpretación de su canto en náhuatl, a capela, por una niña de la comunidad.

1.4). JARANA(S) Y GUITARRA DE SON [pistas: 092 – 219]. En esta categoría, la más numerosa y variada, se presentan grabaciones de sonos interpretados exclusivamente con una o varias jaranas y guitarra de son. Con excepción de la región norte, la dotación instrumental tradicional más común en el Sotavento es el conjunto de jaranas y guitarra de son. Más del 40% de las grabaciones incluidas en esta categoría corresponde a grabaciones realizadas entre 1958 y 1983.

Las grabaciones realizadas por Hellmer, entre 1958 y 1968, dan testimonio de muchos músicos importantes: Pedro Alfonso Vidaña de Tlacotalpan, Pablo Manzanilla y Nicolás Copito de Otatitlán, Guillermo Chiguil, Modesto Alvarado, Pascual Cota y Alfredo Toto de San Andrés Tuxtla, así como de Rutilo Parroquín de Otatitlán y Dario Yepes de Alvarado, quienes muestran en todos los ejemplos seleccionados, estilos bien diferenciados, unos sencillos y pausados, otros complejos y abreviados. Destacan las dos interpretaciones de La Bruja registradas en San Andrés Tuxtla; el registro de La Chuchuramaca, un son prácticamente desaparecido; así como la única grabación antiguas encontrada de El Aguanieve.

Registros sonoros de la célebre agrupación de Arcadio Hidalgo y su conjunto *Tacoteno* formado por los hermanos Noe y Benito González García y Antonio García de León interpretando Los Juiles, El Chile Maduro y El Pájaro Carpintero, grabados por Hellmer en Minatitlán se han incluido en la selección, así como 7 sonos más, varios de éstos inéditos, registrados en 1969 por Warman en San Juan Evangelista, .

Se suma una selección, la mayoría inédita, de las grabaciones realizadas por Warman en Santiago Tuxtla, del notable conjunto formado por Dionisio Vichi, Juan Zapata, los hermanos



Nicolás Sosa.



Arcadio Hidalgo y su conjunto *Tacoteno*.



Conjunto *Son de Santiago*.



Los Cultivadores del Son.



Dionisio Vichi.



Florentino "Tino" Corro.

Francisco y Ángel Trujillo y Manuel Valentín Coyotl. Se incluyen grabaciones posteriores, realizadas por Lieberman *et al.* y Stanford de La Bamba y El Cascabel interpretados por estos mismos músicos.

Continúan un conjunto de registros más recientes grabados en la región de Los Tuxtlas. Cinco ejemplos de *Los Cultivadores del Son* –incluidos los poco conocidos sones de El Torero y El Capotín así como el son de La Justicia–, conservan uno de los estilos antiguos de San Andrés Tuxtla. Se presenta una buena interpretación de El Piojo, por Ildefonso Medel, Juan Zapata e Isaac Quezadas así como de El Butaquito por el conjunto *Son de Santiago* de José Palma Valentín, Juan Zapata e Isaac Quezadas. Continúan tres excelentes interpretación, en las que destacan las voces y el acento, de El Ahualulco, El Palomo y La Indita por los hermanos Félix y Arcadio Báxin del municipio de San Andrés Tuxtla.

Otro conjunto de grabaciones de don Dionisio Vichi Mozo acompañado por su conjunto *Los Vichis*, en los primeros ejemplos, y por Salvador Tomé Chacha e Ildefonso Medel en las restantes, deja testimonio del gran músico de la guitarra de son que ha sido. Sobresale también en estas grabaciones el canto y la versada de Salvador Tome Chacha.

Se han incluido ejemplos puntuales de dos excelentes guitarreros: Ildefonso Medel y José Palma Valentín de Santiago Tuxtla interpretando respectivamente El Toro Zacamandú y El Fandanguito con Desenojadas.

De Comoapan, Gabriel Hernández Pérez, Bonifacio Ambrose y Agustín Pólito nos interpretan varios sones en los que sobresale el canto de Gabriel Hernández. Se incluyen también ejemplos característicos de los grupos *Son del Vigía* y de *Los Mangueritos de Texcochapan* con estilos tuxtecos bien definidos.

Destaca la excelente interpretación que hace don Florentino Corro y su hermano Guillermo de Providencia, pueblo cercano a Tres Zapotes, del son de El Buscapiés, y se incluyen

ejemplos de La Bamba y El Balajú, interpretados por Esteban Utrera y su hijo Anastasio.

Continúan grabaciones de Macario Alfonso y Víctor García, de Villa Isla, junto con Lorenzo Sánchez o Elías Meléndez (El Buscapiés, La Guacamaya, El Valedor y El Butaquito) y se incluyen las pocas grabaciones encontradas del conjunto *Alma Jarocha* del Blanco de Nopalapan, integrado por Nazario Santos, Benito Mexicano, Cutberto Parra y José y Salomón Martínez.

De la zona occidental del Sotavento, Tuxtepec y Playa Vicente, se incluyen ejemplos de *Los Auténticos Parientes* (La Morena); de Benito Jiménez, José Álvarez e Higinio Tadeo (El Siquisirí, El Cascabel y El Buscapiés); de los hermanos Dino y Polo Azamar del municipio de Isla, Quintiliano Durán y don Elías Meléndez (El Siquisirí, El Toro Zacamandú, y El Pájaro Cú); así como una interpretación de “La Siquisirí” o El Siquisirí viejo, por Elías Meléndez, Eulalio Vázquez y Arturo Barradas.

Se hace una selección de las grabaciones realizadas por Alejo Yescas en 1979, en los poblados de Tatahuicapan, Hueyapan de Ocampo, Corral Nuevo, Santa Rosa Loma Larga. De Santa Rosa Loma Larga, pueblo popoluca cercano a Soteapan y de su estilo característico se presenta ejemplos de La Guacamaya, El Colás y El Butaquito, en los que destacan las interpretaciones de Isaac Reyes y Enrique Lázaro. Se incluyen grabaciones de Tío Yono de Hueyapan de Ocampo así como un ejemplo de La Bamba interpretada por Delio Morales y José F. Oseguera.

El bloque final de grabaciones está conformado por ejemplos de la región sur del Sotavento en donde la guitarra vozarrona es característica de esta zona. Se presentan interpretaciones de los conjuntos *Chacalapa*, *Chacalapa viejos*, *Los Cobos de Casas Viejas*, *Comején* y *Camaroneros de Ojo de Agua*.

Se incluye al final de esta sección un ejemplo de una danza ojiteca, interpretada con guitarra de son por un el grupo *Chinantecos de Oaxaca*.



Elías Meléndez.



Nazario Santos.



Delio Morales.



Nicolás Sosa y su conjunto.



Rutilo Parroquín y Andrés Alfonso Vergara.



Conjunto *Alma Jarocha* de Isidro Gutiérrez.

I.5). JARANA(S) Y ARPA [pistas: 220 – 242]. Los ejemplos incluidos en esta sección fueron grabados entre 1958 y 1975 y nos ofrecen una muestra de los diferentes estilos de los conjuntos de arpa y jaranas característicos de la región norte del Sotavento (Córdoba, Tierra Blanca Tlaxicoyan Jamapa Medellín Boca del Río), en donde el conjunto de guitarra de son y jaranas no era común. Sin embargo el uso del arpa se extendió hasta Alvarado, Tlacotalpan y Cosamaloapan. Se presentan grabaciones de los grandes maestros: Nicolás Sosa, Andrés Alfonso, Tirso Velásquez y Andrés Cruz. Es importante notar el ensamble tan compacto de las jaranas en muchos de los ejemplos. Se incluyen ejemplos de El Fandanguito, La Lloroncita y La Petenera, así como interpretaciones de El Conejo, Los Pollitos y La Sarna. La sección termina con dos ejemplos musicales con arpa y jaranas interpretados por músicos mazatecos de la región de Tuxtepec.

I.6). JARANA(S), GUITARRA Y ARPA (PANDERO) [pistas: 243 – 257]. El conjunto formado por arpa, guitarra de son y jaranas floreció a partir de la década de 1950 en la región norte del Sotavento, principalmente en Tierra Blanca, Tlaxicoyan y Alvarado, el cual se estandarizó para convertirse en el modelo del conjunto típico jarocho; sin embargo este conjunto instrumental se extendió también hasta las regiones de Tlacotalpan y Cosamaloapan en donde la interpretación del repertorio de sones conservó características locales. En Tlacotalpan se añadió el pandero a la dotación instrumental. Cabe aclarar que el uso del pandero no era exclusivo de la localidad de Tlacotalpan; su empleo para interpretar sones jarocho se extendió por las poblaciones comunicadas por el río San Juan Michapa, hasta San Juan Evangelista.

Los ejemplos incluidos en esta sección fueron grabados entre 1958 y 1980, en Tlacotalpan, Boca del Río y Alvarado. Además de estar incluidas algunas grabaciones de Andrés Alfonso acompañado por su familia y de Rutilo Parro-

quín y Teofilo Blanco de Otatitlán interpretando La Morena, también se presenta un buen registro de La Llorona por el conjunto *Alma Jarocho* de Isidro Gutiérrez, Bernardino González y Valerio Matlán, así como un número importante de grabaciones realizadas por Thomas Stanford en 1980 del *Conjunto Tlacotalpan*, de José Aguirre, Andrés Aguirre, Cirilo Promotor y Evaristo Silva.

I.7). JARANA(S) Y VIOLÍN, U OTROS INSTRUMENTOS [pistas: 258 – 297]. En esta sección se han reunido grabaciones de conjuntos musicales que emplean el violín como parte de su instrumentación instrumental, ejemplos de violín sin ningún acompañamiento, así como grabaciones de conjuntos musicales diversos que emplean: el pandero, la armónica, el marimbol, e inclusive el bajo quinto como acompañamiento en sus interpretaciones.

El uso del violín se ha conserva aún en la gran región de Los Tuxtlas (Santiago, San Andrés, Soteapan) entre grupos de ascendencia indígena, nahuas y popolucas, como parte de la instrumentación tradicional para interpretar el repertorio de sones de tarima así como sones de celebraciones propios de estos grupos étnicos. Los violines empleados son característicos, modelos antiguos y hechuras locales muy variadas, cercanos a las antiguas fídulas europeos.

Los registros más antiguos fueron grabados por Hellmer en Los Tuxtlas, posiblemente no antes de 1962. Destacan también el conjunto de grabaciones realizadas en 1979 por Alejo Yescas en Soteapan de un grupo de músicos locales que integran en su conjunto el violín popoluca con la guitarra vozarrona característica de la zona; en estas grabaciones la interpretación del violín tiene gran riqueza y estilo propio. Continúa una colección de grabaciones más recientes de músicos de los municipios de San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla, en donde se incluye una estupenda grabación de El Ahualulco por *Los Soneros de Tilapan* y varios ejemplos de *Los Cul-*



Conjunto Tlacotalpan. Mario Cruz Terán.



