La Manta y La Raya

NÚM. 14

Carola Blasche

Universos sonoros en diálogo

La Manta y La Raya

marzo 2023

EDITORES

Francisco García Ranz
Alvaro Alcántara López

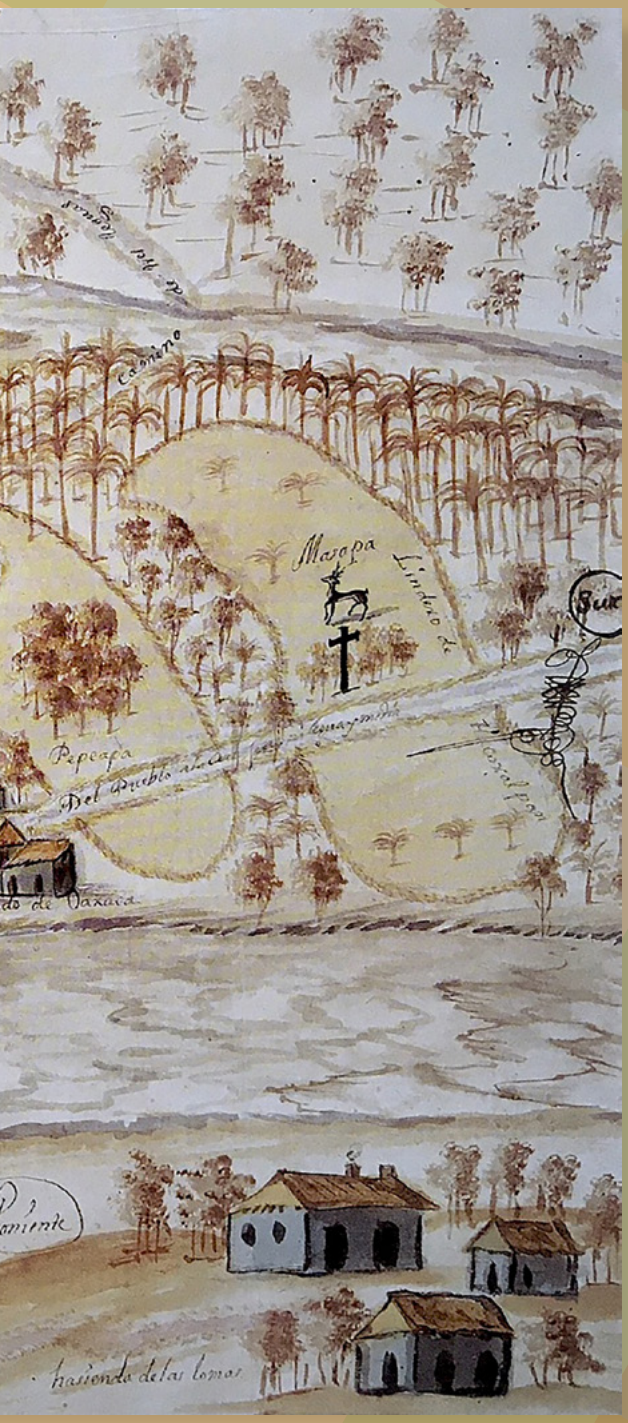
FOTOGRAFÍA

Mónica Aburto 53.
Natalia Cobos 23.
Juan Chirro 4.
Joel Cruz Castellanos 35.
Francisco García Ranz 5, 13, 15, 16, 22, 24, 28 , 29, 30, 31, 36, 37.
Héctor Juárez 50.
Silvia González de León 39.
Ricardo Pérez Monfort 20.
Natse Rojas Zárate 33.
Cristobal Torres H. 18, 19.
Fotos archivo 6, 14, 15, 32, 34.
Alec Dempster (grabados) 35, 37, 41, 43, 64-66.

portada
Carola Blasche 2015, *Chano y Pedro Toga, Vista Hermosa, San Andrés Tuxtla, Ver.*

contraportada
Benjamín Cobos Rodríguez

(*) Tanck de Estrada, Dorothy, 2005, *Atlas ilustrado de los pueblos de indios. Nueva España 1800*. México, El Colegio de México



Chacaltianguis y Cosamaloapan, Veracruz, 1731. (*)

Contenido

Editorial 4

In Memoriam 7

§ Asegunes y pareceres

Alvaro Alcántara López

EN TODAS PARTES 13

§ Dijera usted

Cristobal Torres Herrera

Los fandangos de Caballo Viejo en Tlacotalpan 17

§ Así, como suena

Francisco García Ranz

Aquellos tríos rancheros de los años 1980 20

§ Palos de ciego

Joel Cruz Castellanos

Una aproximación al violín tuxteco 31

§ Relatos de Andrés Moreno

La nostalgia de los huapangos nopalapeños 38

§ Recio y clarito

Alec Dempster

Bertha Llanos 41

Alfredo Delgado Calderón

Discurso pronunciado al recibir la medalla "Gonzalo Aguirre Beltrán" 50

§ Las perlas del cristal

Carola Blasche

Retrospectiva 52

§ Bonus track

Ni con pluma ni con papel **de Alec Demster** 70

Yanga **de Alfredo Delgado Calderón** 75

Migrar **de Stephanie Delgado** 76

Guinda 1982 **de La Manta y La Raya** 77

• **Época 1, número catorce, marzo 2023. 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

Juan Chirro

Editorial

LA CATORCE

El año que transcurre se nos viene gastando con vertiginosa rapidez. Es probable que la causa de esto sea que la vida social ha retomado, con todas las de la ley, su aceleración acostumbrada. Así las cosas, este 2023 llega a su primera mitad y con ello se ha llegado el momento de ofrecer a nuestros elegantes lectores, un nuevo número de nuestra revista.

Las colaboraciones que integran este número catorce vuelven a confirmar nuestra determinación de contribuir a que la memoria social se engorde y reverdezca con visiones, puntos de vista, debates y perspectivas variados y polifónicos. Frente a quienes optan por privilegiar las visiones unitarias, consensadas o "a modo", nosotros pensamos que la memoria histórica y social constituye un territorio en pugna, con vivencias y opiniones diversas –incluso enfrentadas- que deben ponerse sobre la mesa, para someterlas a la inteligencia y sensibilidad de unas y otros. Nos podemos quedar cortos en este propósito, pero eso no quita que lo intentemos, como también lo hace mucha gente comprometida con su presente, futuro y pasado.

Una novedad que presentamos en esta edición es la expansión de la sección *Bonus Track* como una manera de dar res-

La Surada, fandango en Luz de Noche, Tlacotalpan, feb 2023.

puesta y cabida a los diferentes materiales (discos, libros, exposiciones fotográficas, materiales audiovisuales diversos, etc.), que no cesan de generarse para nuestra educación y deleite. Les invitamos a revisar puntualmente esta sección confiando las reseñas y comentarios que les compartimos serán suficientes para estimularles que adquieran estos materiales, los aprovechen y difundan con sus conocidos y allegados.

Por último, queremos agradecer a las colaboradoras y colaboradores de la catorce que participen con nosotros. *La Manta y La Raya. Universos sonoros en diálogo* es una revista autónoma, independiente y auto-gestiva que podemos realizar gracias a la confianza, apoyo y generosidad de quienes comparten con nosotros su conocimiento, pasión por la vida, alegría y sensibilidad. Catapultar todo ese cúmulo de saberes a todos los oídos, corazones, entendimiento y miradas posibles, constituye buena parte de nuestra labor.

Nuestro país sigue enfrentando retos enormes y complejos. Y la existencia cotidiana, ya se sabe, comporta miserias lo mismo que maravillas; milagros y recompensas al igual que esfuerzos y sacrificios. Como millones de personas estamos convencidos que el arte (en especial, las artes de la tradición) nos ofrece posibilidades

para hacer nuestra existencia más llevadera, satisfactoria y gozosa. Para nosotros mismos, los editores de LMyLR, prepararla, hacerla, difundirla, es una buena razón para gozar la vida y amar lo que hacemos. A fin de cuentas, como dicen los SultanesFifísdelSon: ¡Lo que hay es lo mejor!

Esperamos la disfruten, que
la Catorce ya está aquí.

Los Editores

Secciones de la revista

Asegunes y pareceres
Textualidades e imaginarios a debate

Dijera usted
Los otros relatos de la memoria social

Así, como suena
Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

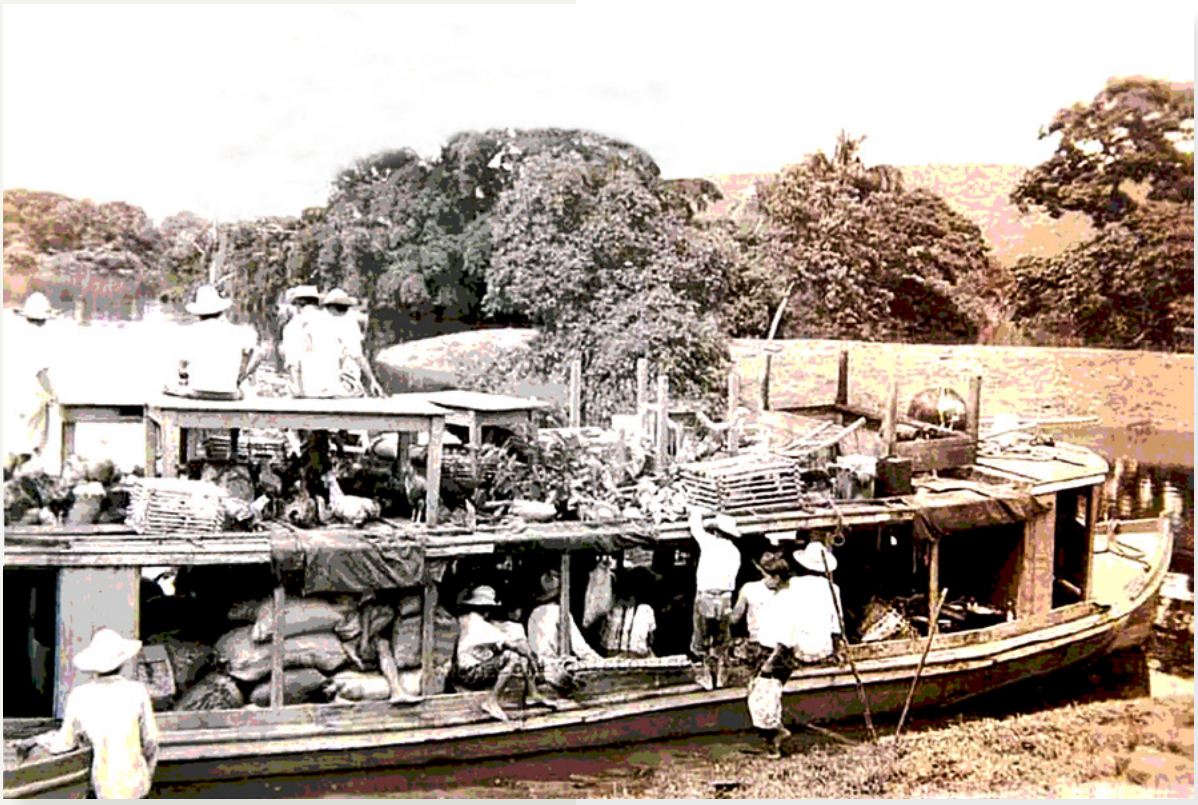
Palos de ciego
Instrumentos y saberes

Recio y clarito
Experiencias de viva voz

Relatos de Andrés Moreno Nájera
San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

Las Perlas del Cristal
Relatos visuales

Bonus track



Barca anchotera, Veracruz s/f.

In Memoriam 2019-2023*

Andamos la vida a veces con certezas, otras dando tumbos; descubriendo maravillas, conociendo personajes inolvidables, enamorándonos, llorando las ausencias o mirando nomás pasar las nubes con alguna que otra comezón exacerbada que se anida en las costillas. Con alegría desparramada por aquí, con melancólicas cavilaciones por allá, con chisporroteante arrechura cuando hay lugar, nuestra existencia ensaya distintas vestiduras, máscaras, identidades. Lo nuestro es andar y engordar la memoria. Inventarnos, descubrirnos en las mujeres y varones que vamos conociendo.

Un día cualquiera –del que solemos olvidar la fecha–, nos damos cuenta que hacemos parte de algo más grande: una comunidad, una manada, una familia, una tradición. Somos capaces de percibir que hemos quedado indisolublemente vinculados a memorias individuales y sociales que, sin ser las mismas para todxs, proyectan sus puntos de fuga hasta lograr que encontremos la manera de conectarnos con ellas.

Lo que nunca fuimos, lo que quisiéramos ser, lo que somos, lo que seguiremos siendo, se lo debemos entonces –*también*– a las luminosas personas que hemos podido conocer gracias al alucinante mundo del son jarocho y sus fandangos de tarima.

Encontrarnos nuevamente en el Foro Cultural *Luz de Noche*, tras estos dos años de ausencia por la pandemia Covid, constituye en sí mismo un buen motivo para celebrar. Y también una ocasión necesaria para recordar y mantener viva la alegre memoria de quienes hoy ya no están con nosotros.

Sirva este cariñoso y respetuoso acto de memoria como un homenaje a su andar por la vida, a todo lo que en nosotras y nosotros han sembrado.