Ignacio Bustamante.



Los Ramérez de Soteapan.



Evaristo Silva y Cirilo Promotor.



Conjunto de Pachiné, Oax.



Leonardo Rascón.

tivadores del Son interpretando sones poco conocidos como El Zopilote y El Sapo.

Continúan grabaciones recientes de Alec Dempster de algunos de los pocos músicos tuxtecos que aún tocan el violín tradicional, interpretando varios sones del repertorio de tarima en los que se aprecian estilos personales propios de cada músico. Se presenta una grabación de El zapateado de los huastecos interpretado por *Los Ramírez* de Soteapan.

El siguiente bloque de grabaciones está integrado por ejemplos de conjuntos de guitarra de son, jarana y pandero registrados en Tlacotalpan. Los primeros registros, grabados por Hellmer posiblemente antes de 1962, son destacados y corresponden con interpretaciones de La Iguana, El Palomo y El Toro Zacamandú por músicos locales no identificados. Continúan ocho excelentes grabaciones de Cirilo Promotor, Evaristo Silva y Juan Rodríguez.

En la parte final de la sección se han incluido grabaciones de Leonardo Rascón interpretando con armónica el son de La Guacamaya, y acompañado por la guitarra de son de Esteban Utrera, El Balajú; una grabación de El Cielito Lindo interpretado por el conjunto Jaraneros de Pachiné (mixes de Oaxaca) con jaranas, mandolina y marimbol de 4 teclas; y dos ejemplos de La Indita (Xochipitzahuatl) grabados en Amatlán de los Reyes, uno interpretado con mandolina, otro con arpa, y en ambos casos acompañados de guitarra de cuerdas de metal, posiblemente bajo quinto.

II. SONES Y CANTOS DE CELEBRACIONES.

II.1 PASCUAS Y JUSTICIAS [pistas: 298 – 329]. La tradición católica mexicana de pedir Posada de casa en casa⁽²⁾ tiene su equivalente en la región

2 Esto es, las procesiones populares informales que se organizan los días previos a la celebración de la Navidad, del 16 al 24 de diciembre, comúnmente en la tarde o noche, en los que se cantan villancicos rememorando el viaje de María y José desde Galilea hasta Belén, anunciando el nacimiento de Jesús y pidiendo un aguinaldo, en parte por las buenas noticias que se vienen anunciando.

del Sotavento con características particulares. Esta tradición es un elemento de identidad cultural de toda la región que se conoce como: dar o cantar las Pascuas, Naranjas y Limas, o simplemente las Limas, junto con la costumbre de sacar la rama o bien el portalito o pesebre (también llamado Belén) los días de víspera de la Navidad. En Santiago Tuxtla esta costumbre se alarga hasta el día 2 de febrero.

Se presenta una colección de grabaciones de diferentes versiones de Naranjas y Limas (Las Pascuas o La Rama) grabadas en distintas localidades del Sotavento. Destaca la versión alvaradeña grabada en Boca del Río por Hellmer e interpretada por el conjunto de Nicolás Sosa y Julián Cruz (pregón), así como las versiones tuxtecas grabadas por el mismo etnomusicólogo entre 1958 y 1964.

Se han incluido las famosas grabaciones de Warman (1969) de Las Pascuas de Santiago Tuxtla, interpretada por Francisco y Ángel Trujillo, Dionisio Vichi y Juan Zapata, y de Arcadio Hidalgo y su conjunto *Tacoteno* interpretando La Rama con fuga de Bamba.

De San Andrés Tuxtla se incluyen grabaciones de Gabriel Hernández Pérez de Comoaipan, cantando y declamando Pascuas, Justicias y décimas de felicitación; así también décimas interpretadas por Guillermo y Modesto Chigil –cantadas a manera de Justicias– en el son de El Fandanguito. De la región tuxteca se presentan también dos versiones de Las Pascuas acompañadas con violín.

Se incluye la versión de Las Limas interpretada por *Los Soneros del Tesechoacán*, y representativos de la región sur se presentan grabaciones del conjunto de Guillermo Cruz de Pajapan, de Marcial Márquez de Fernando Soteapan, *Los Ramírez* de San Pedro Soteapan, Tío Yono de Hueyapan de Ocampo y del grupo Comején.

II.2 SONES PARA DIFUNTOS, CASAMIENTOS Y VELORIOS [pistas: 330 – 354]. Entre los popolucas y nahuas de la Sierra de Santa Marta se conser-



Gabriel Hernández Pérez (con güiro).



Conjunto de don Eusebio Cruz Pascual, Santa Rosa Loma Larga, Ver.



Conjunto de violín y bandolas, San Pedro Soteapan, Ver.



Guillermo Cruz, arpistero de Pajapan.

van aún costumbres y rituales fúnebres propios de cada grupo. En particular los popolucas de Soteapan, Acayucan y Hueyapan de Ocampo realizan un elaborado ritual conocido como Danza del Muerto o de la Basura. La danza consta de varios sonos: de la iguana, del chango, de la nube, del zopilote, del cacao y otros más. El número de sonos varía, en algunos lugares son 18, 28, 40 ó inclusive más. Cada son cumple la función de purificar y ayudar a las almas a sortear ciertos obstáculos en su tránsito al otro mundo. La instrumentación se compone de violín indígena, bandolas o bandolinas e inclusive jaranas. Otra danza popoluca, la Danza del Tigre interpretada con flauta de carrizo, tambor vertical o huehuetl y sonajas, consta de ocho sonos, tres de los cuales son para difuntos, aunque en general todos los sonos se tocan durante las velaciones, en la iglesia durante Semana Santa, en las mayordomías y antiguamente en el carnaval.

Por otra parte también los nahuas de Pajapan conservan e interpretan aún sonos para difuntos. Este complejo está formado por más de 40 sonos religiosos tocados con arpa indígena,

bandolas y requintas (jaranas pequeñas) que se ofrecen al difunto durante su velación, pero que también se tocan en las mayordomías y veladas de santos. Se presentan diferentes ejemplos de estos repertorios interpretados por conjuntos de Pajapan, San Fernando, Soteapan, y Santa Rosa Loma Larga.

En las mismas regiones sureñas, incluida toda la zona bordeada por el alto río San Juan Michapa, aun se conoce El Copia'ó, o El Coplea'ó, un son que se toca para acompañar a la pareja de novios en todo su itinerario y recorrido rumbo a la iglesia. El son se interrumpe, para después continuar, a petición del versador que declama y declara las justicias que compone de acuerdo con la ocasión. Se interpreta con jarana y guitarra de son, no se canta; conocemos el testimonio de que también se acompañaba con las palmas, aplaudiéndose al unísono con la melodía punteada por la guitarra de son. Por otra parte también se conoce un son, recopilado en San Juan Evangelista, que se interpreta durante el recorrido de regreso, cuando salen y se retiran los recién casados de la iglesia. Don Isidro Nieves nos dice que no sabe si el son tiene nombre, pero él lo nombra El Regreso.

El son El Huerfanito es un son de velorio y no se zapatea, hasta los años 1950 y 1960 era interpretado en muchas zonas del Sotavento y con características locales distintivas. Se presenta una grabación de Juan Polito Baxin de este son. Algunos sonos del repertorio de tarima, sonos sentimentales como La Lloroncita, Las Poblanas, El Jarabe o La Morena, se consideran propios y se interpretan con más frecuencia en los velorios. En particular, en la región de Los Tuxtlas y en el sur del Sotavento, Las Poblanas es un son que se interpretaba comúnmente en cualquier velorio; tres versiones diferentes de este son, que también se zapatea, se han incluido. Finalmente una versión de El Chalom (El Viejo), canto con que se acompaña la sacada y quema del Año Viejo, recopilado en Comoapan por Alvaro Alcántara, se incluye al final de la sección.

III. PROGRAMAS DE RADIO Y ENTREVISTAS

III.1 Programas de radio [pistas: 355 – 369]. Como parte de la colección se ha incluido una selección de 13 programas de radio de la serie Folclor mexicano de Radio UNAM, producidos entre 1962 y 1964 por José Raúl Hellmer sobre temas relacionados con la música del Sotavento. Cabe mencionar que si bien los programas radiofónicos de Hellmer son documentos históricos importantes, en su momento pioneros e inéditos, los cuales abriendo una ventana a músicas y mundos poco conocidos fuera de sus regiones, también tienen ciertas limitaciones en cuanto al conocimiento general que se ha alcanzado en las últimas cuatro décadas con respecto a la música tradicional del Sotavento.

Así también se incluye el programa especial sobre don Arcadio Hidalgo realizado y emitido por Radio Educación en 1979, y una entrevista de Isidro Nieves grabada en 2008 por Alec Dempster en San Juan Evangelista.

NOTAS Y RECONOCIMIENTOS

La primera selección y recopilación de los registros fonográficos resguardados en las diferentes fonotecas consultadas fueron realizadas por Francisco García Ranz y Juan José Atilano Flores, entre los meses de junio y diciembre de 2012. La selección final de grabaciones y post-edición de audio estuvo a cargo de Francisco García Ranz. Todos los registros están en formato digital MP3 (MPEG I) a 320 kbps.

Se agradece la colaboración de Lourdes Ailuardo (Fonoteca Nacional), Antonio Robles Cahero (CENIDIM) y Benjamín Muratalla (Fonoteca INAH) tanto por las facilidades otorgadas para la consulta de sus acervos y colecciones sonoras así como por compartirnos copias de todos los registros sonoros seleccionados para la integración de Acervos en Movimiento.

Así también agradecemos y reconocemos a las siguientes personas el haber permitido publi-



José Raúl Hellmer.



car una parte importante de los ejemplos sonoros que conforman la colección sonora:

Arturo Barradas Benítez
Claudia Cao Romero
Mario Cruz Terán
Alec Dempster
Luis Lavalle Guillén
Eduardo Llerenas
Andrés Moreno Nájera
Felipe Oropeza Alor
José Félix Oseguera Rueda

Las grabaciones de Thomas Stanford y Alejo Yescas, localizadas en el CIDAB, así como los programas de Radio UNAM y Radio Educación incluidos en esta colección, se encuentran concentrados actualmente en la Fonoteca Nacional (CONACULTA).





Arch. F. Ruy Guerrero.

Registros de laudería antigua

Ruy Guerrero

La memoria, elemento crucial de la identidad. Ahí está la clave. Así, mostrar algunos ejemplos de instrumentos jarocho “antiguos”, resulta de vital importancia. Sobre todo hoy que las jaranas y guitarras de son se han popularizado y cuya construcción y ornamentos se han estilizado y tecnificado grandemente.

Se muestran a continuación registros fotográficos, medidas y observaciones de dos instrumentos que he tenido la oportunidad de registrar, provenientes de San Andrés Tuxtla y Hueyapan de Ocampo, Ver., y conservados prácticamente intactos desde 1978 y 1980, respectivamente. Se trata de una jarana *primera*, de acuerdo con la clasificación local de San Andrés Tuxtla, y una guitarra de son.

Hoy en día, muchos de los instrumentos antiguos sobrevivientes han sido reparados o reconstruidos modificando en ellos aspectos que parecen menores (como la posición del puente o el tamaño de la boca acústica), buscando una sonoridad más aguda y brillante, y cambiando así las características acústicas del instrumento antiguo seguramente apreciadas en otro tiempo. Por otra parte, plantillas tomadas de instrumentos antiguos también se han utilizado para la construcción de una nueva generación de instrumentos con características modernas: brazos largos y más esbeltos, bocas de mayor diámetro, trastes de metal, además de nuevos elementos ornamentales, quedando así diluidos, en mayor o menor grado, los rasgos locales característicos del instrumento. Aprovechamos esta sección para llamar a la reflexión sobre la diversidad sonora, estética y estilística de las jaranas y guitarras antiguas, de las cuales espero escribir con mayor profundidad en otra ocasión.

Jarana primera

San Andrés Tuxtla

Cuerpo y tapa: cedro

Diapasón: chapa de chagane

Trastes (8): hueso

Puentes: hueso (sup.) y cedro

Cuerdas (8): nylon

Ornamentos: micas de colores adheridas al diapasón (entre trastes); remate del diapasón esculpado; fichas de metal y de plástico adheridas en la parte frontal del clavijero; decoración tallada sobre la tapa, alrededor de la boca.

Jarana de mango grueso y brazo corto con 8 trastes de hueso, diapasón colorido, bellamente decorado. Puente de amarres, las cuerdas no atraviesan la tapa. Resalta la ubicación del puente, colocado casi en el extremo inferior de la caja. Con excepción de las cuerdas y las clavijas de cedro, el instrumento no ha sido intervenido desde su adquisición.

Basado en este instrumento, el laudero Raúl Ramírez de Atizapán, Edo. de México, construyó un número importante de copias, inclusive esculpadas, durante la década de 1980.

Instrumento adquirido en 1978 en San Andrés Tuxtla, Ver. Colección particular.

JARANA PRIMERA - SAN ANDRÉS TUXTLA [BDP-C-FGR-006]

	<i>mm</i>
Longitud total	588
Longitud de cuerda	389
Longitud caja de resonancia	309
Longitud del clavijero	128

CAJA DE RESONANCIA

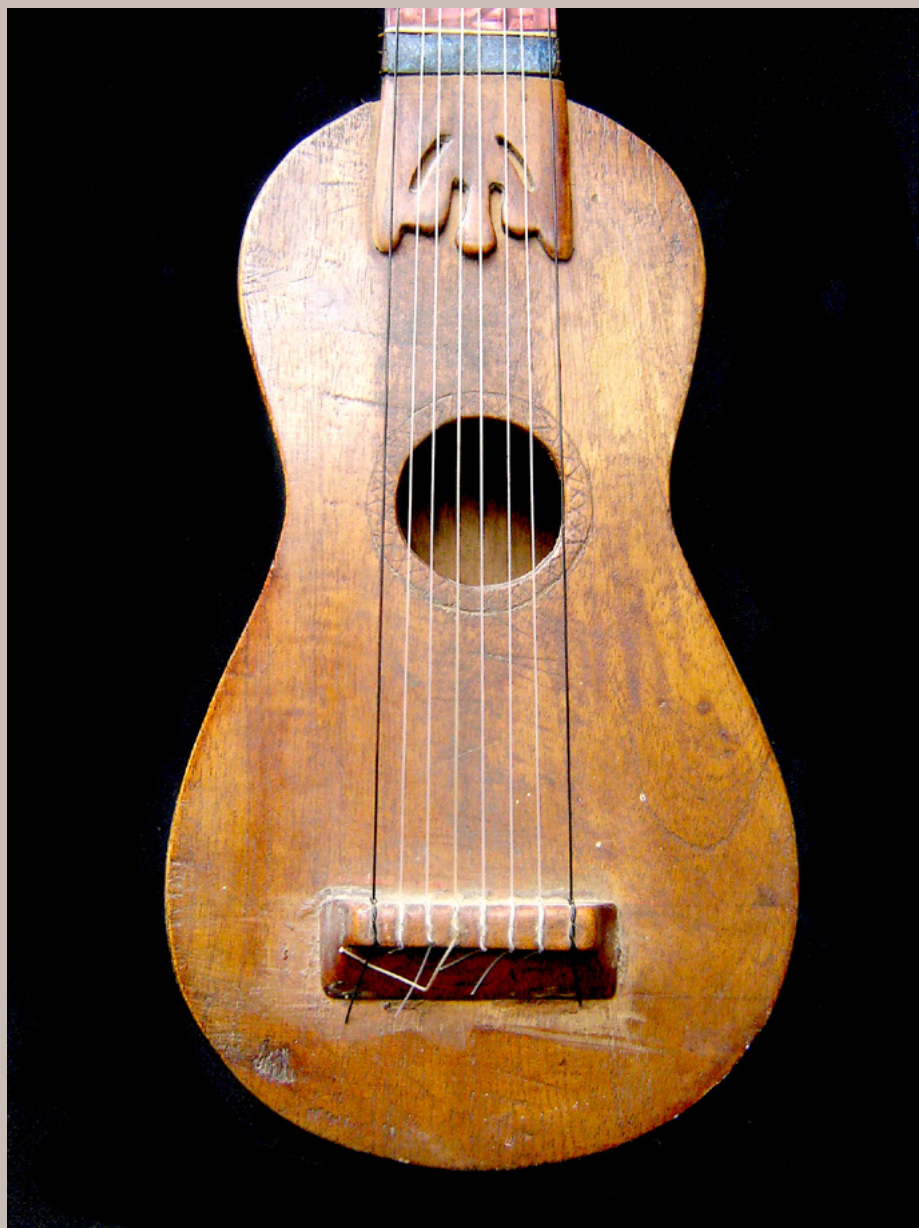
Grosor promedio	52
Ancho lóbulo inferior	176
Ancho lóbulo medio	108
Ancho lóbulo superior	133.5
Diámetro de la boca	46

Distancia* de la boca	97
Distancia* cejilla superior	161.5

* a la orilla sup. caja



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



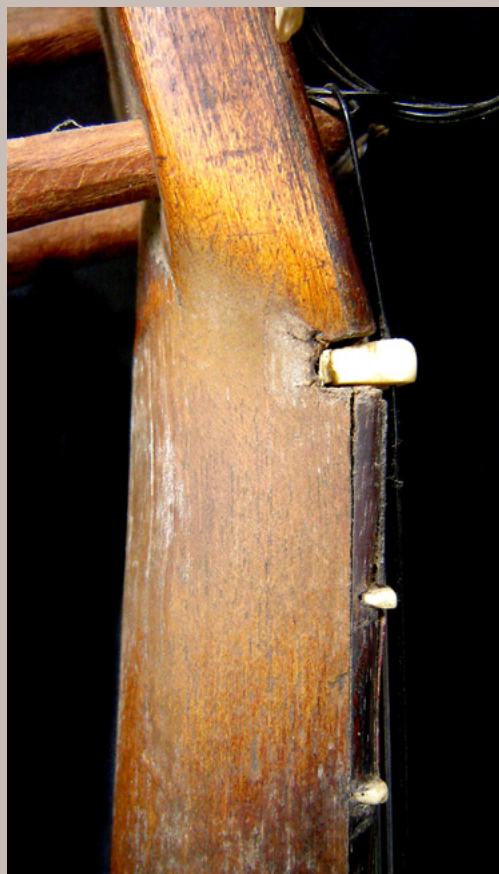
Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.

Guitarra de son ⁽¹⁾

Hueyapan de Ocampo

Cuerpo y tapa: cedro

Diapasón: cedro

Trastes (9): madera y hueso (1° traste).

Puentes: cedro (pintado).

Cuerdas (4): hilos de nylon (sedal) trenzados y nylon entorchado de metal (bordón).

Ornamentos: "coronas" de cedro añadidas al clavijero y ficha metálica incrustada en su parte frontal. Puente tallado.

Instrumento de manufactura rústica. Su estado devela una conformación previa. Este aspecto es visible sobre todo en su diapasón que hace evidente una puntuación o entrastadura previa, correspondiente a un tiro de cuerda menor y por ende una posición del puente más cercana a la boca del instrumento. Resalta también el tipo de clavijas, mismas que funcionaban por una hendidura en la madera. Este tipo de clavijas, hoy en día es prácticamente inexistente.⁽²⁾ Se observa de nueva cuenta un brazo grueso y corto con 10 trastes a la caja.

El instrumento ha sido conservado intacto desde su adquisición y no ha sido intervenido. Una parte de la tapa esta rajada. En particular resalta el tamaño de los hoyos, grandes en el puente. De este detalle se infiere el uso de cuerdas de mayor calibre o cuerdas elaboradas a partir de varios filamentos delgados torcidos; El empleo de este tipo de cuerdas y su masa imprimen un sonido seco, de pulsación corta y sumamente percutivo, sonido que prácticamente está perdido en la actualidad (debido al uso de cuerdas monofilamento o entorchadas de fábrica).

1 Denominación local desconocida; recolectada en la localidad con el nombre simplemente de *guitarra de son*.

2 Debido al acceso de los lauderos jarocho a herramienta especializada como rimas y sacapuntas, práctica que se extendió notoriamente a partir de 1990.



Arch. F. Ruy Guerrero.

Otro aspecto interesante es la existencia de un diapason que si bien es añadido al brazo, está nivelado al ras de la tapa, conformación prácticamente abandonada en los instrumentos jarocho actuales. Se ha observado que instrumentos similares a este han sido intervenidos y modernizados.

Instrumento adquirido en 1980 en Hueyapan de Ocampo, Ver. Colección particular

GUITARRA DE SON - HUEYAPAN DE OCAMPO [BDP-C-FGR-009]

	<i>mm</i>
Longitud total	791
Longitud de cuerda	530
Longitud caja de resonancia	412
Longitud del clavijero	149

CAJA DE RESONANCIA

Grosor promedio	69
Ancho lóbulo inferior	236
Ancho lóbulo medio	138
Ancho lóbulo superior	174
Diámetro de la boca	64.5

Distancia* de la boca	128.5
Distancia* cejilla superior	227

* a la orilla sup. caja



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.



Arch. F. Ruy Guerrero.





DEBORAH SMALL

LOS VIOLINEROS

Andrés Moreno Nájera

El violín en los Tuxtlas fue un elemento que no podía faltar en un huapango, construido de manera rustica en la mayor parte de los casos, vaciados como se hace con las jaranas, pegado con sajcte en los tiempos en que no existía el resistol, cuyo arco o vara se tallaba con sangre de palo mulato para poder sacarle los sonidos.