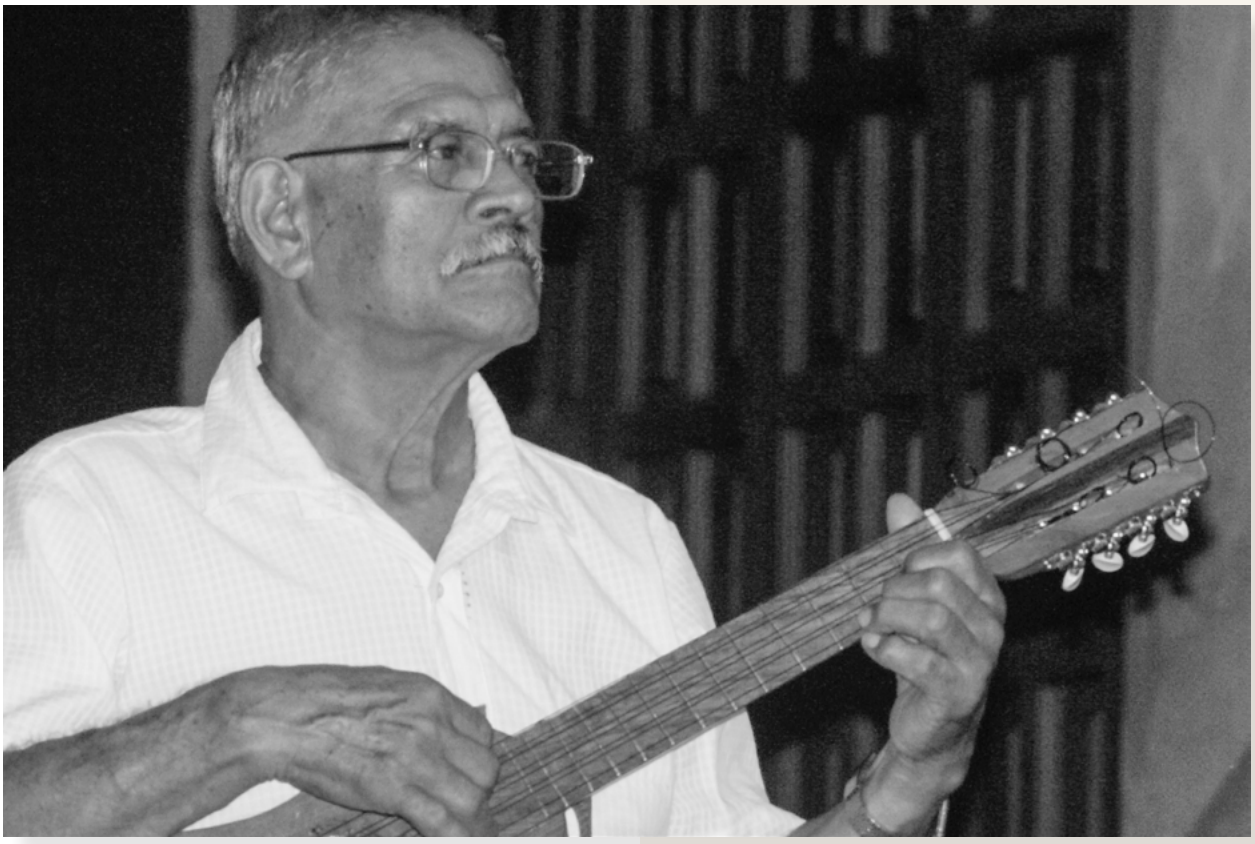
Los Editores

* El presente texto y la colección de fotografías que se muestran a continuación fueron exhibidos en el Foro Cultural *Luz de Noche* en las Fiestas de La Virgen de La Candelaria 2023.

Alicia, "Tía Licha"

Isidro Nieves

Emilio "Querreque"



Marcos Gómez

Citlalli Malpica

Diego Cruz

Moisés Flores Chagala

Román Güemes

El "Acapulco"

Carlos Zetina

EN TODAS PARTES

para Alejandra Cuervo,
intentando resarcir la
confusión de aquella hache.
Para Alberto "Sajo" Guillén,
porque "te va Papi"
qué se le va a hacer.

Alvaro Alcántara López

I

Pienso en el amor, en su poderosa magia, cuando recuerdo aquella inolvidable mañana de febrero. Y aunque le he dado vueltas y vueltas para tratar de entender lo sucedido, ninguna otra explicación surge en mí que no sea la de concluir que, ciertos episodios de la vida son incubados desde burbujas energéticas rebosantes de amor y desde allí se develan a nuestros ojos. Si me apuran diré que un fandango puede constituirse –bajo ciertas y excepcionales condiciones– en una colectiva burbuja de amor –también es capaz de convocar otras energías igual de mundanas, pero desglosar esto nos alejaría de la historia que recién empiezo a narrar.

Uno imagina a veces que el acontecer de la vida puede ser explicado desde la firme creencia en un destino preexistente que todo lo determina. Otra posibilidad en cambio es la de reparar en la azarosa contingencia y alineación de circunstancias que hacen coincidir y vincularse –aunque sólo sea por algunos instantes–, a lo que de otra manera estaría desconectado, disperso, carente de vida. Como en una escena de película italiana de la postguerra desfilan por mi memoria un nutrido conjunto de episodios, sin los cuales aquello que presencié no hubiera ocurrido jamás: la expulsión de los Monos de San Miguelito; la convicción de Ivonne y Mario; los estados de éxtasis inducido de la flota y sus andanzas por el pueblo para airearse; la comezón de

Tlacotalpan. 2 feb 2023.

Humberto Aguirre por organizar aquel homenaje al "paisano" del Negro Ojeda; aquella jarana que un día llegó a nuestras manos y desató nuestra adicción; haber descansado lo suficiente como para no llegar a las mañanitas a la Virgen, pero sí para participar del fandango matutino de Luz de Noche; o, por qué no, el arribo inesperado de aquel vendedor con su carretilla repleta de jugos de piña que proporcionaron nuevos bríos a un fandango que empezaba a disvariar (*sic*).

II

Parecen ser casi las nueve de la mañana de aquel jueves dos de febrero del 2023. Francisco García Ranz ha llegado al pie de la tarima y desde ese lugar, con sus lentes "negro oscuro" y paliacate colorado al cuello que recoge la sudoración, comanda el huapango. A su lado toca y canta Yael, "el joven maravilla" y, un poco más allá, Alberto "Sajo Guillén, Lalo Merodio, Edwin Bandala, Joel Cruz Castellanos y Lalo Jaranas. Seis mujeres zapateando (entre quienes distingo a Wendy y a Mariana) hacen rugir la tarimba, acompasando un enésimo Siquisirí que se repite como mantra de protección y alegría. El recuento de personajes podría seguir –porque allí los recuerdo clarito– pero nunca terminaríamos. Porque a esas horas de la mañana, el fandango que comenzó la noche anterior ha entrado ya a esa otra dimensión de las cosas donde el tiempo se estira como chicle.

Sin poder imaginar que ese verso podría ser considerado como una premonición, Alberto "Sajo" Guillén canta: "ahoritita se va a ver/quién se lleva la bandera/si los que son de la casa/ o los que vienen de afuera". En ese preciso momento alargo la mirada y logro reconocer a Alejandra Cuervo del otro lado de la calle refrescando su garganta con un delicioso néctar de piña. Tras un largo trago sonríe, como sólo ella puede hacerlo y yo, al verla, pienso que hay veces que la felicidad se posa frente a nosotros, sin exageraciones, pero también sin falsas humildades.

III

Las circunstancias en las que emerge, se desarrolla y fortalece un movimiento cultural contra-hegemónico (o que dice serlo, que es *casi* lo mismo) pueden llevar a quienes lo conforman, a convertir sencillos molinos de viento en amenazantes y detestables gigantes. O, como decía aquella antigua expresión que escuchamos en la infancia: "a ver moros con tranchetes", donde nos los hay. Pero aquellos (no se nos puede olvidar) eran tiempos de combate, de disputarse la representación auténtica de una tradición, de una forma de vida, de la cultura de una región ¡y de qué región! Eran momentos cruciales en un país que se urbanizaba y daba la espalda al campo; momentos eran de denunciar el acartonamiento, la apropiación, la impostura estilizada de una música y de un bailar... el casi borramiento de una fiesta. Entonces -no habríamos de olvidarlo-, aquellos fueron tiempos de hacer valer el derecho a ser jarochas y jarochos de otras maneras, en modos distintos a lo que pregonaba la cultura oficial y el discurso del Estado mexicano. Y para ello hubo que pelear, insistir, confrontar, afirmarse; incluso, ser intransigente, acartonado y sectario.

También es cierto que los contextos cambian, las posiciones sociales también y las personas –como los movimientos– ganan años y, a veces, confianza, fortaleza, experiencia. Llega el tiempo de los matices, la apertura al diálogo, la relativización de las cosas. Llegan también los momentos de hacer las paces, de desdecirse a medias sin perder la dignidad (o, al menos intentarlo); de ver las cosas de otro modo. Sucede entonces que los antiguos adversarios a muerte ya no lo parecen tanto

e, incluso, que se puede colaborar con ellos y compartir escenarios o giras exitosas con aquellos entes cuasi demoniacos que, como solían repetir, deformaban y comercializaban la tradición: los ballets folklóricos. Pues como recuerda aquella tonada que escuchamos en la emocionada y potente voz de La Negra Sosa: "cambia, todo cambia".

IV

Lo transgresor y extravagante de la escena fandanguera que mis ojos presenciaron en aquella vieja isla residía en que aquellos a quienes has creído tus enemigos (en tu delirante e imaginaria cruzada por defender y salvaguardar la tradición (sic); aquellos de quienes te dijeron –y tú lo quisiste creer– que eran tus adversarios y competencia, precisamente ellos, una mañana se aparecen en tu espacio sagrado, en ese tiempo/espacio fundante-mítico-idealizado-energético de la tarima, deseosos de compartir contigo, reconocer tu valía, divertirse y expresar su gusto y admiración por la música y zapateo que se hace desde tu trinchera inmaculada de la música tradicional.

Fue entonces que ocurrió lo insospechado: los jarochos que se visten todo de blanco para trabajar y ganarse unos pesos, esos mismos a quienes has descrito con adjetivos menos que ofensivos y denigrantes, se acercaron al fandango con el gusto de hacer la fiesta junto a ti, con los tuyos. Ese gesto transgresor y extravagante, no puedo describirlo sino como un acto de amor.

A partir de allí fue todo un mar de algarabía, regocijo, júbilo. El amoroso reencuentro de parientes cercanos que durante mucho tiempo dejaron de hablarse sin saber por qué, pero que, en ese momento, sin im-

Tlacotalpan. 2 feb 2023.

portar nada más que su gusto y pasión por la música y la fiesta, entrelazaron sus corazones y fueron felices. No más pero tampoco menos.

No ignoro que la historia que ahora estoy a punto de finalizar pueda resultarles, a lo menos, cursi, chabacana, dulzona. Tienen por supuesto ese derecho. Por mi parte sólo sé lo que vi y ahora les cuento. Al concluir el último son y baile sobre la tarima, que fue festejado por la concurrencia con estruendosos aplausos, el líder de aquel conjunto de alegres músicos y bailadores se acercó al personaje que se hallaba a mi lado, un reconocido y querido miembro de la comunidad fandanguera, para solicitarle se hicieran una foto con él. Antes de hacer la petición, el recién llegado expresó con vivísima emoción el reconocimiento y admiración que sentía por su quehacer artístico.

Lo que sucedió a continuación fue el mejor final que jamás pudimos haber imaginado. Es probable que, al igual que yo, cuando los que allí estuvieron recuerden este episodio, experimenten en lo más íntimo de sus entrañas que contra todo pronóstico, el amor, en efecto, habita en todas partes. Aunque sólo en una mañana de dos de febrero, día de la Virgen de La Candelaria, se muestre ante nuestros ojos en la isla de los milagros y las apariciones.[1]

1 Circulan algunos rumores y versiones de cómo fue que se enteraron aquellos músicos y bailadores jarochos de que el fandango ya matutino de Luz de Noche seguía; o quién fue la persona que los animó o invitó a llegar allí. Fue precisamente ese, mi mayor interés apenas concluyó aquel encuentro memorable: quise conocer las circunstancias que llevaron a aquellos artistas a visitar el fandango en el que estábamos. Tras algunas pesquisas he llegado a la conclusión que, por el momento, lo mejor es mantener en el anonimato la identidad de él o la promotora de este episodio fantástico e inverosímil.

Fandango en Tlacotalpan. 2 feb 2023.

Los Fandangos de Caballo Viejo en Tlacotalpan

Cristobal Cuitláhuac
Torres Herrera

Fandango en Tlacotalpan.

Una noche tomé la decisión de visitar a un famoso barbero y amigo tlacotalpeño de nombre Juan Antonio López Silva mejor conocido como "Toño Palma", quien trabajó para Miguel Ramírez conocido como Caballo Viejo. Toño fue peluquero y barbero durante 64 años, y realicé esta indagación a partir de una de mis tantas visitas a su peluquería. Llegué junto con mi familia hasta la puerta de su casa, sin avisar. Preguntó quién llamaba y me identifiqué por mi nombre y apellido, inmediatamente abrió y nos invitó a pasar. Le dije que deseaba hacerle una entrevista ya que la última vez que fui a cortarme el cabello con él me había contado un poco de los famosos fandangos de Caballo Viejo.

Conocí a don Toño desde pequeño, tenía seis años cuando mi padre me llevó por primera vez a su barbería. Durante el espacio de tiempo que abarcan ms primeros 35 años de vida, don Palma mantuvo su negocio a la vuelta de la casa de mi madre. Fue gracias a esa cercanía que nos hicimos buenos amigos. La calle donde don Toño prestaba sus servicios era paso obligado para ir de compras al mercado, así que conocía perfectamente que mis hermanas y yo éramos "fandangueros" y también sabía que Julio Corro y Juan Varela (Estanzuela) eran compañeros nuestros. A veces, pasaba por nuestro domicilio cuando iba rumbo a su negocio y nos veía tocando en el corredor de la casa o tomándonos un refresco con las jaranas en descanso.

Don Toño sabía que habíamos aprendido en la Casa de la Cultura con don Cirilo Promotor y Evaristo Silva Reyes. Siempre que yo llegaba solicitando sus servicios a la peluquería, él me preguntaba por cuestiones musicales. Unas veces se disculpaba por no haberse quedado a escucharnos el resto de la noche en el fandango; otras tantas, me preguntaba por Juan Varela y Julio Corro, además, "Juanito" -como le decía a mi ahora compadre- también era su cliente.

Toño Palma nació en el 34 del siglo pasado, fue huérfano desde pequeño, criado por sus tíos y de quienes recibió el apellido "Palma", apellido por el cual la gente lo identificaría de por vida en el pueblo. Desde muy joven, aprendió el oficio de peluquero y una

Lugar donde se llevaban a cabo los fandangos de Caballo Viejo.
Venustiano Carranza casi esquina con Manuel María Alegre, Tlacotalpan,
(hoy en día conocido como Los Portales).

vez que aprendió lo suficiente con su mentor Ricardo López, se fue a probar suerte por su cuenta. Así es como el destino lo llevó a trabajar para Caballo Viejo, quien era dueño de una barbería y una cantina. Don Toño se encargaba de "trasquilar" a la clientela, la cual contaba con tres sillones "Koken" americanos, según su descripción. Al parecer, Caballo Viejo gustaba de atender la cantina y confiaba en su entonces joven peluquero, quien había llegado a hacer sus pininos con la tijera y la navaja. Ahí, don Toño sería testigo de los que hasta ahora han sido los fandangos más memorables de Tlacotalpan.

Miguel Ramírez tenía ubicado su local en lo que actualmente son Los Portales de la ciudad, específicamente en el negocio contiguo al del "Compadrito" y el famoso "Tobías". Eran los años cincuenta y nuestro informante recuerda que Caballo Viejo tenía sus tarimas y que cada fin de semana se realizaban grandes fandangos, gustaba de pagar bebidas a los músicos y a las mujeres bailadoras (a quienes recuerda muy bien ataviadas portando una flor en el cabello) les apartaba sus copitas de anís.

Los músicos que daban vida al fandango venían de distintas rancherías y comunidades bañadas por los ríos San Juan y Papaloapan, ya que el acceso a la ciudad era principalmente fluvial. Don Toño recuerda que había músicos que viajaban "a remo" para llegar al fandango. Es el caso de don Cirilo Promotor Decena, procedente de Mata de Caña, que cada semana remaba hasta Tlacotalpan para llegar a los fandangos de don Miguel. Fue en uno de esos encuentros que don Cirilo conoció a Andrés Aguirre Vera "Biscola" y así se convertiría en un integrante más del famoso "Conjunto Tlacotalpan", agrupación que después viajaría por muchas partes del mundo exponiendo la música veracruzana.

Don Toño recuerda que los fandangos duraban hasta las dos o tres de la mañana y que había muchas bailadoras experimentadas que venían de comunidades aledañas, otras tantas eran locales. Entre los nombres de bailadoras destacadas que llegaron a la memoria en

nuestra plática fueron doña María Tenejapa, Chefina Candal, Inés Gamboa, Chalía Fonseca y aparecen en su recuerdo algunos músicos que asistían de manera regular como el ya mencionado "Biscola", "El Mapache", "El Cocuyo", Andrés Alfonso Vergara, Cirilo Promotor y "Chico" Vázquez.

A pesar del auge que tenían los fandangos de Caballo Viejo, nuestro informante externó que durante las fiestas de La Candelaria el fandango no era una actividad que se realizara como parte de los festejos, ni como motivo de reunión durante la adoración a la Virgen de la Candelaria. Posiblemente el fandango, al ser una actividad bastante cotidiana los músicos y bailadores preferían darle cierto descanso. Aunque también aseguró que en algunas ocasiones se llevaron a cabo fandangos "espontáneos" o "improvisados" durante las fiestas. Al respecto, don Toño comentó que los jaraneros siempre cargaban con sus jaranas y por tal motivo era fácil improvisar la fiesta sobre el tablado. Agregó que la calle donde se realizaba el fandango se llenaba de puestos de colación, ya que la fiesta se concentraba exclusivamente alrededor del parque Zaragoza y se extendía a lo largo de una sola avenida, hasta el corral de toros, ubicado en un amplio terreno frente al hotel "Los Jarochos".

Al término de nuestra plática me comentó que antes de que existieran los fandangos de Miguel Ramírez, estos se llevaban a cabo en distintos puntos del pueblo. Recordó con exactitud la esquina de la cinco de mayo y Eduardo Lara, el barrio de San Miguel y la Alameda Juárez. Explicó que había construcciones con techo de palma (algunas con techo de lona) llamadas "palapas", iluminadas con lámparas de petróleo donde se daban cita los músicos, bailadoras y bailadores.

Don Toño Palma.

Aquellos *tríos rancheros* de los años 1980

All thing must past
George Harrison

Francisco García Ranz

Guadalupe Casarín. Ricardo Pérez Monfort.

Introducción

Ahora con la publicación de *Guinda 1982*, grabaciones de campo y textos disponibles a través de la Fonoteca de La Manta y La Raya,[1] me resulta más fácil escribir sobre los *tríos rancheros*[2] que conocí en Tlacotalpan y Santiago Tuxtla entre 1981 y 1983. Estos conjuntos jarochos de músicos campesinos con guitarra de son y dos o tres jaranas, ya en vías de extinción para ese entonces (aunque yo no lo sospechaba), se convierten para finales de esa misma década en vestigios y recuerdos inclusive de un pasado remoto. De los cuatro trios a los que me voy a referir solamente uno, el trío de don Guadalupe Casarín del rancho El Marqués (muy cerca del 6 de Enero), municipio de Tlacotalpan, continuó activo, participando todavía en las parrandas y fandangos de fin de año de su comunidad hasta los inicios de los años 2000.[3] Considero que con ellos terminó una época importante de música jarocha campesina de gran riqueza, asociada geográficamente con músicos campesinos de las "tierras bajas" de las faldas de Los Tuxtlas, una región intermedia entre las "tierras altas" tuxtecas y los grandes llanos, "un cruce de caminos histórico" parafraseando al maestro Alvaro Alcántara, conformada por una población mestiza, menos indígena y tal vez más afromestiza con respecto a la población de las "tierras altas".

Los Casarín

Guadalupe Casarín	guitarra de son
Cándido Casarín	jarana
Hipólito Luna	jarana

Al trío de don Guadalupe Casarín lo encontré en Tlacotalpan en 1981, en pleno "día del Toro", en un pequeño restaurante cerca del río protegido con horcones y tablas de madera, esto es, mientras los toros llegaban al muelle, la gente corría y se arremolinaban por las calles y los voladores de Papantla bajaban volando. Ahí estuve encerrado casi un par de horas escuchando a *Los Casarín*... ¡Qué gozadera!

La maravillosa música de *Los Casarín* fue para mí una revelación. A partir de ese momento, decidí olvidarme de todo lo que sabía de son

1 https://www.lamantaylaraya.org/?p=3253 .
2 Así los comencé a llamar desde un principio.
3 Rafael Vázquez Marcelo, comunicación personal.

jarocho: dejé de estudiar el requinto jarocho y a empezar de cero; por más de un año sólo toqué jarana. Con una grabadora de casetes que me prestaron, hice registros de baja calidad de este trío ese año. Existe una grabación publicada por Radio Educación de *Los Casarín* interpretando El Toro, registrada en el *Encuentro de Jaraneros* de 1982.[4]

Sin dejar de apreciar el gran valor de las grabaciones realizadas y publicadas por Radio Educación de los Encuentros de Jaraneros en Tlacotalpan, me gustaría señalar que estos conjuntos rancheros no tocan (ni suenan) igual sobre un estrado, captados por micrófonos y frente a un público, que tocando en la intimidad de un fandango rural. O como los conocí: tocando para ellos mismos en la calle formando un círculo cerrado, o armando un sacrosanto desmadre de felicidad y gozo en el restaurante-marisquería donde nos quedamos atrapados aquel "día del Toro" en Tlacotalpan. La grabación del son de El Toro del *Encuentro de Jaraneros* no hace justicia al son jarocho que interpretaban *Los Casarín*. Don Lupe no empleaba patrones melódicos intrincados (o barrocos). En sones como El Toro o El Zapateado hacía uso de patrones cortos que repetía con pequeñas variación, que fascinaban por su repetición hipnótica, a veces obsesiva, fundidos con la rica rítmica que producían las dos jaranas de Cande Casarín e Hipólito Luna, bien amarradas y diferenciadas. La rítmica de los tres instrumentos, tal vez sencilla, era fascinante. No tocaban tan rápido, mantenían un buen trote constante. Las voces de *Los Casarín* me gustaban, eran muy alegres, los tres cantaban con timbres bien diferenciados. Durante la ejecución de los sones pegaban gritos o hacían exclamaciones, y su versada me resultó muy original. El trío dejó de ir a las fiestas de Tlacotalpan a partir de 1985.

4 *Encuentro de Jaraneros Vol.2, Grabaciones realizadas en Tlacotalpan, Ver.* SEP, Radio Educación, IVEC. Discos Pentagrama, México.

Hipólito Luna. Salvador Flores G.

De todos ellos sobrevive Hipólito “Polo" Luna, jaranero y versador activo todavía, cuñado de don Lupe, quién ha transmitido el legado de la música a sus hijos y nietos.[5] Sobre *Los Casarín* están los testimonios de Graciela Ramírez, Felipe Oropeza y Ricardo Pérez Montfort que conocieron y escucharon a este notable trío.

Finalmente quisiera añadir que de don Lupe Casarín aprendí, a través de ese "casetito" que grabé en Tlacotalpan, los sones de El Trompo y El Buscapiés. Un fragmento de esa grabación de El Trompo de 1981 se puede escuchar en la Fonoteca de La Manta y La Raya, ejemplo musical I.15, de la publicación digital *La Guitarra de Son*, Libro I.[6]

Algunos años después encontré la guitarra de son de don Lupe Casarín en casa de don Tino Corro en Providencia, Mpio de Saltabarranca.

5 Rafael Vázquez Marcelo desarrolla un proyecto cultural en esta región de Tlacotalpan (El Marqués, 6 de Enero, etc..), del que nos deja testimonios en el artículo "Rios de Son. El otro Tlacotalpan... más allá de las Fiestas de la Candelaria", *La Manta y La Raya #1, feb 2006*; así como en el sitio www.riosdeson.org.

6 https://www.lamantaylaraya.org/?p=2592

Neftalí Rodríguez Hernández. F. García Ranz

Flor de caña de Las Pitas

Neftalí Rodríguez Hernández	guitarra de son
José Cobos Rodríguez	jarana
Mario Rodríguez	jarana
Benjamín Cobos Rodríguez	jarana

"Aquí no hay quién compita con la guitarra de don Talí... ¡No hay quien compita! Los que han venido aquí no compiten... o traen baja la guitarra o la traen alta..."

José Cobos Rodríguez 1982.

Con ese nombre se presentó don Neftalí "Talí" Rodriguez Hernández (oriundo de la localidad de Pueblo Nuevo) y su trío en el 2° *Concurso de Jaraneros de Tlacotalpan* en 1980. En ese evento, *Flor de caña de Las Pitas* ganó el 2do lugar del concurso.

A don Talí y sus jaraneros los conocí en la *Casa de la Cultura de Tlacotalpan* en 1982. Siempre los escuché en Tlacotalpan como trío, aunque iban los cuatro músicos. No tardé en descubrir que ese cuarto elemento también jaraneaba como los otros. También descubrí que don Talí, para descansar, podía dejarle la guitarra a don José, y don José pasarle su jarana al cuarto elemento y *Flor de caña de Las Pitas* no paraba de sonar. Don José tocaba como don Talí. Pienso que posiblemente don Talí, de visita en las fiestas de Tlacotalpan, tomaba sus precauciones y el cuarto músico de su conjunto, con las manos libres y sin jarana, estaba para cuidarles las espaldas.

José Cobos Rodriguez, sobrino de don Talí, nos cuenta:[7]

> Don Talí tenía dos guitarras y tres jaranas, con él nos íbamos a tocar Benjamín [hermano de don José], Mario Rodríguez, el único de los muchos hijos que tuvo don Talí que sí aprendió a tocar, y yo. Acostumbrábamos a tocar de vez en cuando en las noches después de cenar, entre 8 y 11 de la noche. Don Talí vivía en La Pita enfrente de Pueblo Nuevo y separados por el río Tesechoacán. El conjunto que formábamos se llamaba *Flor de caña de Las Pitas*. No cantábamos. Eso fue toda la vida y nos decían: ¿por qué no se buscan un cantador?
>
> Íbamos a tocar a ranchos cercanos: Manzanilla, La Laguna, Juan García, La Herradura... algunas veces llegábamos hasta Tesechoacán. A los huapangos don Talí iba con guitarra y nosotros tres con las jaranas de don Talí. Había que tocarle recio y ... abreviarle. Decía don Talí –quiero que me arrastren. Le gustaba que lo arrastraran. Pero ¡qué lo iba uno a arrastrar!
>
> Sólo íbamos con una guitarra pues don Talí decía: c*on mi guitarra tengo para dar y prestar*. Siempre se nos respetó en los fandangos y lugares donde íbamos a tocar, nunca nos dijeron una mala palabra.