Instrumento relacionado con el mundo cosmogónico del campesino en estas tierras de encantos y de magia, cuya función era alejar el mal o al “amigo” de la fiesta para que no hubiera violencia, generada en muchas ocasiones por el apasionamiento de los músicos y cantadores.

De la década de los sesenta para atrás había muchos músicos en las comunidades y varios ejecutantes de ese instrumento, ya que la música cubría parte de las necesidades cívico-religiosas en los asentamientos nahuas y mestizos de nuestra región.

Se tenía la idea que cuando moría una persona los ángeles lo recibían con música, por esta razón ellos lo despedían del mundo terrenal con música y cantos. Se tocaba durante el deceso, en la media velada, (siete días), durante el novenario en el levantamiento de la cruz, a los cuarenta días con el recogimiento de la sombra y en el cabo de año, en el despojo del luto.

También la música estaba presente en una velación de santos, en las bodas, en las entregas, o amenizando la fiesta de la comunidad, en cada una de ellas no podía faltar la presencia del violinero.

En cada comunidad había más de uno, así se pueden mencionar a Genaro Sixtega y Tranquilino Malaga en Tepancan, Rodolfo Cobix y Manuel Catemaxca en Texcaltitan, Ignacio Bustamante en Buenos Aires Texalpan, Pascual Mozo en San Isidro Texcaltitan, Santos

Escribano en el Nopal, Rosendo Escribano y su hijo Carlos Escribano en Benito Juárez, Modesto Xolo en San Andrés, Santos Xolio en los Méridas, Sabino Toto en Xoteapan, entre otros, la presencia de ellos daba tranquilidad y estabilidad emocional en los músicos de un huapango.

El oficio de músico se transmitía de padres a hijos y no era remunerado económicamente, pero se compensaba con la buena atención hacia ellos y sus acompañantes, la generosidad de la gente les procuraba alimentos (tamales, pan, tatabiguiyayo, pinole, etc.), para ese momento y para llevar a casa. En más de una ocasión eran compensados también con gallinas, huevos, maíz, frijol, queso, plátano, etc.

Al perderse las razones que hacía posible la presencia del violín, se fue perdiendo el gusto por su ejecución y su alejamiento de los huapangos.

Genaro Sixtega fue un violinero de la comunidad de Tepanacan recordado por los ancianos del lugar, quien desde muy joven aprendió a tocar, según ellos el instrumento más fácil, tocaba un medio violín que emitía un sonido dulce de las cuerdas de tripa de su época, trascendiendo a distancia las notas de esos viejos sones de rancho.

Cuando un niño moría ahí estaba presente tocando piezas extrañas que solamente los músicos de antes sabían, lo hacía con respeto y seriedad. Se guardaba un silencio profundo y en las notas de los instrumentos parecía escucharse el llanto del niño con esos antiquísimos sones que solo ellos conocían y que casi no se cantaban.

Solo era interrumpido el silencio espontáneamente por el ruidoso llanto de la madre que se extendía a otras mujeres, pero los músicos inmutables seguían con su cometido y se volvía a restablecer la quietud.

Don Genaro tocaba también la jarana y la guitarra de son, pero se inclinaba más por el violín porque le parecía más sencillo y le gusta-

ba hacerlo hablar, además enseñar a los jóvenes que tenían interés por la música, Félix Cagal, con sus ochenta años encima continúa tocando, lo que su tío le enseñó de niño, el es sobrino nieto de aquel legendario violinero.

Le gustaba limpieza en la ejecución y mantener el ritmo, por esta razón en los huapangos era animoso, guiando a los demás músicos, conservando el ritmo cuando algún bailaror correteaba la música, no dejando que la descompusieran.

Hoy día la presencia del violín está casi desaparecida, solo se cuenta con un reducido número de ejecutantes todos ellos mayores de ochenta años que ya cansados por la edad y el trabajo no desean participar en los huapangos.

La esperanza es que el joven músico Joel Cruz Castellano, quien aprendió la ejecución de este instrumento con estos últimos maestros, no cese en su intento de transmitir el conocimiento aprendido entre los jóvenes y niños de Santiago y San Andrés Tuxtla, con la intención de recuperar la presencia del violín en los huapangos de la región.





El tañido de una noche

*para Toño (García de León) e
Hilario (Diez Campos)*

Alvaro Alcántara López

Pienso que pudo haber sido exactamente un día como hoy, pero de hace 25 años. Habíamos llegado por la tarde noche a un pueblo en rebeldía, un pueblo habitado por mujeres y hombres que decidieron confrontar al poder y oponerse contundente y enérgicamente a la construcción de un club de golf: Tepoztlán, Morelos.

El impulso de aquella visita fue sumarse a una constelación de amigos y conocidos, habitantes y vecinos de aquel pueblo, que habían tenido la magnífica idea de hacer un fandango para acompañar –desde la inteligencia y emoción que surge de la fiesta– la lucha por la defensa de aquel pueblo. El fandango dio comienzo entre titubeos y una emoción contenida ante la posibilidad de aquella celebración en la húmeda plaza del pueblo. Para ese entonces hacía varios años ya que una migración de jarocho y adeptos al son jarocho y fandango se había instalado entre estos cerros del estado de Morelos. No de balde Tepoztlán se había convertido en el cobijo de uno de los grupos estelares del emergente movimiento jaranero.

Nada o casi recuerdo del transcurrir del hupango. Sí, que poco antes de terminar, varios de los compañeros soneros subieron a la tarima a bailar un son de a montón, entre risas y despar-

pajo. En algún momento de la primera madrugada el fandango concluyó sin mucha convicción, pero sí con el cansancio campeando sobre nuestros cuerpos. Tras varios intentos por despedirnos para ir a dormir (cuando parecía que finalmente se lograría el cometido tras algunos intentos previos y fallidos, un nuevo son aparecía, testarudo y enajenado en alguno de nuestros instrumentos, para volver a prolongar la despedida) contundentemente alguien dijo “uunaaa” y solo entonces, como si una voluntad férrea nos ordenara, ahora sí, a emprender el rumbo, empezamos a caminar con decisión, dejando a nuestras espaldas una tarima ahora vacía. Los otros sobrevivientes de la fiesta tomaron el rumbo opuesto. Parecía llegar a su fin aquella jornada fandanguera de diciembre de 1995. No sería así.

Tal vez sólo fueron unos metros los que avanzamos en nuestra caminata, tal vez muchos, no tengo manera de saberlo. Y así, mientras orientábamos nuestros pasos para remontar las faldas de aquellos viejos cerros y sin que hubiese forma de haberlo presentado, justo al lado mío, se escuchó el rugir de una voz potente y recia que volviendo el cuerpo en dirección a la *tarimba* que recién nos había cobijado, estampó en el viento un tañido sostenido, a la manera de las

zalomas que antaño se escuchaban en los mares de viento y vela o en la inmensidad del desierto y la sabana. Fue imposible no voltear maravillados, siguiendo los rastros que aquella voz dejaba en su camino, en busca de quién sabe qué o de quién sabe quién. Al recordarlo pienso que aquel tañido era, tal vez, la voz de la fiesta misma ... queriéndonos comunicar algo.

La que sonaba vibrante y gozosa haciendo piruetas en el aire era la voz de Hilario. No hubo tiempo para esperar. Tan inesperada como la primera, y a una distancia lo suficientemente amplia para que los cuerpos en la noche fueran apenas lucecitas animadas, otra voz igual de potente, igual de mágica, igual de fantástica, le respondió a la primera. Era la voz de Toño que, distante a varios cientos de pasos, respondía animosa a aquel llamado. Y así, aferradas a un fandango que aún no se cerraba, engordando al silencio y entonadas *por fantasía*, aquellas voces se quedaron abrazadas más allá del respiro, desprovistas de tiempo.

Abatimiento de voces a manera de despedida —no imaginaba que esta fuera una posibilidad en el lenguaje. Luego, volvimos en nosotros y el silencio sonó otra vez más recio que el mundo. Los dos hombres viraron sus cuerpos y continuaron

la caminata en busca de su destino, como si nada hubiera pasado. Nosotros hicimos lo propio acompañando los pasos de Hilario, ese Hilario luminoso, de sol infantil y de corazón generoso, con el que yo he decidido quedarme. Nada se dijo después o nada recuerdo que se haya dicho —que es casi lo mismo. Sólo seguimos caminando hasta que nos llegó el sueño en la fría noche de aquel diciembre tepozteco.

Aquella voz antifonal armonizada, de dos que se hicieron uno en aquel tañido, se quedó en la noche y se quedó en mí como una caricia a ritmo de bolero, inscrita con carimbo en el recuerdo de mis días. Y me acompaña de cuando en cuando, cada cuarto de siglo o cada nueva ocasión que tengo de volver mirar aquellos cerros y visitar a los queridos amigos que allí sigo teniendo. Aquel *abatimiento de voces a manera de despedida* sigue sonando en mí, como un fandango que se sueña en un tiempo que no se cierra, como una voz que en el futuro sigue inventando su recuerdo.

*Veracruz puerto, diciembre 9
del año uno de la pandemia*

Alvaro Alcántara López



Tepoztlán, Mor., fiesta en San Sebastián.



Joaquín Ambros, Candelario Cota, Ignacio Bustamante Chigo, José Bustamante Marcial y Gumercindo Salazar.
Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.

Del campo son Un breve acercamiento

Presentamos aquí una muestra del libro de fotografías e historias que lleva por título *Del campo son. Historias de músicos del municipio de San Andrés Tuxtla, Vol I*,⁽¹⁾ en el que se reúnen crónicas e imágenes de diez músicos campesinos de esta región de Los Tuxtlas. Ellos son: Félix Baxin Escribano, Bonifacio Temich Chibamba, Luciano Temich Xolo, Panuncio Catemaxca Memechi, Arcadio Baxin Escribano, Gumercindo Linares Hernández, Candelario Cota Toto, Sabino Toto Ceba, Lucio Canela Hernández y Pascual Toga Silverio.

Un proyecto notable con la participación de varios entrevistadores: Julián Alarcón Coss, Alddo Vázquez Flores y Blanca Rosa Moreno Dominguez, así como un buen número de transcripores. La

edición del libro de excelente calidad estuvo a cargo de Elisa T. Hernández y Rocío Martínez Díaz. No solo toda la fotografía, también el diseño y las ilustraciones del mismo estuvieron a cargo de Natse Rojas Zárate.

Se presenta en *Las Perlas del Cristal* una selección de imágenes de Natse y algunos testimonios de tres de estos músicos: Pascual Toga Silverio, Lucio Canela Hernández y Candelario Cota Toto. Incluimos la nota editorial que Elisa T. Hernández hace de este magnífico trabajo, que representa *de facto* un legado para la memoria de la cultura regional y también, como Elisa propone: un material para posteriores estudios del tema o para el análisis de estas historias con otra mirada.