7 José Cobos Rodriguez, "Recuerdos de don Neftalí Rodríguez Hernández" entrevista realizada en 1997 por Francisco García Ranz, en Carlos A. Carrillo, Cosamaloapan, Ver." *La Manta y La Raya #0*, oct 2015, pp. 38-39.

José Cobos Rodríguez. Natalia Cobos

Benjamín Cobos Rodríguez.

> Don Talí también tocaba con un tal Coco Fernández que tocaba la jarana. Tenía muchos amigos, muchos compadres. Salía a tocar a Pueblo Nuevo a las fiestas de mayo, a Carrillo, a Cosamaloapan, a Isla, ahí al Pretil donde tenía un compadre; iba a tocar a su cumpleaños, demoraba dos o tres días.

Don Talí era una persona que inspiraba gran respeto y su forma de tocar de la guitarra era majestuosa; empleaba muchos tangueos, iba y venía: cuando terminaba de declarar el son, "guitarreaba" con fuerza su instrumento (golpeaba las cuatro cuerdas con la espiga) para anunciar el cambio a la sección de tangueos. Siempre lo escuché tocar los sones principales de huapango, El Cascabel, La Morena, El Toro, El Zapateado, El Pájaro Cú, El Siquisirí, La Bamba,.. Tengo la impresión que su repertorio no era tan extenso.

Del conjunto *Flor de caña de Las Pitas* existe una grabación de El Toro, registrada en el *Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan* de 1981 ó 1982 y publicada por Radio Educación.[8]

Mario Rodríguez.

Posiblemente no exista ninguna grabación del cuarteto. Sin embargo, con otra radio casetera que me prestaron grabé en 1982 al trío de don Talí en la *Casa de la Cultura de Tlacotalpan*. Un fragmento de El Siquisirí grabado en aquella ocasión se puede escuchar en la Fonoteca de La Manta y La Raya, ejemplo I.18 de la publicación digital *La Guitarra de Son, Libro I*.[9]

8 *Encuentro de Jaraneros Vol.3, Grabaciones realizadas en Tlacotalpan, Ver.*, SEP, Radio Educación, IVEC. Discos Pentagrama, México.

9 https://www.lamantaylaraya.org/?p=2592

Esteban Utrera Lucho. F. García Ranz

Tomás Gamboa Utrera. F. García Ranz

El trío de don Esteban Utrera

Esteban Utrera	guitarra de son
Tomás Gamboa	jarana
Beto Quinto	jarana

> *"Muchos años después, frente al monitor de su computadora, el coronel Franciscano Buendía había de recordar aquella noche remota en que Gilberto Gutiérrez lo llevó a conocer un fandango al Hato."*

Un once de diciembre de 1981 conocí a don Esteban Utrera y sus jaraneros en El Hato, en ese entonces, una aldea de catorce casas de yagua y palma, muy pocas de materiales, construida sobre esas "tierras bajas" de Santiago Tuxtla que van enfiladas hacia los grandes llanos y que sólo el río San Juan separa. En ese tiempo no había muchas luces en El Hato. Afuera de casa de Filiberto Pérez un único foco eléctrico alumbraba el fandango del velorio; adentro de su casa, velas y candelas iluminaban los cantos y rezos. Muy cerca, el estruendo sordo y animado del fandango. Esteban Utrera y sus jaraneros, pegaditos entre ellos, dominaban la escena. Un grupo no muy grande de personas se arremolinaba alrededor de la pequeña tarima. Muy cerca, como en cuarta fila, un par de hombres montados a caballo, estáticos, observaban cómodamente el huapango. Así en el rancho. Las visiones eran en penumbras, en su mayoría sombras poco delineadas por la luz del pequeño foco, o por la luz de noche con la que se adivinaban los exteriores del rancho. Los pies de los zapateadores poco se distinguían, pero el zapateado sobre la tarima sorda era claro y se fundía con los sonidos de timbre pastoso que arrancaban los músicos de lo más profundo de esos instrumentos...

Don Esteban Utrera Lucho, con guitarra (un hombre que parecía de 50 años, aunque ya cumplía 60), y sus sobrinos, Beto Quinto con

una jarana pequeña y Tomás Gamboa, "la Changa", con una jarana mediana, hijos de su hermana Alberta Utrera, formaban el trio de músicos que como fogoneros de un *último tren al vacío* invitaban a repiquetear, con toda el alma y hasta el delirio, los sones de tarima. Con ninguno de ellos hablé esa noche; tengo la impresión de en ningún momento se apartaron de la tarima. No fue necesario que comprobara con mis propias manos para saber que los instrumentos rústicos que empuñaban esos hombres, particularmente la guitarra de don Esteban, eran durísimos para tocar. Sedales gruesos o trenzados, puentes altos, trastes altos... instrumentos para manos fuertes y recias, esmeriladas y talladas por las reatas y las empuñaduras del machete y la tarpala, curadas y acostumbradas a un campo, como todos los campos, duro de trabajar. Esteban Utrera concentrado apretaba los dientes y dejaba ver toda su dentadura (a la que le faltaban las primeras muelas), su mirada profunda y discreta, sudaba en cantidad... en los momentos más intensos del huapango hasta se retorcía, parecía que se iba a transformar en otro ser... en esos momentos estaba entregando todas sus fuerzas (y su alma) no al cotidiano y duro trabajo del campo, sino a la consumación plena de ese fandango. Esa fue mi impresión.

Esteban Utrera llega al Hato de Sabaneta, una comunidad cercana, a finales de los años 1930. Anastacio Utrera, hijo de don Esteban y conocido guitarrero, ha aportado varios datos importantes de la biografía de su padre,[10] quien empieza a tocar desde muy joven. Cuenta que la guitarra de son que don Esteban tocó toda su vida la compró en Rincón Zapatero, en donde se organizaban huapangos frecuentemente. También menciona que don Esteban iba mucho a Bodegas de Otapan, donde también se organizaban muchos fandangos, y fue ahí donde conoció a don Talí Rodríguez, quién también frecuentaba Bodegas de Otapan en ese entonces. Don Talí era, por lo menos, 10 años mayor que don Esteban. El estilo de guitarra de don Esteban guarda cierto parecido con el estilo de don Talí.

A Tomás Gamboa "La Changa" lo conocí propiamente en 1983, en Santiago Tuxtla (cabecera municipal) durante la grabación que realizaba Marcos Deli del conjunto *Son de Santiago* integrado por Juan Zapata, Jose Palma, Isaac Quesadas e Ildefonso Medel. Para esa ocasión fueron invitados Tomás Gamboa y Félix Machucho de Tres Zapotes para reforzar al conjunto principalmente en la cantada, ya que el único cantador era Ildefonso Medel. Con la prematura muerte de Tomás, en 1986, termina el trío de don Esteban Utrera que yo había conocido cinco años antes, sin embargo don Esteban continuo tocando por algunos años más con su hijo Camerino y su sobrino Dalmacio Cobos Utrera en las jaranas, formando un nuevo trío. Así también con su familia en El Hato y a partir de 1995 encabezando al grupo *Los Utrera*, con sus hijos Camerino y Anastacio "Tacho", también con guitarras, y su nuera Wendy Cao Romero, un conjunto jarocho más numeroso que mantiene raíces con el estilo ranchero viejo de don Esteban.

Del trío de don Esteban que conocí no hay registros sonoros. Existen sin embargo grabaciones de don Esteban en los discos de *Los Utreras*.[11] Por otra parte, Alec Dempster ha publicado grabaciones de don Esteban como solista, dentro de su serie *Guitarra de son* y en su sitio de internet.[12] En esa ocasión, en 2007, acompañé a Alec hasta Coatepec a la sesión de grabaciones, las últimas que se hicieron de don Esteban Utrera Lucho y su guitarra de son.

10 https://www.youtube.com/watch?v=T-HRdAE2yz0 *Especial de Junio "Esteban Utrera Lucho" (1920-2012).*

11 *El Son Jarocho*, Urtex (UL3002), 1995; *¡Ay Cosita!* (UL3008), 2001; *Con Utrera yo aprendí*, (UL3026), 2004.

12 *Esteban Utrera. Guitarra de son*, Anona Music, 2007.

Pedro Gil, Luis Campos y Beto Caporal.

El trío de don Pedro Gil

Pedro Gil Tenorio	guitarra de son
Luis Campos	jarana segunda
Francisco Montes	jarana

A este trío lo conocí en el Rancho de Guinda, Santiago Tuxtla en diciembre de 1982 gracias a Armando Chacha Antele. Los textos y grabaciones publicados por la Fonoteca de La Manta y La Raya con el título *Guinda 1982* ofrecen una introducción y muchos otros detalles sobre este extraordinario conjunto de músicos. Aprovecho este espacio para hacer algunos comentarios adicionales sobre este grupo.

Con respecto a los otros conjuntos rancheros que he mencionado, el trío de Guinda tocaba más rápido y sin muchos respiros, esto es, de una manera muy intensa –como se puede apreciar en las grabaciones–, mientras que los otros conjuntos tenían un acento y un trote diferente.

En el estilo personal de don Pedro de tocar la guitarra de son e interpretar los sones jarochos se puede intuir en algunos patrones melódicos cierta semejanza con el estilo de don Talí Rodríguez, por ejemplo en El Cascabel. Sin embargo, a diferencia de don Talí, que en El Pájaro Cú podía estar tangueando la mitad del son, don Pedro no tangueaba mucho. En El Siquisirí de don Pedro se aprecia más la cercanía con don Esteban Utrera, mientras que en El Buscapiés algunos acentos y motivos melódicos pudieran considerarse semejantes a El Buscapiés[13] de don Tino Corro de Providencia el cual conocemos a través de grabaciones. Habría que aclarar que estoy comparando músicos de diferentes generaciones. El trío de Guinda se disuelve para finales de 1980.

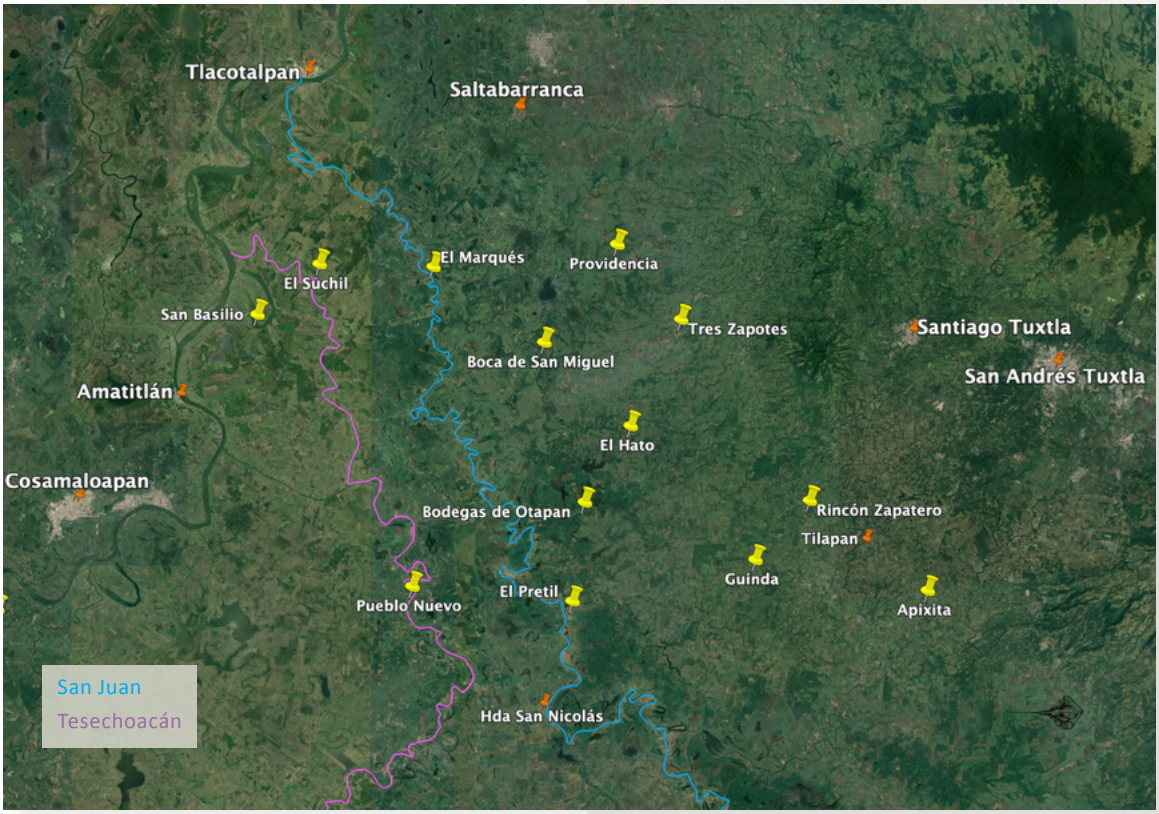
Un pequeño universo musical: las tierras bajas de los Tuxtlas

I

Estos cuatro conjuntos jarochos que tuve la fortuna de conocer provienen de una misma región, relativamente pequeña, un habitat particular dedicado al campo y la ganadería que he llamado de manera ambigua "las tierras bajas de Los Tuxtlas", que comparten en común los municipios de Tlacotalpan, Santabarranca, Santiago Tuxtla y Azueta. Si señalamos en un mapa los poblados o rancherías de dónde provienen estos conjuntos jarochos, comprobamos que estos lugares se encuentran relativamente cerca entre sí. Por ejemplo 11.5 km (en línea recta) separan al rancho de Guinda del Hato; y entre Guinda y El Marqués hay 27 km de distancia. A don Talí, desde Pueblo Nuevo, Azueta, ubicado a orillas del río Tesechoacán, le quedaba muy cerca cruzarse hasta El Pretil, sobre el río San Juan, o a Bodegas de Otapan, donde lo conoció don Esteban Utrera.[14]

13 *Sones campesinos de la región de Los Tuxtlas*. FONCA, Foto Fija S.C., 1995, México; *Antiguas Voces de Cedro, Memorias del Sotavento*, edición especial, Xalapa, Ver. 2015.