¹ *Del campo son. Historias de músicos del municipio de San Andrés Tuxtla. Vol I.* Ediciones Tamarindo 2018, México.

*Del campo son.
Historias de músicos
del municipio de
San Andrés Tuxtla.
Vol I.*

Nota editorial

Este material colecta vivencias humanas extraídas de la memoria de músicos campesinos de la región de los Tuxtlas en Veracruz, testigos de primer orden de la historia de su comunidad. Por distintos factores, como el desinterés o la falta de recursos, no se había hecho este acopio y dada la avanzada edad de los entrevistados nos era apremiante registrar su historia oral llena de saberes.

Para estas crónicas no queríamos una transcripción literal de las entrevistas hechas, que sabemos tienen valor incalculable de carácter antropológico e histórico, sino que queríamos generar relatos que se disfrutaran como quien lee un cuento de abuelos; en ese sentido hay subjetividad en los textos finales. Pero les notificamos que preservamos íntegramente el material original para posteriores estudios del tema o para el análisis de estas historias con otra mirada. Esta es la nuestra.

Las entrevistas y las fotografías se lograron gracias a la amistad y el fuerte lazo que la música generó. El siguiente paso complejo, en el que intervinieron muchas personas, fue generar las transcripciones de los audios. Aunque se intentó que fueran fieles y literales a las grabaciones, la falta de experiencia, la diversidad de criterios para plasmar los textos y lo inaudible o embrollado de las voces —en unos casos— generó toda una gama de escritos primigenios que había que uniformar para darles un sentido más literario que literal en beneficio del lector final. Así que para generar las crónicas lo primero que hicimos fue prescindir de las preguntas, entonces dejamos las respuestas y las completamos con los sujetos o hechos a los que aludía el entrevistador, tratando de conservar la originalidad y la autenticidad del testimonio.

Posteriormente se hizo la edición, en donde se eligieron las crónicas que aparecerían en el libro. Algunas veces los músicos nos contaron anécdotas anidadas en otras anécdotas, todas valiosas, así que con el propósito de no descartarlas y generar una lectura fluida, las deshilamos y les dimos un espacio propio. Ahí de nuevo transgredimos la voz original con un propósito literario, pero sin generar historias ficticias. Asimismo, la edición consistió en sortear las muletillas y repeticiones inherentes a la oralidad, erratas y errores de transcripción. También, en la medida de lo posible, tratamos de evocar la forma de hablar de los entrevistados por lo que utilizamos apóstrofes en palabras como chinga'o, pa'llá, pa'cá, 'toy para emular la omisión o debilitamiento de sílabas y letras; con frecuencia también nos enfrentamos a la disyuntiva de corregir o no la concordancia en el género y el número, pues en su hablar constantemente anteponian artículos masculinos a sustantivos femeninos, pluralizaban lo singular y viceversa, enmendamos sólo cuando fue necesario para que no perdiera sentido la oración transcrita. Además, en un par de crónicas solicitamos ayuda para revisar el náhuatl pipil que aparece. En el libro aparecen las historias que nos contaron referentes al campo, la cosecha y la vida cotidiana en torno a una casa de vara y zacate; a sus vidas de niños colmadas de juegos y trabajo; a sus abuelos, padres, hermanos, esposas e hijos; donde nos narran cómo fue su primer instrumento, cómo empezaron a tocar su música y algunas crónicas de huapangos de otros tiempos; de las comidas y las bebidas de su región; de los animales de monte, de los zacatales, montes y arroyos que ya no se ven porque entró la rodada o el cultivo de caña; de su medicina tradicional y del encanto.

Elisa T Hernández
Coordinadora editorial

Una leve mirada

Una fotografía es el resumen de toda una historia, es un momento preciso a partir del cual podemos descifrar, imaginar o crear muchas más historias. Este primer volumen del proyecto titulado *Del campo son. Historias de músicos del municipio de San Andrés Tuxtla* contiene una serie de retratos que no pretenden más que mostrar los rostros de quienes narran las historias que aquí se cuentan. Retratos sencillos hechos en el cotidiano que emplean como fondo el propio entorno de los músicos.

En mi andar fotográfico, ninguna experiencia había sido tan gratificante y bella como la de retratar a quienes son portadores y transmisores de la música que tantas satisfacciones, experiencias y amigos me han dado. Además, al hacerlo en la intimidad de sus casas —contexto distinto a un huapango— uno puede conocerlos un poco más mirando sus espacios, sus gustos, sus tratos familiares, etcétera.

De todas las ramas de la fotografía, el retrato es el que resulta más íntimo e intimidante, ya que es la forma en que se pueden descubrir los misterios que encierra una persona: una leve sonrisa, el brillo en los ojos, una mueca, el ceño fruncido... y es como la persona retratada puede ser “descubierta”. Retratar a quienes no están familiarizados con una cámara, pero no tienen nada que esconder fue a la vez el mayor reto y lo más divertido. Conseguir la confianza casi instantánea para lograr que se movieran —un poquito a la derecha, un poquito a la izquierda, para atrás, para adelante, parados, sentados—, sin que cuestionaran para qué, a pesar de que les pareciera extraño; lograr que sonrieran y que no estuvieran rígidos, venciendo su timidez y sus nervios; tuvo que ver con la convivencia y el trabajo previo que hicieron Julián y Alddo, pues sabían las palabras clave para liberarlos de esa rigidez acrecentada por las constantes visitas de quienes van, los retratan y no vuelven nunca.

NATSE NINDÚ ROJAS ZÁRATE



PASCUAL TOGA SILVERIO (+)

1928, Omepan, San Andrés Tuxtla, Veracruz

“Yo nomás de primaria estudié el primer año. Quién sabe cómo fue que aprendí. Como yo tuve mis cargos de comisariado, agente municipal, consejo de vigilancia, fui en esos tiempos autoridad. Entonces en eso fui aprendiendo porque me mandaban a comisión y yo les andaba preguntando... Y así vine aprendiendo y aprendí.”

“Empecé a tocar desde los quince años.”

“Tocaba yo... ¡asu!, amanecía yo en los huapangos. Amanecíamos donde quiera, Ojo de Agua, los rincones: Rincón de Zapatero, Rincón de Lucía, allá que celebraban mucho a San Pedro.”



Juan Machucho, Chano Toga, Pedro Toga y Pascual Toga.
Vista Hermosa, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.

“Sí, porque antes tocábamos toda la noche, y ahora si por ejemplo usted hace un contrato y le pregunto que hasta qué hora quiere que le toquen... a las doce, a la una. Pero antes no nos pagaban, íbamos por nuestro gusto. Muchos cantadores, era por gusto. Nos daban de comer.”

Como ya se llegaba sábado le dije a mis hermanos que fuéramos a leñar. Porque mi mamá era muy brava. Porque si no leñábamos, al otro día nos estaba ahí diciendo que esto, que lo otro... nos regañaba feo. Le obedecíamos mucho, pues era la mamá de nosotros. Leñábamos y después nos íbamos al huapango. Hiciera frío o no, nosotros nos bañábamos, es que era la brama, ahí andábamos.

Antes, yo recuerdo que me agarraba yo con ese menta'ó hombre que le decían Chicolingo, un rielero que era. Ese traía un guitarrón. Pos sonaba mi guitarra ladina y él sonaba el vozarrón, así lo acompañaba yo. En ca' el jefe de estación, ahí en Tilapan. Eran rieleros porque componían la vía, machucaban las vías, ponían rieles. Ahí pasaba el tren. ¡No'mbre... esos tiempos! Fue bonito y por otra parte fue feo, porque luego después hubo matazón, ya no podía uno salir.



Silveria Albañil, Pascual Toga, yerno, hija y bisnieto.
Vista Hermosa, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.



LUCIO CANELA HERNÁNDEZ

1926, El Laurel, San Andrés Tuxtla, Veracruz

La fiesta más grande fue cuando me casé que fueron tres noches de fiesta de baile y huapango. Antes las fiestas eran muy humildes, nunca había pleito.

Yo miro a las personas, mi familia nunca fue mala, fuimos muy buena gente. Mi papá vivió y después hizo muchos favores y así los hago yo también. Mi papá me enseñó a respetar y hacer favores, porque él me decía: ‘mira hijo, si vienen a pedirte una tortilla, dales una tortilla; si vienen a pedirte limosna, dáselo; nunca le niegues un centavo a una familia pidiendo lo que necesitan’.

Ahorita la gente ya no sabe bailar, las bailadoras que fueron antes ya murieron. No, antes había muy buenas bailadoras aquí, ¡asu mecha! Cuando llegaban esas mujeres, esas mismas mujeres llamaban a más gente, a más bailadoras, porque bailaban bien esas mujeres. Eran seis mujeres. Cuando se agarraban esas mujeres a bailar el son como “El siquisirí”, “El balajú” que bailan cuatro, pues bailaban seis mujeres.



Lucio Canela y esposa.
El Laurel, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.





CANDELARIO COTA TOTO

1940, Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, Veracruz.

Aquí había cedro, el roble y pa' la leña estaba el palo que le dicen gusanillo, la rosa morada. En el monte había el venado, el armadillos, el mazate... el chingado mazate. El venado es venado real, el mazate ese es como un venadito. Estaba el mazate, el armadillo o tepezcuinte. Toda clase de animales. Pero ahorita ya casi no hay nada porque ya todo eso son cañales.

El maíz es lo más me ha gustado sembrar, porque el maíz es mil veces maíz. Como yo le digo a mi hijo: "¿si no siembras tú, quién?, sembrando pues tienes maíz". Si vamos a tener la tierra, y no vamos a sembrar, de nada sirve que tengamos tierra.



Candelario con la familia de su nieto..
Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.

¡No'mbre, Buenos Aires estaba mal puesto porque era camino para bestias. Todo el camino de la Cruz, que va pa'San Andrés, todo se caminaba en bestias. Y no había ni puente. Pero la cosa es que antes, llevábamos carga de maíz en bestias, en medio del lodacero ahí íbamos con los caballos ...

Mi papá tocó, tocó mi hermano José chico, Pedro y Gabino y yo. Ora Domingo no puede tocar, ora el otro que se murió, ese sí le gusto bailar pero no tocó. A mis hermanas sí les gustaba el huapango... sí, les gustó bastante.

Yo empecé a tocar como por ahí de veinte o veintún años, por ahí así. Estaba yo nuevo, empecé a tocar la quijada de caballo, después de eso había buscado un tecomate también, ya después me enseñé a tocar la jarana. Yo solito aprendí. ¿El güiro quién me enseña ahorita? Pues no sé si toco bien, pero yo toco el güiro. A veces los traen en el huapango, pero no los tocan como uno los puede tocar.



Candelario Cota, Joaquín Ambros, Gumercindo Salazar, José Bustamante Marcial e Ignacio Bustamante Chigo.
Buenos Aires Texalpan, San Andrés Tuxtla, Ver. 2015.