14 Y si bien don Talí visitaba Tlacotalpan, Carrillo y Co-



Un fotografía aerea de la región.

Bodegas de Otapán, un pequeño puerto fluvial sobre el río San Agustín, afluente del San Juan, fue un lugar importante de comercio y distribución de esta zona todavía hasta los años 1970. Fue un punto de enlace histórico con el mundo exterior, en particular con Tlacotalpan,[15] pero también, aguas arriba del San Juan, con El Pretil, Nopalapan y San Juan Evangelista.[16]

II

A la lista de músicos que he mencionado añadiría a don Florentino "Tino" Corro, un extraordinario guitarrero a quien también conocí y escuché tocar con su hermano Guillermo, en su casa en Providencia, Saltabarranca, en 1998. La grabación de El Buscapiés, publicada originalmente en el fonograma *Sones Campesino* de 1995, es sin duda la carta de presentación del dueto de los hermanos Corro, con Jesús Sánchez cantador.[17] Don Tino era un guitarrero virtuoso y podía tocar la guitarra en diferentes afinaciones. Cabe mencionar que Providencia se encuentra a 9 km de El marqués. Don Tino y don Lupe Casarín no solo se conocían por la cercanía sino también eran amigos.

Y desde luego dentro de este pequeño universo musical se encuentra don Mario Vega Pérez y su hijo Andrés Vega Delfín. De ellos tengo recuerdos y registros sonoros de marzo de 1980 cuando los visité en Boca de San Miguel en compañía de Gilberto Gutiérrez. En ese entonces don Andrés era ya un guitarrero consumado y talentoso. A pesar de ser un músico que podía tocar muy rápido y manejaba muchos recursos melódicos (que interpretaba de manera continua y sin pausas; en un estilo más barroco, patrones melódicos largos y complejos), con su padre don Mario en la jarana, tocaba a la manera

samaloapan, también llegaba al pueblo de Tesechoacán y a Isla, como nos dice don José Cobos.

15 Donde se desembarcaban las mercancías provenientes de Tlacotalpan y desde ahí mediante arrieros se trasladaba hasta Santiago Tuxtla (cabecera).

16 Por otra parte, con Tesechoacán, Paso del Obispo (Villa Azueta) y Playa Vicente, aguas arriba del Tesechoacán, los intercambios y vínculos históricos con Los Tuxtlas también han sido importantes.

17 Sobresale también El Zapateado en la colección *Antiguas Voces de Cedro, Memorias del Sotavento*, CD3. Al respecto de esta colección ver La Manta y La Raya #6.

Florentino y Guillermo Corro. F. García Ranz

antigua, El Cupido y otros sones. Tenían un amplio repertorio, recordaban todavía sones como La Llorona, La Petenera, Las Poblanas y otros como El Valedor. Cabe añadir que don Andrés Vega se presentó como trío ranchero, junto con su compadre Lucas Palacios y su hijo Tereso en las jaranas, en el 2° *Concurso de Jarana en Tlacotalpan* en 1980, como se nombró en aquel entonces el evento, y en el que obtuvieron el 1° lugar. Recordemos que en ese último *Concurso de Jarana*, el 2° lugar lo obtuvo el trío de don Talí.

Tendría que mencionar también a dos tríos rancheros más que conocí en Tlacotalpan, en 1981 y 1983. Se trata del trío de Francisco Montoro Rodríguez y su tío Ángel Rodríguez y Francisco Loyo con jaranas segundas, de Chacaltianguis;[18] y el trío de don Porfirio Rodríguez y sus hijos Pedro y Porfirio con jaranas de San Basilio Súchil. Con la muerte prematura de Francisco Montoro y la avanzada edad de don Porfirio, estos dos tríos para finales de los 1980 también desaparecen. De ambos conjuntos hay grabaciones de su participación en los *Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan* publicadas por Radio Educación.

Salvo una excepción, la de los músicos de Guinda, todos estos grupos tienen en común que se trata de conjuntos familiares y su actividad como músicos que viven del campo; agrupaciones que se desarrollaron en lo fundamental ("como siempre lo fue" –dijeran los arrieros–), dentro de la sociedad campesina a la que pertenecían. Con excepción del legendario don Talí, que andaba en todas partes.

III

Este pequeño universo tuxteco sin embargo, tiene conexiones no solo con Tlacotalpan sino también, aguas arriba del San Juan, con la región vaquera de Nopalapan (Cuatotolapan, Nopalapan, Carrillo y El Blanco), también una zona de tierras bajas con una población mestiza importante. San Andrés Tuxtla estuvo comunicado con estos poblados por tren, primero de vapor y después de diesel, desde 1913 y hasta 1992. A este tramo ferroviario San Andrés Tuxtla–Rodríguez Clara se le llamó *El Ramal* y paraba, entre otras estaciones intermedias, en Tibernal, muy cerca de Rincón Zapatero.[19]

Como se señaló antes en La Manta y La Raya,[20] en la década de 1980 no se realizaron muchas grabaciones de campo *in situ* de músicos jarochos en el Sotavento.[21] Las grabaciones de *Guinda 1982* contribuyen a la documentación sonora de ese periodo. Sin embargo, las graba-

18 Si bien similares en muchos aspectos, la región de Chacaltianguis y las tierras bajas de Los Tuxtlas no están directamente conectadas entre sí, grandes extensiones de tierras inundables los separa. Francisco Montoro era un guitarrero talentoso, tocaba rápido, tenía un muy particular estilo de cantar los sones, cantaba largas letanías que improvisaba. Lo grabé en Chacaltianguis en 1982. Como queda registrado en las grabaciones de Radio Educación, a mi tocayo le gustaba ganarse el aplauso del público.

19 Ver Moreno Nájera, A. "Esos tiempos del Ramal" *La Manta y La Raya* #5, julio 2017, pp. 47-49

20 García Ranz, F. "Acervos en Movimiento. Musica tradicional campesina del Sotavento - INAH", *La Manta y La Raya* #11, sep 2020, pp.12-27.

21 Grabaciones de campo conocidas son las de Alejo Yescas en 1980 (Hueyapan, Corral Nuevo), de Lieberman *et al.* en 1983 (Santiago Tuxtla); y de Thomas Stanford en 1984 (Santiago Tuxtla).

ciones que Radio Educación publica de los primeros *Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan* son documentos sonoros importantes de la memoria musical del Sotavento, y habría que destacar los esfuerzos de los organizadores de visibilizar a los músicos campesinos de Tlacotalpan y municipios aledaños, y no sólo a los músicos locales (leyendas de Tlacotalpan). Para ello los organizadores de esos primeros *Concursos* y *Encuentros* hicieron una amplia convocatoria en pueblos y rancherías cercanas a Tlacotalpan. Se dice que Felipe Oropeza, ingeniero de sonido de Radio Educación y organizador del evento, fue de casa en casa invitando músicos de la región a participar en el evento. Como mencioné antes, a *Los Casarín*, *Flor de Caña de las Pitas*, al trío de Francisco Montoro y al trío de don Porfirio Rodríguez, los conocí entre 1981 y 1983 en Tlacotalpan durante en los *Encuentros de Jaraneros*. De todos ellos existen registros sonoros publicadas por Radio Educación en la serie *Encuentros de Jaraneros* Vol. 1 – 5.

Estos conjuntos han ido desapareciendo y con ellos el fin de una época del son jarocho campesino, todavía vigoroso en la década de 1960 y ya de retirada en la década de 1980. Es también a partir de la década de 1950 que se conocen a través de la radio los conjuntos jarochos típicos, exitosos y cinematográficos; su estilo musical, esquemático, rápido y depurado, se difunde hasta las zonas rurales. Se considera que este estilo ha influido en mayor o menor grado en los estilos rancheros. Lino Chávez, un guitarrero del municipio de Alvarado introduce patrones melódicos que se convierten en clásicos y distintivos del estilo típico que quedará consolidado por el conjunto *Medellín* desde principios de los años 1960.

En los primeros *Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan*, la motivación común de los nuevos grupos del *Movimiento Jaranero* fue la de reivindicar al son jarocho campesino olvidado, el "original", visibilizarlo y deslindarse del jarocho típico de blanco. Se planteo que el son jarocho tradicional era más lento que el jarocho típico. En aquel entonces, tocar rápido era sospechoso y podía ser tachado de "comercial" aunque vinieran del campo. Considero que si alguna influencia tuvo, por ejemplo don Pedro Gil de Lino Chavez y del estilo típico, no es en la rapidez de su ejecución. El son jarocho de los llanos (interfluvio Tesechoacán-San Juan) se caracteriza todavía por ser rápido y llevar un trote fuerte. Pienso que esta característica muchas veces no la determinan solamente los músicos sino la ca-

Porfirio Rodríguez. Ricardo Pérez Monfort

Francisco Montoro. F. García Ranz

dencia e intensidad de los zapateados de tarima, los cuales en las tierras bajas son más abreviados e intensos. Por el contrario, en el caso de Francisco Montoro, sí se distingue cierto grado de influencia del estilo típico.

Si bien los conjuntos rancheros[22] que he presentado comparten un mismo estilo campesino, cada uno tiene características particulares, una voz propia y diferente que se distingue en el estilo personal del guitarrero (una característica que muchas veces le da la personalidad al conjunto); el ensamble sonoro de la guitarra de son y las jaranas; y las voces de los integrantes del conjunto.[23] Debe aclararse que el conjunto instrumental de guitarra de son y jaranas era, y no solamente en Los Tuxtlas, el más común en las sociedades campesinas de gran parte del Sotavento. Al trío de guitarra de son y dos jaranas, mi favorito, lo considero noble, compacto y bueno en cualquier terreno.

Esta región y sus músicos formaban una constelación dentro de la geografía musical del Sotavento, no fue la única, pero sí la que mejor conocemos.

IV

Como hojas secas que se llevó el vendaval, así veo a estos músicos y conjuntos rancheros que captaron nuestra atención y conocimos en los primeros *Concursos de Jarana* y *Encuentros de Jaraneros*, los cuales fueron, así como varios otros, referentes inmediatos de los nuevos grupos de son jarocho que se empezaron a gestar en los años 1980. Sin duda estoy pensando en el grupo *Zacamandú*. Cabe mencionar que el trío de Esteban Utrera o el trío de Guinda pasaron a la sombra de los *Encuentros de Jaraneros*.

Se podrá decir que todo esto pasó muy rápido. Para mí así fue. No hubo tiempo suficiente para conocer más a estos músicos campesinos. Tampoco para reconocerlos. En esa primera década, el *Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan* atrajo a una gran variedad de músicos y conjuntos de todo tipo, demostrando la vitalidad y el músculo que tenía todavía el son jarocho en sus diferentes vertientes, inclusive dentro del olvidado son jarocho campesino, el cual, habrá que reconocer, se dio a conocer a través de Radio Educación en todo México.

Desde luego, el lugar del trío ranchero es en la quietud y silencio del campo, en donde los tañidos de una guitarra de son y dos jaranas se escuchan hasta muy lejos, ya sea desde la intimidad de los hogares o bajo el candil de un huapango de rancho. Esas son las bucólica imágenes del campo sotaventino que conservamos.

Mario Vega Pérez. F García Ranz

22 Conjuntos rancheros hay en otras partes y estilos rancheros hay muchos; podríamos hablar de los conjuntos rancheros de las tierras altas de Los Tuxtlas.

23 Al distinguir los diferentes estilos, no solamente los aspectos melódicos son importantes, sino también los elementos que se constituyen en elementos de estilo –como la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales, etc.– que están presentes en la interpretación.

Una aproximación al violín Tuxteco

Joel Cruz Castellanos

Volver a mirar...

En el 2012 conocí a don Sabino Toto, violinero de la comunidad de Xoteapan municipio de San Andrés Tuxtla. Fuimos a un acarreo de la Virgen de Los Remedios que salió de San Andrés Tuxtla a Buenos Aires Texalpan. Era un diez de mayo y, después de una estancia en la Ciudad de México, recién regresaba a vivir a Los Tuxtlas. Salí de Santiago con destino a San Andrés, donde había quedado de verme con otros amigos. Se nos había hecho un poco tarde por lo que íbamos con prisa y ya en el camino encontramos la procesión cruzando la carretera, por lo que nos bajamos rápidamente del taxi para darle alcance. El sol estaba en el cenit y todo lo llenaba, mis ojos quedaron deslumbrados por la brillantez que mojaba mi cuerpo, en medio la orfandad de árboles y el olor del asfalto hirviente.

La Virgen encabezaba el grupo y después de ella iban los cantadores en medio de decenas de sombrillas coloridas que danzaban al sonido de los rezos y el son, entrelazándose con una sincronía casi mágica. Los músicos no se veían pero su música se escuchaba muy fuerte y de entre las sombrillas aparecieron, primero los sombreros y luego los rostros colorados por el calor. El sonido de las jaranas era muy especial, muy diverso, esa es una música que no se escucha comúnmente en los huapangos, encantaba... ¡y sobre todo el sonido de los violines! Eran dos, uno muy pequeño que venía tocando don Ignacio Bustamante y el

Colección Andrés Moreno Najera.
Museo de San Andrés Tuxtla.
F García Ranz

Un violín de Carlos Escribano.