Toco pues na'más en huapango o cuando viene la imagen (de la Virgen o de un santo), es donde toco. En bodas también, pero no nos invitan, nomás vamos nosotros a tocar.

A otro lugar no he ido a tocar. Más que la otra vez fuimos a Sihupapan, es lo único. Antes tocaba hasta donde me rendía el sueño. Eso de amanecer solamente borracho, pero no, no tomaba yo mucho. Si pues me ha gustado un poco la jarana, pero según que es pecado, ¡qué la chingada!



Los arpisteros de Pajapan *

memoria viva de una cultura musical religiosa

Alvaro Alcántara López

(con la colaboración de
Isidro Martínez Lorenzo,
promotor cultural de Pajapan
y el sur de Veracruz)

imágenes: Carlos Hernández Dávila

*A la memoria de don Abad Reyes,
músico arpistero de Pajapan*



Carlos Hernández Dávila, 1998.

I
En Pajapan, una localidad de origen nahua ubicada al sur del estado de Veracruz, perdura una música ritual de cuerdas que aún puede escucharse en algunas de las ocasiones festivas que, en este lugar, fortalecen los lazos y vínculos sociales de quienes allí viven o siguen vinculados a la vida colectiva del pueblo. Emparentada con la cultura musical del son jarocho, esta manifestación se distingue de aquella por contar con un repertorio que incluye minuets, danzas, sones, contradanzas o aleluyas que son recreados en velaciones, velorios,⁽¹⁾ mayordomías y en la misa que se realiza en la “casa de dios” (iglesia católica). En esta práctica musical se entremezclan, al

menos, un imaginario indígena dinámico y funcional con reapropiaciones seculares de la tradición católica cristiana. Expresan su sonoridad una dotación instrumental que incluye un arpa chica, dos bandolas y dos requintas sin acompañamiento de canto. Los músicos que interpretan esta música, todos ellos arriba de los setenta años, son los últimos depositarios de un saber musical “a lo divino”, que muy probablemente hunde sus raíces en el siglo XVIII, sobreviviendo todo este tiempo mediante mecanismos tradicionales de transmisión y recreación de técnicas y conocimientos que en las últimas décadas han sido alterados de manera dramática.

Los esfuerzos comunitarios e institucionales por transmitir estas prácticas y saberes a las nuevas generaciones de pajapeños no han rendido los resultados deseados, de allí que puede decirse - no sin cierta tristeza - que la música de los Arpisteros se encuentra en inminente riesgo

* El presente texto forma parte del disco y DVD *Arpisteros de Pajapan*, editado en 2016 por el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

(1) En este texto emplearé el término *velaciones* para referirme a las celebraciones que se organizan en honor de vírgenes o santos, mientras que el término *velorio* alude a celebraciones en las cuales se honra y despiden a los difuntos.



Carlos Hernández Dávila, 1998.

de desaparecer. El material que aquí se presenta - un grabación fonográfica y un registro en video - significa un esfuerzo por registrar y documentar para las futuras generaciones de Pajapan, la región del Sotavento y del país, una cultura musical de inigualable valor, que condensa la memoria social, cultura y representaciones del mundo de un pueblo indígena náhuatl de la Sierra de Santa Marta.

Pero quizá por el nexo profundo e íntimo que esta práctica musical ha tenido en la vida espiritual y organización comunal de este espacio vale la pena preguntarse cómo es que una tradición musical festiva tan importante se encuentra a un punto de desaparecer. Cuando una música desaparece de manera definitiva ¿De qué se pierde el mundo?, se ha preguntado en alguna ocasión el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, equiparando la desaparición de una lengua a la de una cultura musical que se extingue. Teniendo el gusto de conocer desde hace varios años a los músicos arpisteros de Pajapan, conversado y convivido con ellos en más de una ocasión, disfrutado su música y compartido comida y bebida con ellos, ensayo esta respuesta: una cultura musical que desaparece es *una forma de decir el mundo* que se agota en su imaginación; una ma-

nera de darle a las cosas del mundo, a los seres que lo habitan y a las energías que lo mueven una denominación, un lugar y su razón de ser. Esas latencias, sensibilidades e imaginaciones que se convocaban al llamado de la música deben entonces encontrar otras formas de expresión.

Por esos misterios de la vida, las no más de ocho personas en las cuales se encuentra depositada esta música ritual de cuerdas continúan viviendo en el lugar que los vio nacer. Pero cómo saber por cuánto tiempo más. Sea pues este material fonográfico de *Los Arpisteros de Pajapan* una ventana a un tiempo que no se ha ido del todo, el testimonio sonoro de un tiempo *otro* cuando los animales hablaban el lenguaje de los hombres y *Sintiopilsin* – niño dios del maíz - y los señores del monte cuidaban de todo y de todos.

II

Aunque con toda seguridad Pajapan era un asentamiento indígena a la llegada de la población española en las primeras décadas del siglo XVI, una de las primeras referencias documentales a Pajapan se encuentran un siglo más tarde, en la merced de tierra que Francisco Dávila Baraona solicitó en términos de Pajapan, en la margen izquierda de la actual Laguna del Ostión en 1606.



Carlos Hernández Dávila, 1998.

Una segunda referencia proviene de inicios del siglo XVIII en la cual se alude a *Paxapa* como una pequeña hacienda de ganado mayor en propiedad de los Figueroa, una familia de españoles criollos asentados en Acayucan. Sin embargo, la información que resulta más interesante de recuperar es la que refiere entre 1758 y 1759 a la compra por parte del pueblo de Minzapan – hoy una ranchería del municipio de Pajapan – de cuatro sitios de ganado mayor denominado Pajapan, que hasta ese momento habían pertenecido a la Cofradía de Nuestra Señora de Los Dolores. Mediante esta compra, los indios nahuas de San Francisco Minzapan oficializaron su posesión sobre este espacio (aunque de hecho el análisis histórico sugiere que se trata de una recuperación de este territorio tras un despojo ocurrido a inicios del siglo XVII), apareciendo en lo sucesivo Pajapan como el rancho donde los naturales de Minzapan guardaban su ganado.

Vale la pena resaltar que en la carátula del mencionado documento puede leerse “*Licencia concedida a los indios de San Juan Pajapan para la compostura de cuatro sitios de estancia de ganado mayor*”; lo cual no sólo muestra que al momento de su adquisición ya era un asentamiento poblacional de indios nahuas minzapeños, sino de manera por demás significativa, el vínculo de este pueblo con la figura de San Juan de Dios, advocación que también han incorporado los músicos de arpa, llamando a su agrupación “Arpisteros de San Juan de Dios”.

Para la segunda mitad del siglo XIX y en medio del proyecto liberal de privatizar las tierras comunales de los pueblos indios, la población de Minzapan empezó a extenderse y desplazarse hacia Pajapan hasta que el pueblo fue refundado en la otrora ranchería y, la antigua sede del pueblo (es decir Minzapan), perdió protagonismo político. Para 1889 un decreto gubernamental formalizó la posición relevante de Pajapan al establecer los límites entre el municipio de Mecayapan y el emergente municipio pajapeño y diez años más tarde otro decreto declaró a Minzapan como congregación de Pajapan.

En la segunda década del siglo XX, la expedición arqueológica encabezada por Franz Bloom y Oliver Lafarge en su recorrido desde Catemaco a Chinameca - siguiendo el camino antiguo que atraviesa la Sierra de Santa Marta - transitó por algunas localidades del hoy municipio de Pajapan y los pueblos indígenas nahuas y zoque popolucas asentados en aquella serranía, como Tatahuicapan, Mecayapan y Soteapan. Describe a ésta como una zona de montaña, lluviosa y extremadamente fértil; que en las partes bajas se encontraba cubierta por una selva espesa; mientras que la parte alta de la sierra, quizá por el cambio de suelo, eran una campo despejado donde abundaban los robles. Uno de los mayores intereses de estos arqueólogos fue alcanzar la cima del volcán San Juan Pajapan (también conocido como Cerro de San Martín por los lugareños) y conocer lo que actualmente se conoce como

el monumento I, de San Juan Martín Pajapan, que hoy puede admirarse en el Museo de Antropología de Xalapa. El volcán o cerro de San Martín ha sido y es considerado como un lugar sagrado por los indígenas de esta región, no sólo porque se han encontrado varias piezas arqueológicas de diversos tamaños, sino porque en la creencia popular debajo de este cerro se encuentra el *Taalogan* un paraíso acuático subterráneo, morada de seres sobrenaturales, donde reside el Dueño de los Animales o Chaneco mayor.

En sus descripciones sobre esta región Bloom presenta a estos pueblos como un conjunto de chozas pobres en medio de la selva, viviendo sus habitantes principalmente de la siembra del maíz, cazando animales silvestres (Bloom registró haberse cruzado con cazadores que empleaban arcos y flechas para la cacería) o recolectando plantas e insectos. Si bien en su informe se mencionan algunos datos sobre Pajapan y la región desafortunadamente no proporciona información sobre los que hoy denominaríamos danza o música de este pueblo.

En su trabajo sobre la variante dialectal del náhuatl pipil o del golfo que hasta la fecha hablan los pajapeños, Antonio García de León los describe practicando hacia fines de la década del sesenta una economía de subsistencia basada en la agricultura, completando sus actividades económicas con la ganadería, la recolección, la caza y la pesca, que se practicaban en menor escala (García de León, 1976). Según este autor, el censo de 1960 reportó a 5714 personas viviendo en el municipio, siendo que 2878 de estos se encontraba vecindado en la cabecera municipal, habitando solares familiares que acogían de una a tres viviendas que empleaban una cocina común y habitadas por familias nucleares monogámicas. Aunque las vías de acceso para llegar al pueblo eran por demás precarias y puede presumirse cierto aislamiento respecto de las poblaciones mestizas, García de León describe a Pajapan como un municipio con dos clases sociales bien diferenciadas: una población de



DON GUILLERMO CRUZ.
Carlos Hernández Dávila, 1998.

campesinos medios y pobres, dueños de parcelas o minifundios y, por otro lado, un puñado de campesinos ricos que mantenían sometidos a los primeros por medio de la usura y el comercio. García de León advierte en su informe que las particularidades indígenas de Pajapan se expresaban en el uso de la lengua indígena, los cargos religiosos y el sistema tradicional de parentesco, pero qué estas prácticas culturales enfrentaban serios desafíos.

En el diario de campo levantado por el antropólogo Marcelino Díaz de Salas en 1968, este investigador consignó algunos datos relevantes sobre las mayordomías y velorios que en el marco de éstas organizaban sus respectivos mayordomos. En estas celebraciones – nos dice Díaz de Salas – “la música para estas fiestas las proporciona un conjunto o banda que da servicio a la iglesia. Aparte hay un conjunto de arpa y jarana (cinco) que tocan particularmente para los mayordomos” (Díaz de Salas, 1968).