	[*cm*]
Longitud	
caja	38.2
brazo	15.7
clavijero	11.6
cuerda	36.5

tocando don Sabino Toto. En algún punto del camino entramos en un arbolada que generó una sensación de frescor en medio de aquel calor incesante de mayo, seguimos caminando y cada que remudaban a la persona que cargaba el nicho de la Virgen se hacía una pequeña pausa en el tránsito. De pronto, cuando comenzamos a caminar de nuevo uno de los violines ya no estaba, solo quedaba don Sabino tocando; él era un hombre mayor, de estatura baja y tocaba un violín grande 4/4 (de 60 cm aproximadamente), su sonido era fuerte y su forma de tocar parecía una hoja que volaba en medio del viento, de tantas vueltas que daba; caminamos con él muy cerca, escuchando, sólo escuchando. De repente se hizo un descanso en el trayecto y nos ofrecieron de tomar pinole. Don Sabino ya se había percatado de mi fija atención y de la nada se me acercó y me dijo: "¿Te gusta la música de violín verdad? ¿Tocas un poco o quieres aprender? yo aprendí a tocar en un sueño. Un día estaba soñando que estaba en una diversión y de repente mi padrino me decía: ¿Qué estás tocando ahijado? ¿Guitarra? No, lo que tú deberías tocar es el violín, entonces me daba uno y comenzaba a tocarlo, en el sueño él me daba el sonido y el instrumento, al otro día me desperté y fui a Los Pinos y compré este violín que estás escuchando."

Los Tuxtlas (Veracruz) es una región que se ha distinguido desde la antigüedad, por el uso del violín en sus ensambles instrumentales de música de huapango. Los testimonios de la mayoría de los músicos y bailadores mayores de 50 años de los pueblos tuxtecos coinciden en que el violín era "el rey de los instrumentos". Su valor residía en las creencias religiosas de las comunidades, al grado de que muchos músicos se rehusaban a tocar si no había por lo menos un violinero en el huapango. Esto sucedía porque existía la creencia de que el violín brindaba protección de la presencia del diablo en el huapango, ya que al tocar el instrumento con el arco, se hace la señal de la cruz. La gente de antes creía que el diablo se acercaba a los huapangos porque, aunque estos sean de carácter religioso, se encuentra presente la energía negativa representada por los vicios, el alcohol y juegos de azar, entre otros.

Si bien en los últimos cuarenta años el son jarocho ha logrado evadir el riesgo de desaparecer en el que se encontraba hace unos cuantos lustros (gracias a los programas de promoción y reforzamiento de nuestra música, como los Encuentros de jaraneros, talleres y festivales, que han logrado que niños y jóvenes del sur de Veracruz se interesen en la música de jaranas y los huapangos), aún existen algunas expresiones culturales como los estilos regionales, las afinaciones antiguas o los rituales en torno a la tarima, así como la práctica y ejecución de algunos instrumentos como el violín, en los que estos intentos no han sido suficientes, volviendo así forzoso diseñar un proyecto integral que sea impulso para que estos aspectos de la herencia musical de nuestros pueblos se reintegre y perdure.

Durante las últimas décadas del siglo pasado, algunas agrupaciones que tenían como propuesta el rescate de los aspectos tradicionales básicos de la región, intentaron integrar el violín en su música. Sin embargo, el resultado fue la fusión del violín de música de cámara con el de la nueva interpretación de la música regional, generando un violín sonero con un nuevo sonido. La escasez de maestros y de investigación profunda en este instrumento devino en el sencillo desplazamiento del violín tuxteco, por el violín de la música llamada clásica.

Asimismo, en décadas recientes, el violín tuxteco tampoco tuvo gran cabida durante el rescate de esta música ahora en auge, tal vez debido a la escasez de maestros y a que el estilo en que es ejecutado dentro de la música tradicional es "poco virtuoso" y está más emparentado con las músicas indígenas, siendo uno de los instrumentos que más han conservado esta herencia. Otra de las posibles razones para el decrecimiento del interés hacia este instrumento, es su difícil adaptación

Luciano Temich, Sabino Toto y Martín. Xoteapan, San Andres Tuxtla, Ver, 2005. Natse Rojas Zárate

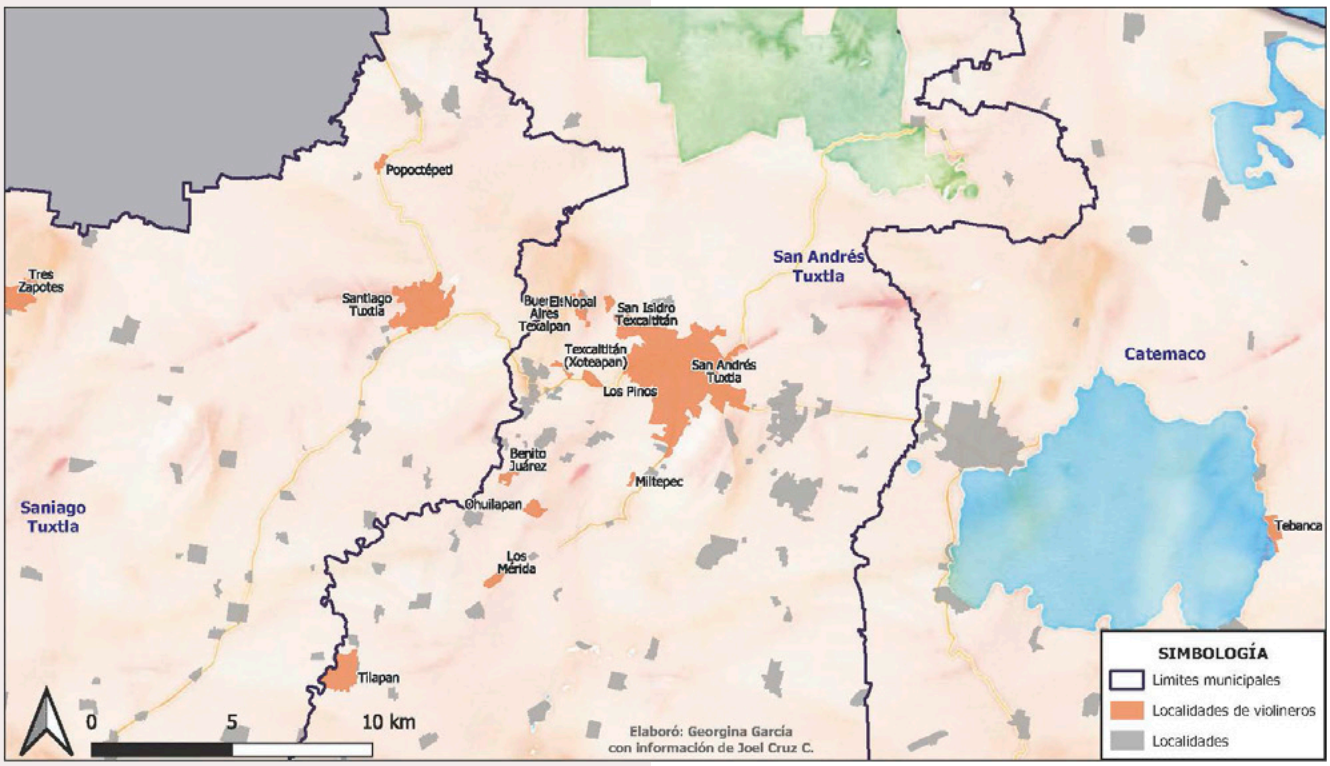
en la laudería moderna. El violín de la música tuxteca difiere en gran medida de las plantillas estándar de los violines de concierto, los constructores cuentan con un universo de plantillas que son muy particulares, en su mayoría han sido heredadas o inventadas por ellos mismos. La ejecución se detuvo en el tiempo y el instrumento se sigue recargado sobre el pecho.

De esta manera, el sonido del violín en la música de huapango no es tan "mejorable" (con "mejorable" me refiero a que es un instrumento que desde su construcción hasta su ejecución se ha quedado suspendido en el tiempo, es un instrumento rústico, de poco volumen, que cuesta trabajo de aprender a construir y a tocar), como aquél de los instrumentos de cuerda percutida (por ejemplo, las distintas jaranas), los cuales pudieron fácilmente insertarse en el mercado a través de los talleres de son actual, que fueron la plataforma a través de la cual la mayoría de las personas que tocan son aprenden en los tiempos actuales. Por otro lado, el cambio en la creencias religiosas en las comunidades fueron transformando las prácticas rituales y las formas de celebración de las personas, habiendo un cambio de la religión católica (que está relacionada profundamente con el calendario agrícola), por las nuevas religiones protestantes:testigos de Jehová, séptimo día, etc.

Uno de los referentes más importantes en mi cercanía al violín tuxteco ha sido el trabajo de Héctor Luis Campos Ortiz, un gran amigo de Santiago Tuxtla y quien fue al primero al que escuché tocar el violín y quién también, desarrollando instrumentos, ha sabido encontrar un equilibrio entre las prácticas de laudería tradicional y las técnicas de laudería clásica, pero que sobre todo se ha encargado de mantener la presencia de este instrumento en muchos de los espacios musicales de mi comunidad.

Los violines tuxtecos

Los violines tuxtecos son generalmente pequeños, más parecidos al rabel que al violín sinfónico, aunque en nuestra región no se le conoce con este nombre, aquí se le llama violín o yigui yigui. El violín tuxteco se construye por medio de la técnica de vaciado, generalmente se hacen de cedro, aunque en la actualidad la crisis que sufre la madera de este árbol ha hecho que los constructores exploren la sonoridad de otras maderas, como el nacaxtle o palo cuchara. Algunos fabricantes prefieren hacerlos de raíz de cedro, particularmente de los árboles de laderas. Los violines también se fabrican de las costaneras, que son las partes externas de árbol, éstas son considera-



Un mapa de la región y localidades de violineros. Elaboración del mapa: Georgina García.

das basura puesto que los aserradores utilizan el tronco. Las costaneras facilitan mucho el trabajo de construcción del violín pues tienen una curvatura natural que les simplifica el tallado del fondo exterior del instrumento. Los violines se confeccionan de una sola pieza, es decir, que la caja de resonancia y mástil se construyen del mismo bloque de madera; la tapa, el diapasón y las clavijas se hacen de bloques independientes. Los carpinteros están acostumbrados a trabajar con herramientas de mano, como el machete, el birbiquín (berbiquí), la gurbia, escofina y el formón.

Aunque existe más o menos un concepto regional en las plantillas de los violines tuxtecos, cada constructor cuenta con sus formas particulares. Incluso, podemos decir que estos patrones se asocian según sus especificaciones con una u otra comunidad. En este sentido es frecuente que los tocadores reconozcan la procedencia del violín por su plantilla. El puente generalmente se fabrica de cedro porque se dice que éste conduce mejor el sonido, aunque también algunos constructores, como don Ignacio Bustamente, utilizaban el cuerno del toro. En la actualidad también se hacen de chagani o de maderas más duras como el cocuite, sin embargo, suele suceder que los violineros después de un tiempo de experimentar regresen a los puentes de cedro, ya que se piensa que es el que mejor suena.

El cordal se construye de cuerno de vaca y se amarra al botón con alambre de cobre o de lo que tengan a la mano. El diapasón también se hace de cedro. En los tiempos de antes se utilizaban pegamentos orgánicos como el sacte o algunos realizados a base de harina y plantas, pero actualmente se utiliza el resistol comercial para pegar las partes. El clavijero y la voluta son elementos ornamentales que distinguen al constructor, cada uno tiene su estilo particular para tallar la madera, hay quienes los realizan muy detallados, también quienes lo hacen un poco más sencillos.

Existen tres tamaños de violines: el *requinto* que mide entre 47 y 48 cm de longitud, con una caja que mide 25 cm de largo; el violín *segundo*

mide 56 cm de largo y su caja mide cerca de 32 cm; y el violín *tercero* que tiene las medidas de un violín 4/4 occidental.

Los arcos se construyen con madera de guásimo, aunque también los hay de cedro. El material que se usa para las cerdas es crin de caballo, los constructores se inclinan por las de color negro, aunque es difícil conseguirlas, por lo que también se usa la crin blanca. La brea que se usaba tradicionalmente se hacía de sangre de palo mulato, se cosechaba la sangre y se hacía una bolita que se aplicaba en el pelo del arco.

En la actualidad quedan muy pocos constructores de violines, éstos se han ido acabando, por causas naturales y también porque no ha existido un relevo generacional con los jóvenes de sus comunidades. La mayoría de estos saberes se han quedado resguardados al interior de las comunidades rurales de Texcaltitan, Xoteapan, Buenos Aires Texalpan, Ohuilapan y Santiago Tuxtla. Los constructores que aún hacen violines son don Rodolfo Cobix y Eulogio Temich en

Violín *requinto* (Nacho Bustamante, Buenos Aires Texalpan); *segundo* (Eulogio Temich, Texcaltitan); *tercero* (Julio Blas, Santiago Tuxtla). Joel Cruz Castellanos

Municipio de Catemaco

VIOLINERO	COMUNIDAD
Abraham (†)	*Tebanca*
Genaro Sixtepa (†)	"

Municipio de San Andrés Tuxtla

VIOLINERO	COMUNIDAD
Carlos Escribano (†)	*Benito Juárez*
Evaristo Bustamante (†)	*Buenos Aires Texalpan*
Hilario Ambros (†)	"
Ignacio Bustamante (†)	"
Bacilo Toto	*El Nopal*
Santos Escribano (†)	"
Santos Xolio	*Los Merida*
El Nopo (†)	*Los Pinos*
José Maria Chiguil (†)	*Miltepec*
Florentino Ambros Xolio (†)	*Ohuilapan*
Jacinto Medel (†)	*San Andrés Tuxtla*
Lorenzo Escribano (†)	"
Modesto Alvarado (†)	"
Modesto Xolo (†)	"
Alberto Velasco (†)	*S.A.T. (Barrio San Pedro)*
Lazaro Velasco (†)	"
Pablo Gómez Carballo (†)	*S.A.T. (El Coco)*
Pascual Mozo (†)	*San Isidro Texcaltitán*
Manuel Catemaxca	*Texcaltitán*
Pablo Mozo (†)	"
Rodolfo Cobix	"
Eduocio Herrera (†)	*Tilapan*

Municipio de Santiago Tuxtla

VIOLINERO	COMUNIDAD
Siríaco Xolot (†)	*Popoctépetl*
Aurelio Quezada (†)	*Santiago Tuxtla*
Chema Perea (†)	"
Francisco Palma (†)	"
Genaro Reyes (†)	"
Gerardo Perea (†)	"
Héctor Luis Campos	"
Joel Cruz Castellanos	"
Fidel Dominguez (†)	*S.Tuxtla (El Vigia)*
Miguel Domínguez (†)	"
Alfonso Tegoma (†)	*Tres Zapotes*

Colección Andrés Moreno Najera.
Museo de San Andrés Tuxtla.
F García Ranz

Este violín es muy antiguo pertenecio a un viejecito llamado Modesto Xolo que a su vez lo heredo de su abuelo. Lo compré allá por 1988.
A. Moreno Nájera

Longitud	[*cm*]
caja	36.0
brazo	13.5
clavijero	10.5
cuerda	39.3
arco	53.5

nica tradicional de construcción y la técnica de laudería clásica, en épocas recientes también el constructor Julio Blas del mismo municipio ha comenzado a hacer violines. Sin embargo existen numerosas referencias de constructores entre los que podemos destacar a Carlos Escribano, Benito Juarez, Mpio. de San Andrés Tuxtla, Chemali Perea, Francisco Cadena, Feliciano Sinaca de Santiago Tuxtla, Nacho Bustamante, Felipe Bazán en Cerro Amarillo, Pablo Gómez de El coco y Artemio Morales en Tescochapan.

La afinación y el encordado

Los violines tuxtecos tienen una afinación muy similar a la que se utilizan en los violines de cámara, la tonalidad depende de la altura a la que esté templada la música. En las comunidades de Buenos Aires Texalpan y Texcaltitan ubicamos una región sonora con una afinación en particular. De hecho, esta templanza corresponde a varias comunidades de San Andrés y me parece que tiene que ver con el uso del violín y la llamada media guitarra. La afinación es: Mi5–La4 –Re4–Sol3; mientras que en otros lugares como Santiago Tuxtla se afina más grave, una nota menos en relación a San Andrés, queda Re5–Sol3–Do4–Fa3. Sin embargo, el hecho de que esta afinación coincida con la del violín clásico tiene implicaciones distintas en su ejecución, pues se utilizan solamente ciertas "posturas" «por mayor» o «por menor». Cuando el violín está afinado en Mi–La–Re–Sol (afinación del violín clásico) la postura «por mayor» equivale a la digitación de Re y cuando está siendo tocado por tono «menor» resulta equivalente a la digitación de Sol.

Existe en el imaginario la idea de que el violín se afina como si fuera una guitarra de son y de hecho la idea no está tan errada. En realidad, se afina como una guitarra de son pero invertida, es decir, de abajo hacia arriba. Está es una especie de técnica pedagógica que los tocadores han desarrollado para poder enseñarle a los jóvenes

Colección Andrés Moreno Najera.
Museo de San Andrés Tuxtla.
F García Ranz

Longitud	[*cm*]
caja	39.4
brazo	12.4
clavijero	10.2
cuerda	38.5

los primeros pasos del instrumento y, es que las posturas del violín coinciden con las posturas de la guitarra de son.

En tiempos pasados o al menos en los primeros contactos que tuve con violines a principios de los 90 del siglo pasado, la mayoría utilizaban cuerdas nylon, de ese monofilamento azul que generalmente se usa para la albañilería o la pesca, la única cuerda que se utilizaba de metal era las mas aguda a la que comúnmente le llamaban "acero" y esa se la ponen (porque a la fecha sigue usándose) de una cuerda primera para del set de acero para guitarra sexta. Conforme fue pasando el tiempo se comenzaron a utilizar cuerdas de violín de las que se encontraban en las tiendas comerciales de San Andrés Tuxtla.

No se ha ido del todo

Aquel día de mayo que conocí a Sabino Toto marcó un antes y un después en mi vida, me llevó por un lado a establecer una relación muy cercana con él y, al mismo tiempo, con don Ignacio Bustamante y su familia, abriendo una ventana a un mundo que estando tan cerca, me era desconocido. En mi afán por aprender a tocar el violín comencé a asistir a muchos velorios de la Virgen de Los Remedios y a distintas celebraciones en sus comunidades. De manera constante y mediante la convivencia en la tarima y otros espacios logramos construir lazos muy fuertes de amistad y en mí nació un amor profundo por el violín y tuve la capacidad de notar su papel como agente integrador en la región. Desde entonces he decidido contribuir en lo que mis posibilidades me dan a que este instrumento se mantenga vivo en nuestros pueblos y también la memoria de mis amigos y maestros. Si bien el sonido del violín tuxteco se ha ido con cada uno de los músicos que se nos han adelantado, no se ha ido del todo y confío en que poco a poco se le escuchará de nuevo en el espacio sonoro de las montañas tuxtecas.

La nostalgia de los huapangos nopalapeños

Andrés Moreno Nájera

En la década de los 1930-1940 Nopalapan era una comunidad pequeña con sus casas de adobe y techos de palma en la mayor parte de los casos, sus hombres dedicados a sembrar la tierra o la ganadería. Se respiraba paz y tranquilidad que lo daba un destacamento militar y la guerrilla nombrada por la comunidad, las personas acudían a realizar sus compras a San Andrés Tuxtla través del ferrocarril cuya parada se encontraba en Cañada, lugar hasta donde acudía la gente a esperar a sus familiares para llevarlos a sus comunidades montados a caballo, en carretas tiradas por bueyes o a pie.

Los pobladores del lugar eran muy alegres y divertidos, había muchos músicos y bailadores porque la única forma de divertirse de las personas era el fandango, estos se realizaban cada ocho o quince días en el centro de la comunidad, ubicado en ese tiempo entre la escuela primaria y la farmacia del lugar. Los músicos se organizaban con los bailadores para llevarlos a cabo y se corría la voz invitando a las personas de gusto. En ese tiempo la comunidad no contaba con luz eléctrica, por lo que se mandaba a buscar al campo cuatro horquetas, mismas que se enterraban cerca de las esquinas de la tarima, amarrando en cada una de ellas un toche o bruja, (candiles de petróleo de doble mecha), de esta manera se iluminaba el lugar. Los fandangos por lo regular iniciaban al caer el sol, momento en que las personas empezaban a congregarse, prolongándose hasta altas horas de la noche, por lo común eran puras personas mayores quienes acudían a la diversión, cada familia llevaba sus taburetes o largas bancas que se colocaban al frente y a los costados de la tarima donde se sentaban las bailadoras, colocándose los músicos en uno de los costados.

Los más esperados eran los fandangos de medalla que iniciaban a partir del tres de mayo, día de la Santa Cruz y terminaban el veinticuatro de junio con la fiesta de San Juan, patrono del lugar, entonces se hacían cada semana y las damas organizadoras elegían a la familia a la que había que ponerle la medalla para realizar el fandango.

Silvia González de León

Hubieron buenos músicos, destacando Cutberto Martínez (papa de Teodoro Martínez) con su guitarra entera, Eliodoro Ortiz Arano (tío Chíchiri) que tocaba una guitarra grande (leona) de cuerdas entorchadas, le llamaban a su instrumento "La Vaca", porque mugía como una de ellas y se escuchaba muy lejos su sonido, Leobardo Jiménez (recién acaba de fallecer en diciembre pasado a los 102 años de edad) con jarana y su hermano Nicolás Jiménez con un requintito, Tomas Cruz y Sebastián Cruz con jaranas terceras, posteriormente surgieron más músicos como Manuel Enríquez Lara (Peludo), Eliodoro Cortes (Yoyo), Cutberto Parra (Mocorrito), don Adauto el del panteón, entre otros.

Los cantadores de mucho renombre en la zona fueron Sebastián Parra, Faustino Herrera, Melquiades Herrera, Cirilo Hidalgo (tata Reo) y Arcadio Hidalgo. Había un señor que solo versaba en diciembre con el canto de las limas llamado Valente Domínguez, tenía muy buena voz y sabía muchos versos, pero no le gustaba cantar en los fandangos.

Las bailadoras de gusto y retozo en la tarima, las más entusiastas de esos tiempos fueron Mercedes Cruz, Estefanía Ortiz, María Cruz, Anacleta Cruz, Felipa Ortiz, Severina Ortiz, Rosa Reyes Ortiz, Eduarda Román, Juana Patraca, Imelda Patraca, Susana Domínguez, María Domínguez, Rita Domínguez, Natividad Domínguez, Teodora Cortes (hoy cuenta con cien años de edad), Abrahana Monterrubio, Elena Parra Pimentel, y posteriormente sus descendientes, que también fueron buenas y grandes bailadoras de tarima como María Ruiz Navarrete, Tita Domínguez, Genara Cruz Domínguez, Alejandra Cruz Domínguez, Julia Parra, Lina Cruz Martínez, Lorenza Cruz Cortes, Josefa Cortes, Cristina Cárdenas, Natividad Cruz Domínguez, Aidé Cruz Domínguez, Piedad Cruz Domínguez, entre otra más.

Entre los viejos bailadores de antes estaban Emiliano Parra Hernández, Manuel Vázquez Armas, Cutberto Martínez, Leonardo Cruz, Crescencio Cruz Ortiz, Pedro Ortiz, y sus descendientes Juan Cortes Román, Teodoro Martínez, Genaro Martínez, David Martínez, Tomás Martínez.

Era costumbre de esos tiempos que los bailadores acudían hasta donde estaban sentadas las bailadoras frente al entablado y le colocaban el sombrero en la cabeza para invitarlas a bailar cuando se trataba de sones de pareja o cuadrilla, si la muchacha no deseaba bailar se quitaba el sombrero y lo entregaba con respeto disculpándose, si salía a bailar, pero ya tenía pretendiente, este le colocaba el sombrero sobre el sombrero del bailador para dar a entender que ya había compromiso.

En los fandangos de medalla asistían muchos bailadores y bailadoras de otros lugares, quienes llegaban a caballo desde San Benito, Mata de Caña, Isleta, Palo blanco, La Cañada o El Blanco.

Otra de las fechas esperadas por esos viejos bailadores nopalapeños era la celebración de las fiestas de la Virgen de la Candelaria que se realizaban en El Blanco, la tierra de Goyo Acevedo, buen cantador de su tiempo, estas festividades se realizaban los días primero y dos de febrero, eran las fiestas grandes del lugar, dos días de fandango hasta el amanecer, a caballo o en carretas llegaban las mujeres de por todos los rumbos a toparse con otros músicos, otros cantadores y bailadores.

Hoy Nopalapan vive de la nostalgia, después de tantos músicos solo quedan Cutberto Parra (Mocorrito) y Eleodoro Cortez (Yoyo) entre los de mayor edad, y algunos jóvenes interesados en esta expresión cultural del pueblo que están trabajando para recuperar parte de ese esplendor del son de un ayer lejano.

[Texto publicado por FaceBook en enero de 2019]

Hacienda de Nopalan, Rodríguez Clara, Veracruz.

Bertha Llanos*

Testimonios recogidos por Alec Demster en Santiago Tuxtla, 2005.

Alec Dempster

Mi papá murió en 1955. El 21 de mayo cumplió cincuenta años, y él murió de cincuenta y cuatro años. Ahora, échale cuál fue su año; de muerto tiene cincuenta. Aquí hay muchas personas que lo conocieron, pero ya muchos han muerto, personas muy ancianas. Mi papá era campesino, sabía muchas cosas. Él aquí tenía una tiendita. Aquí, esta casita estaba arriba de un barranco, era de caña, era de palos de antes. Pero él desde chamaco dice que empezó a componer palabras. Toribio Guzmán fue su maestro. Aprendió tercer año, y ya. Supo muchas cosas, sabía leer y escribir. No aprendió más que tercer año, pero es que antes era tercer año, no que ahora las niñas de tercer año no saben ni cuántos gramos tiene el kilo. Entonces, yo estudié dos meses de primer año, dos meses de primaria tengo; ni siquiera me medio explico. Muchas veces la atención, ¿verdad? A mí me ha gustado mucho leer libros. En libros, en revistas, en periódicos, se encuentran palabras que se pueden utilizar. Mi papá también lo miraba. Llegó el tiempo que ya no miraba: mi mamá y yo le leíamos, y si venía una persona, y decía: "Le voy a hacer una poesía; ¿cómo es?". Le decía cómo es, porque no lo miraba. Se relacionaba con el gobierno, cuando fue presidente de la república Lázaro Cárdenas; fue en el cuarenta y seis. La relación del código de Ley de Tierras Ociosas.[1] Él se hizo representante, y con la ley en la mano invadió las tierras de por acá que estaban ociosas. Pero ya después ya no lo dejaron, porque aquí hubo un tiempo que todo eso por acá eran ejidos; todavía, donde viven ahí Margarita y mi hijo Diego. Es ejido en La Octava.[2] Ahí todos eran ejidos. Entonces vino la ley, que todo el que tenía el ejido lo entregara a su dueño. Los terrenos los volvieron a entregar. Los de Ángel Carvajal, Rosario Carvajal, todos esos terrenos habían agarrado para sembrar: sembraron mango, cedro, chagani, muchas cosas, y se los dejaron a los señores dueños, porque así vino la ley. Hasta mataban; como en la política. Pero ahora no hacen lo de antes. Un tostón y pa'dentro. Un tostón,[3] y a comprar gente. Porque unos cincuenta centavos ganaba

---

* Entrevista y grabados tomados del libro: *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho.* Investigación y grabados de Alec Dempster. 2° edición 2022, Fogra Editorial, México.