Carlos Hernández Dávila, 1998.

El inicio de la década de los años setentas representó para el pueblo de Pajapan importantes transformaciones sociales y culturales motivadas, en parte, por el desarrollo industrial y petrolero del sur de Veracruz, pero también por el inicio de una política gubernamental de impulso a la ganadería extensiva en el sur de Veracruz. Las formas de acceso comunal a la tierra y los recursos naturales en su conjunto también se vieron afectados, iniciándose un proceso de privatización disfrazada de la tierra que en mayor o menor medida afectó la organización social comunal del pueblo. La población joven del municipio empezó a migrar a ciudades como Coatzacoalcos, Minatitlán y Cosoleacaque en busca de oportunidades de trabajo, familiarizándose con nuevas maneras de entender el mundo que muy rápidamente entraron en contradicción con la cosmovisión que el pueblo había construido a lo largo de décadas sino es que siglos.

Los años setenta atestiguaron el arribo de la tecnología sonora musical a las fiestas de pueblo instituyéndose, muy rápidamente, la costumbre de amenizar las celebraciones patronales con bailes tropicales que al emplear potentes equipos de sonido, de apoco fueron relegando la música de cuerdas (tanto ritual como de hua-pango) y banda de viento que hasta ese momento habían sido las protagonistas musicales de las celebraciones mayores del pueblo. Hasta el día de hoy esta situación prevalece y los Arpisteros, la música de tambor y pito, la banda de viento y los jaraneros de fandango siguen luchando en cada fiesta por defender un espacio social que no deja de reducirse frente a los delirios modernizantes de las autoridades políticas en cuestión, que ahora suplen a los conjuntos tropicales de los años antecedentes con las agrupaciones de duranguense, quebradita y banda nortena. Quizá la música de jarana es la que ha logrado resistir de mejor manera a estos embates, gracias al Encuentro de Jaraneros que desde hace más de dos década se organiza en torno a la Casa de Cultura, con el apoyo de la Unidad Regional de Culturas Populares de Acayucan, el INI (hoy CDI) y, en ocasiones, el ayuntamiento municipal.

En los contextos de transformaciones aceleradas que el país experimentó en lo económico, social y cultural durante las últimas décadas del siglo pasado, el futuro de una vida campesina (que hasta mediados de los años cincuenta parecía ser el camino a seguir de las nuevas generaciones), se vio seriamente confrontada por una juventud deseosa de salir de la pobreza y ponerse en sintonía con los cambios de una nación que, al iniciar la década de los años ochenta, parecía iniciar su camino definitivo a la modernización. Dejar de ser indígena para convertirse en mestizo gracias a la inserción al sector industrial fue la otra cara de la moneda de lo que en las políticas educativas, culturales y sociales se conoce bastante bien como política indigenista.⁽²⁾

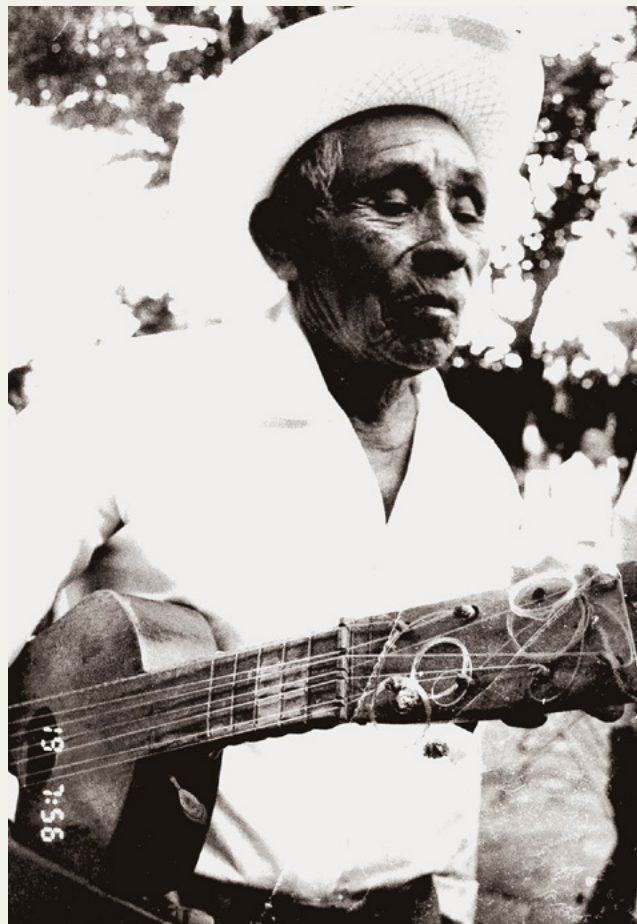
² En una célebre frase, el maestro Guillermo Bonfil Batalla expresaba resumía este proceso de la siguiente manera: *Todos*

Sería faltar a la verdad no recordar que este proceso de mestizaje experimentado por las nuevas generaciones de los pueblos indios de la sierra de Santa Marta tuvo como trasfondo un proceso de violenta discriminación que los indígenas debieron soportar por parte de los mestizos y, principalmente, de las instituciones del Estado mexicano (salvo honrosas excepciones), al no representar la cultura de estos *pueblos originarios* el ideal de un país moderno e industrializado que se abría a los “nuevos” tiempos. En este contexto, no extraña reconocer en los testimonios de los jóvenes indígenas del sur de Veracruz recogidos en aquellos años, que este proceso implicó *silenciosamente* tomar distancia de la lengua materna (dejar de hablar el náhuatl o “mexicano”, como también se le conoce a esta lengua), dejar de participar de los sistemas de reciprocidad social concretados en los sistemas de cargo y mayordomías o desligarse también de las prácticas festivas y musicales acostumbradas en el pueblo (Maldonado, 1982).

Lamentablemente poco, muy poco de la modernización anunciada ocurrió. Mucho menos se concretaron las expectativas de progreso, bienestar y desarrollo económico que los voceros gubernamentales y de PEMEX pregonaron con bomba y platillo al dar a conocer el mega proyecto “Puerto Industrial de La Laguna del Ostión”, en 1981. Todo lo contrario, en esa ocasión los comuneros pajapeños debieron emprender una férrea lucha por defender poco más de cinco mil hectáreas que el gobierno federal se planteó expropiar a favor del citado proyecto y a la fecha los pajapeños intentan recuperar las tierras que les fueron expropiados pese a que el puerto industrial nunca se llevó a cabo.

Como trasfondo de estos episodios, la organización socio religiosa de los pajapeños, no sin problemas, pugnas internas y dificultades sigue vigente en torno a la veneración de su santo patrono *Señor San Juan* y de un conjunto de mayordomías

los mexicanos somos hijos de Cuauhtémoc, excepto los indios que tienen que dejar de serlo para convertirse en mexicanos.



Carlos Hernández Dávila, 1998.

y velaciones que a otros santos y vírgenes de la religión católica se dedican. Han sido estas ocasiones religiosas, las mayordomías y velaciones, el espacio social donde la cultura musical de los Arpisteros de Pajapan ha encontrado cobijo y logrado subsistir al día de hoy. *Causalmente*, un episodio del recorrido del Señor San Juan peregrino que recorre los pueblos de región desde fines de agosto hasta el 6 de marzo recuerda el nexo de la actual ciudad de Pajapan con la ranchería de Minzapan, pueblo indio que a mediados del siglo XVIII formalizó la compra del rancho de ganado llamado Pajapan por poco más de mil pesos de plata de a ocho reales: Minzapan es el último lugar que recorre el santo antes de regresar el 6 de marzo a Pajapan, donde es recibido por un grupo numeroso de fervorosos creyentes con *cuetes*, música de pito y tambor, banda de viento y cuerdas, para ser velado esa misma noche en casa del mayordomo al son de la música de arpa de los Arpisteros.



Carlos Hernández Dávila, 1998.

III

A cuenta gotas, desde una abierta actitud de superioridad y condescendencia, destruyendo a su paso los islotes de selva que aún quedan o entendida a *su modo* por las instituciones del Estado mexicano, cierta forma de “progreso” y “modernidad” empiezan a instalarse en Pajapan, de la mano de la mancha de cemento y asfalto. Según el censo del 2010 vivían en el municipio de Pajapan casi 16, 000 personas distribuidas en 38 localidades y 4,136 hogares, con una media de escolaridad de la población mayor de 15 años que apenas alcanzaba el cuarto año de primaria. Los servicios médicos del municipio se ofrecían en 4 centros de salud atendidos por un personal médico compuesto en su totalidad por ocho personas. Del total de la población señalada, el 47.8 % se reportó viviendo en pobreza moderada y el 38.2 % vivían en pobreza extrema (SEDESOL- CONEVAL, 2011).

Quien se acerque hoy a Pajapan encontrará que varias calles del centro se encuentran pavimentadas, que se han introducido servicios básicos como drenaje, alcantarillado, alumbrado, recolección de basura y agua potable. La localidad cuenta también con varias casetas telefónicas y sitios de acceso a internet, un mercado municipal remozado, señal para realizar o recibir llamadas a teléfono celular y biblioteca pública. Cuenta con dos vías de comunicación fundamentales que la conectan con los municipios vecinos: una carretera que recorren taxis o camionetas comunitarias acerca a los pajapeños a San Juan Volador, Jicacal y Las Barrillas, para emprender desde allí un viaje en camión urbano al centro de Coatzacoalcos.⁽³⁾ Por la otra vía de acceso, hacia el sur suroeste también se han hecho mejoras en la comunicación, si bien la temporada de lluvias afecta lastimosamente el buen tránsito de los vehículos particulares y camiones de segunda que recorren este camino. Esta última ruta comunica a Pajapan con el municipio de Tatahuicapan, uno de sus vecinos, para de allí alcanzar la desviación que lleva o bien a San Pedro Soteapan (pueblo donde aún se habla el zoque popolucano), o bien hacia Chinameca y Oteapan, ya en las inmediaciones de la carretera que corre de Acayucan a Coatzacoalcos, desde donde se emprende el viaje a Minatitlán, Cosolecaque, Jaltipan o la misma Acayucan. Todas éstas, importantes ciudades de la región a las que comercialmente se encuentran vinculados los pajapeños.

A menos que sean días de fiesta resulta extraño escuchar en este lugar una música de cuerdas que sabe a pasado. La gente mayor del pueblo (los mayores de cincuenta o sesenta años) recuerda no sin nostalgia el tiempo de antes cuando la música de la jarana se escuchaba “ondequiera”, tanto en la cabecera municipal como en las comunidades circundante. La época navideña constituye, en cualquier caso una suerte

³ En el mercado Morelos de Coatzacoalcos, un grupo de pajapeños llega a vender todos los días sus productos.

de excepción a lo ya dicho, pues pese al desuso en que ha caído el fandango y la música de jaranas, la época decembrinas sigue animando a unos cuantos a desempolvar los instrumentos y recorrer las calles anunciando la *pascua* y las *naranjas y limas*. Mario, el taxista que me conduce desde Jicacal a Pajapan en la más reciente visita a esta región (verano del 2015), nunca ha escuchado mentar a los Arpisteros. Mucho menos sabe quién es don Guillermo Cruz Martínez, el músico que toca el arpa y encabeza esta agrupación. Mientras nos dirigimos a su pueblo empiezo a contarle que Pajapan es de los últimos lugares del sotavento donde persiste una antigua tradición musical que distingue entre la música de cuerdas aquella que se ofrece a lo divino de aquella que invita a la diversión. Le empiezo a contar emocionado de las mayordomías, de las visitas del señor San Juan a los pueblos de la región, de los velorios que se acompañan a duerme vela con esta música de cuerdas. El taxista me escucha con cierto asombro mientras a mi derecha el majestuoso cerro de San Martín y las aguas del Golfo de México me hacen pensar en el *Taalogan*, paraíso acuático que, según el imaginario popular, yace precisamente debajo del mismísimo cerro de San Martín que tengo frente a mis ojos.

IV

El material que aquí se presenta fue registrado en dos estancias de campo: la primera que conforma la mayor parte de las grabaciones en el verano del 2013, la segunda a inicios del año 2001. Estas visitas a Pajapan fueron complementadas con otros viajes que se realizaron en la Semana Santa del 2002, en los meses de marzo y mayo del 2009 y julio del 2015, más algunos otros viajes esporádicos durante los últimos quince años. Debe reconocerse al promotor cultural Isidro Martínez Lorenzo, al antropólogo e historiador Alfredo Delgado Calderón y a los mismos músicos de Pajapan el interés por dar a conocer y difundir esta cultura musical. El proceso de visibilización de la cultura musical de los Ar-



Carlos Hernández Dávila, 1998.

pisteros inició a fines de los años noventa del siglo pasado, motivando que varios proyectos institucionales de registro y documentación de esta música en audio y video se realizaran por aquellos años, siendo la Dirección General de Culturas Populares, a través de la Unidad Regional de Acayucan, el Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento y la ahora CDI las instancias culturales más activas.

Pero en cualquier caso esas no fueron las primeras en interesarse en esta práctica musical. Se tiene conocimiento que en las estancias de campo realizadas por Antonio García de León, Marcelino Díaz de Salas y Luis Reyes a fines de los años sesenta se grabaron en cinta magneto-fónica algunas piezas del repertorio ritual de la música de arpa y para 1982, personal del INI (hoy CDI) hicieron grabaciones en Pajapan en formato cine, que después se editarían en el documental "Laguna de dos tiempos". En este fil-



Carlos Hernández Dávila, 1998.

me puede escucharse y reconocerse, por algunos breves segundos, a don Guillermo Cruz Martínez tocando en el arpa un son acompañado de lo que parece una *requintita*. (Maldonado, 1982). Fueron gracias a las grabaciones que dieron origen al proyecto “Sones de muertos y aparecidos”, coordinado por Alfredo Delgado, que la música de los Arpisteros se dio a conocer en formato de disco compacto. Pueden encontrarse muestras de esta tradición musical en otros trabajos realizados entre el año del 2000 y el 2010, entre los que pueden mencionarse los discos *Pascuas y Justicias* (DGCP - Programa Sotavento), *Sones indígenas del Sotavento* (Programa Sotavento) o *Arpas Indígenas de México* (CDI).

Los Arpisteros emplean una instrumentación para la música religiosa y otra para la música de huapango, casamiento o “diversión”; y no acostumbran – o al menos así lo dicen – intercambiar los instrumentos para una u otra manifestación. El repertorio que conservan incluye

aleluyas, contradanzas, sones mayores y menores, minuetos, cortesías, u otros *aires* que se miden por *golpes*. Las nomenclaturas de sus instrumentos son de origen antiguo y evoca a las orquestas de cuerdas que se tocaban en la Europa mediterránea, norte de África y Medio Oriente del siglo XVII y XVIII de donde arribaron al entonces territorio novohispano: requintas, jaranas, arpas (chicas), raveles, bandolas y bandolinas. De estos instrumentos vale la pena resaltar que a diferencia del son jarocho contemporáneo en que la guitarra de son, arpa o guitarra grande cumplen por lo general con la función melódica y las jaranas, de acompañamiento armónico/rítmico, las bandolas y requintas que acompañan al arpa conservan la antigua usanza de puntear y tañer el instrumento, a la manera de las guitarras del barroco europeo.

Otro aspecto que salta a la vista es la manera en que ésta música “indígena” y otras tradiciones musicales con la que se encuentra asociada (de la región yoreme, la sierra de Zongolica, o los Altos de Chiapas) han podido conservar una parte significativa del repertorio de la música religiosa de origen europeo que circuló en el actual México desde el siglo XVII. Repertorio que no es de ninguna manera una copia de la del viejo continente, sino una reapropiación creativa que permitió entreverar en este discurso musical, los temas y personajes de una memoria india reinventada en narraciones míticas sobre chanechos, sintiopiltzin, chilobos, chéjeres, aparecidos, rayos y San Antonio, etc., siguen presente en las historias que acompañan a los sones; y, por último, la existencia también de danzas de animales que refieren al viaje mítico emprendido por el niño dios del maíz hacia el inframundo en busca de sus ancestros.

Hace apenas unos lustros (aparece de nuevo la marca de la transición de los años setenta y ochenta), los músicos de cuerda interpretaban además de sones rituales y religiosos, los de la Danza de La Malinche, las Pascuas y sones jarocho. En unas grabaciones realizadas en 2002 se

podieron registrar una versión de Las Pascuas y algunos sones jarocho como La Bamba, El Siri-qui o La Marcelina (El Colás). Sin embargo, los intentos para reactivar la danza de La Malinche incorporando a las nuevas generaciones a que se incorporen a esta tradición han sufrido enormes dificultades.

V

Tras casi quince años de conocer a estos músicos, de escuchar, convivir y conversar sobre la música que hacen, la imagen de un palimpsesto se me presenta como una representación idónea de su repertorio musical y las manera de nombrarlo, donde borrones de escritura y memorias fragmentadas se con/funden y superponen con nuevas inscripciones y denominaciones que surgen de apoco. Así, caigo en la cuenta que los nombres de algunas piezas grabadas para otros proyectos discográficos hace más de una década son renombradas en un desplazamiento semántico que, por lo demás, recuerda cierto *ethos* barroco mexicano que dio sentido a estas músicas, mediante un desbordamiento nominal de las cosas y seres del mundo.

Sería en extremo simplificador advertir este gesto como el producto de un “error”. El asunto es aún más complejo si se repara en la fragmentación y recomposición de una memoria social y musical durante las décadas recientes tras cambios tan fundamentales como el debilitamiento del ejido y las formas comunitarias de organización del trabajo, la aparición de nuevas religiones en la zona o la creciente migración. Incluso la costumbre bastante afianzada que hacía posible escuchar la música ritual acompañando la misa dominical se ha visto interrumpida, con lo que las ocasiones para recrear el repertorio siguen reduciéndose.

En esta grabación han quedado registrados entonces sones ejecutados en las velaciones dedicadas a los santos y las vírgenes: San Juan de Dios, San Antonio, señor de La Salud, Virgen de Guadalupe, Virgen del Carmen, de La Asunción, etc. También sones de aparecidos que se



Carlos Hernández Dávila, 1998.

tocan en los velorios de difuntos para acompañarlos en su viaje al inframundo; y por último algunas danzas de animales que recrean el mítico viaje del niño Dios del maíz al mundo de los muertos en busca de los huesos de su padre. Queda también la memoria, saberes y pasión de don Guillermo Cruz Martínez, Abad Reyes, Alfredo Reyes, Fulgencio Concepción Martínez, Zeferino y Santos, todos ellos músicos pajapeños que han tenido la generosidad de compartir su experiencia musical y de vida.

Queda pues este testimonio de la práctica cultural de un pueblo y una región, no sólo para preservar para las futuras generaciones la cultura musical de los Arpisteros, sino también para recordarnos que las prácticas musicales, al igual que las lenguas, se mueren si no logran ser transmitidas, reapropiadas, recreadas, valoradas positivamente en sus contextos sociales.





Arpisteros de Pajapan

**PROGRAMA DE DESARROLLO
CULTURAL DEL SOTAVENTO,
INSTITUTO VERACRUZANO DE
LA CULTURA (IVEC), 2016**

contiene dos discos CD y
un disco DVD



Rodolfo Candelas Castañeda, 2015.

Músicos:

Guillermo Cruz Martínez, Zeferino Candelario Feliciano, Fulgencio Concepción Martínez, Abad Reyes Florencio, Alfredo Reyes Florencio y Zeferino Santos.

Asesoría y textos:

Alvaro de Jesús Alcántara López.

Fotografía cuadernillo:

Rodolfo Candelas Castañeda.

Ingeniería de grabación fonogramas:

Joaquín Velasco, Ramón Sánchez Aviña.

Realización del documental:

Octavio Hernández Espejo.

Disco CD 1 : San Juan de Dios, Virgen del Carmen, Señor de la Salud, Virgen de la Asunción, San Antonio, San Juan Mecatepeque, ... y los sones El Jabalí y El Aparecido.

Disco CD 2 : Contradanzas, sones (mayor, minúete, corridito), Cortesías y Alabanzas.



Rodolfo Candelas Castañeda, 2015.



Rodolfo Candelas Castañeda, 2015.







COLABORADORES

REVISTA NÚMERO ONCE

JOSÉ SAMUEL AGUILERA VÁZQUEZ

Ingeniero agroquímico, doctor en Derecho, poeta.

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador, promotor cultural, sonero.
Investigador Centro INAH, Veracruz.

ANGELES ERAÑA LAGOS

Filósofa adscrita al Instituto de Investigaciones
Filosóficas de la UNAM, escritora, melómana,
gozadora de la vida y jarocho de nación.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Ingeniero civil, arquitecto, músico.

RUY GUERRERO

Gestor cultural, fotógrafo, ingeniero químico (UIA), laudero egresado de la Escuela de Laudería (INBA) y mezcólatra. Es investigador de la cultura mexicana, en particular de la música. Es ejecutante de son jarocho y de canción cardenche. Construye y restaura instrumentos tradicionales mexicanos e instrumentos del cuarteto clásico (taller de Laudería Paxche, Puebla).

ELISA T. HERNÁNDEZ

De Xalapa, Veracruz, estudió una carrera científica y es divulgadora de ciencia, área en la que ha escrito guiones para televisión, radio y museo, artículos, reseñas y varios libros de texto.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

NATSE NINDÚ ROJAS ZÁRATE

Licenciada en diseño gráfico, diplomada en fotonarrativa y nuevos medios; Técnico instructor en danza folklórica mexicana y músico de oficio.