1 Juan Llanos es mencionado en un corrido con tema agrarista, de autor desconocido, del año 1938: "Así le pasó a Juan Llanos, / le quitaron El Progreso; / dijeron que se vendió / también por trescientos pesos"; "Tres corridos agraristas de Santiago Tuxtla, Veracruz". *Revista de Literaturas Populares* XI-1 (2015).

2 La Octava es uno de los nueve barrios de Santiago Tuxtla.

3 Tostón: 'moneda de cincuenta centavos'.

un hombre trabajando en el campo. Claro: les dan su tostón y pa'dentro. Así les quitaban gente. ¡Era una cosa! Se mataron, y se hicieron. Peligroso. Mi papá cantaba en mexicano.[4] Tiene unas décimas en español y mexicano:

Al pie de una colina
donde la rosa creció
vine a contemplar tu nombre
con todo mi corazón.

Pero ese dice en mexicano:

Itzintlan ce tepetontli,
campa xochitl mohuapana,
iceizoctzin noyolotzin quitilana.[5]

Él lo aprendió todo en mexicano y los arregló; como usted sabe su idioma, usted arregla a su idioma, y ya lo compuso. Pero usted puede fundarse. No deje pasar el tiempo. Ponga su fun-damento, que el libro lo tiene aquí [señala su cabeza]. Bueno, póngate a pensar.
Mi papá estaba durmiendo y decía: —¡Catalina, levántate! Mi mamá se levantaba. —¿Qué quieres, Juan? —¡Escribe! —ya se ponía a escribir un sueño que soñó—:
Soñé con una fortuna hace muchísimos días, que algún día yo sería hombre de mucho poder, que llegaría a tener lo que ninguno tenía.

Esos estribillos, mi papá los hizo.[6]

Según decían antes mis antepasados, lo embrujaron. No sé qué. Él ya estaba malo, estaba enfermo. Era muy enamorado, así como estaba, todo chueco, todo chirrisco[7], y él para el amor fue "del alacrán la cola":

He llegado a esta función
a ver si doy golpe en bola,
para cantar este son
entre rosas y amapolas,
porque yo para el amor
soy del alacrán la cola.

Fue muy enamorado, pero borracho no. Eso fuelo que tuvo Juan Llanos.

Chano Escribano[8] es su consuegro de Manuel, mi hijo. Ese tiene mucho verso que le ha comprado. Le compró a mi papá mucho verso. Ese tiene unos versos que dicen: "¿Cuáles son las cuatro esquinas / del reglamento sumario?". Pero ya no me acuerdo. Tengo muchos escritos, pero mi gente no quiere luchar, arreglarlos. Pero si ellos me los leyeran, yo los compongo. Tanto que cantaba era Manuel Valentín. Venía aquí: mi papá le enseñó todas las tonadas. Aquí fue conocido cantador, pero ya los cantadores viejos, ahora ya no dan. Nicho Vichi[9] sabe muchos versos, porque aquí compró también, y aquí venía a aprender con mi papá. Le apilaban con su jarana, con su requinto, la segunda, la tercera, violín, y era un alboroto que hacía mi papá, y tenía una tiendita. Vendía mercancía de abarrotes. Vendía entonces, no era alcohol, era aguardiente:[10] un

4 *Mexicano*: se refiere a la variante del náhuatl que se habla en la región de los Tuxtlas.
5 Consultado por correo electrónico, el lingüista Edward Trager, de la Universidad de Michigan —auxiliado a su vez por Santiago Bautista Hernández, hablante nativo de náhuatl de la Huasteca veracruzana— señala que, tal como doña Bertha lo anticipa, la copla en mexicano tiene un sentido muy similar al de la que recita en español ('Al pie de aquella colina..."); una traducción aproximada sería: "Al pie de una loma, / donde las flores brotan en hilera, / de pronto mi corazón añora"; con lo que sólo faltaría en náhuatl el equivalente al tercer verso de la copla en español: "vine a contemplar tu nombre".
6 Se refiere a la composición en décimas "La tienda" o "La tienda grande", que se ha tradicionalizado en la costa de Veracruz. Humberto Aguirre Tinoco atribuye su autoría a Félix Crispín, de la ranchería El Mosquitero, mpio. de Alvarado; *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Programa del Desarrollo Cultural del Sotavento, 2004, pp. 138-139.
7 *Chirrisco*: "alegre de cascos, amigo de galanteos" (Santamaría, s.v.).
8 Feliciano Escribano.
9 Dionisio Vichi.
10 Con *alcohol*, se refiere al etílico de 96: el aguardiente también es un destilado de caña de azúcar, pero con menor porcentaje de alcohol.

Alec Dempster

poquito, así, en un vaso, verde, verde. Era yerba. Dos centavos. Te lo tomabas. Ya, venían:

—Un dos.

—¿Qué quiere?

—Hierba.

Al aguardiente le metían hierbabuena, y salía verde, verde. Muchos licores hacia mi papá: manzana, perón, membrillo; muchas cosas hacía. Hacían vino; vendían aquí, en las fiestas, las botellas. Nanches. ¿Cuánto, no? Todavía nanche, pues, está privando; pero los demás, ya. Gabriel Arnau es el que hacía también. Aquí venía con mi papá. ¡Bueno! Muchas cosas que hoy no las oigo. Eso fue antes. Aquí venían muchos cantadores a cantar y no sé qué tanto. Venían de por allá, hablándole en mexicano, y él contestaba. Cantaban en mexicano y contestaba como hoy que cantan en inglés. Cantan como quieren. Por ejemplo, usted llega y me dice:

—Chimotal.[11]

—Ya nana (`buenos días').

Ya sé que me dijo buenos días, pero yo le respondo: "chimotal"; siente, pero ahorita hay todavía personas grandes de edad que saben mexicano.

Había un compositor que le decían el Vate Comoapefío, era Crescenciano Brígido.[12] Lo vino a saludar en versos, y mi papá contestando, y se lo dijo hablado y luego cantado. Ya mi papá le siguió cantando, y ya no dio el otro la medida. En Comoapan hay personas que saben mucho, y en Soconusco.[13] En San Andrés hay mucho anciano que toca jarana y la guitarra, o, como digo, guitarra de sones. ¡Mi papá, pa'l requinto! Requinto, segunda, tercera, de todo. Guitarra de son. Canciones. Don Ricardo Castellanos también hizo mucho verso; un señor que se llamaba Manuel Guzmán, Felipe Palma: eran cantadores. También se alcanzaban con cualquier cosa. Mi hija, Rosa Lara, también se alcanza.[14] Mi hija mayor sacó el corrido de Colosio, cuando mataron a Colosio, y La Laguna Verde: de repente, cuando puede, le alcanza. Mi papá se vivía nada más escribiendo. Por eso, cuando le venían hablando en verso, enseguida contestaba. No eran versos ya sabidos, sino nacidos del pensamiento. Hubo uno que llegó bien pelado, todo rapado, y estaban dos ahí, y le sale uno:

En la cumbre de un taray[15]
cantó un pájaro gorrión.
¡Hombre, qué tijeras traes!
Es bonito ser pelón,
pero no de a tiro ráiz.

Entonces, el otro le dio coraje:

—Contéstalo.

—No vaya a haber tiros.

—No. Si hay tiros, yo respondo. Yo aquí traigo.

11 *Chimotal*: "del mex. *motlalí* [...] *ximotali*, imp. asiéntate" (Santamaría, *s.v. chimotlal*).

12 Crescenciano Brígido fue un poeta popular de Villa Comoapan, que man-daba a imprimir sus versos en hojas sueltas de papel de china, para venderlas en ocasiones como día de muertos y fiestas patronales.

13 Soconusco: municipio ubicado al sur de Veracruz.

14 Alcanzar: aquí, en el sentido de "tener poder, virtud o fuerza para algo; saber, entender o comprender algo" (DRAE); propiamente, la composición poética.

15 taray: (Tamarbcgallica) 'árbol de pequeña altura utilizado en cercas, y con usos medicinales'.

Porque era en Cabada. Porque ahí la gente le gusta mucho. Entonces, dice mi papá:

En una naranja vana,
yo recuerdo que te di.
Anda, avísale a tu nana
que si me rasuré así
fue porque me dio la gana,
no por darte gusto a ti.

Hay que tener coco. El cerebro es pura bolita que está trabajando. Inmediatamente, acomodar esa palabra; ahí está el chiste. Pero en un huapango llega uno y canta y el otro le contesta; como el argumento, ¿no? Los versos picones. El poeta nace, no se hace. Ahora estudian poesía, para componer estudian poesía.

Antes le decían a mi papá:

—Tú tienes el bastón del diablo, porque enseguida respondes.

—Déjenme de salvajadas. Busquen ustedes el motivo en su propia cabeza, que para eso la tienen.

Y así es. Póngase a pensar. Cuando duerme, cuando está solo, póngase a meditar, y va a ver cómo las palabras le nacen y usted las pone. Por ejemplo, estás viendo la tele y de todas las musarañas que están naciendo, ¿usted se alcanza un verso? Ahí lo saca.

Digo que ahora las palabras son otras, hay que buscar. Como viene usted, de por ahí, viene buscando otra palabra, otra idea, y la encuentra. Porque todavía hay. Yo voy a dejar muchas cositas el día que me marche de aquí eternamente, pero mis hijos pues no las aprecian. Yo no, yo aprecié todo lo de mis padres, pero ahora, en esta época que ya estoy perdiendo la vista, ¡cuántos papelitos ando guardando! Cuando me muera, me van a buscar todo.

Yo hice una poesía conforme a la Biblia, pero esa poesía es de un texto. Salmo 105 o 119. Ya no me acuerdo. Ese dice:

Sostenido por la fe,
llegaré yo a mi destino,
porque Tu palabra es
Tu altísimo Dios divino:
lámpara a mis pies,
lumbrera a mi camino.

Es un texto; porque la Biblia dice: "su pálabra es lámpara a tus pies y lumbrera a mi camino". Es salmo, 105, 119.[16]

Ya no me dieron esperanza de que vuelva a ver. Pero, si Dios quiere, ¿verdad? Todo lo sabe Dios. Nosotros queremos componer, pero para nosotros todo es dificil. Pero para Dios todo es fácil. Muchas veces, lo que a nosotros se nos hace dificil —pues somos mundanos, somos terrenales—, pero el Padre Celestial lo sabe todo. Ya no hay otro. ¿Cuántos dioses hay? Un solo Dios verdadero, y si hay mil dioses se encierra en uno. Aquí en el mundo, pues, muchos dioses y diosas. ¿Cuántos quieren ser dioses y diosas? Pero no se puede.

¿Ya no se acuerda de Salomón?

Cuando me pongo a trovar,
en versos dibujo historia.
Ahora te voy a contar
lo que hizo la reina mora:
a Salomón fue a tantear
dónde estaba su memoria.

Yo quisiera adivinar
como el Sabio Salomón,
pero me pongo a pensar
que puedo perder la acción
en la suma de quebrar.

Una reina a Salomón
lo tanteó de tal manera,
como hombre adivinador,

16 Salmo 119-105: "Lámpara es a mis pies tu palabra, / Y lumbrera a mi camino".

que al momento le dijera:
"Dígame, de estas dos flores,
¿cuál será la verdadera?".

Luego dijo Salomón
que lo esperara la reina,
y al momento sacó
la abeja real montera,
y ni así le adivinó
cuál sería la flor de cera.

Arrodillada la Reina,
no le pudo adivinar.
Dijo la reina: `¿Cuál era
la rosa más natural,
porque una es hecha de cera?".

Salomón quedó pensando,
cómo podía adivinar,
en su mente descifrando,
dijo que: "La abeja real
puede irme asegurando
cuál será la natural".

Profundamente, no pudo
el gran sabio Salomón:
quedó en duda y no seguro,
no le dio contestación.

A tiempo dicen mis labios,
sin perder las amistades:
¿para qué tener agravios?
Toditas son vanidades,
ni Salomón siendo sabio
adivinó las verdades.

Ni el gran sabio Salomón
adivinó la verdad:
según su declaración,
fue la reina de Sabá
la que le ganó la acción.

No quiero ser Salomón,
ni tampoco un adivino.
Será la declaración
que la ley de los destinos
es del cielo a la mansión.

Me dicen que Salomón
era un sabio muy profundo;
no tenía competidor,
porque era un rey sin segundo,
pero le ganó la acción
una reina de este mundo.

Y él, que era sabio, nada...

Todos los versos los debe de tener en la memoria. Hay que argumentar en cuentas. El otro que dice del "artículo sesenta", cómo se quiebra una cuenta. Muy bonito. De quebrados y multiplicados:

Si yo tuviera cien pesos,
no los había de cambiar,
porque después del ingreso
a no se puede contar,
porque en tostones hay progreso
de a veinte ni decimal.

La suma y resta es unión
a la cuenta de un ingreso.
Dividir una porción
es muy poquito progreso.
Doscientos tostones son
la cantidad de cien pesos.

De plano lo que argumente
esta contabilidad,
que suma y resta se cuente,
multiplicando igualdad,
que son quinientos de a veinte
cien pesos la cantidad.

Las cuentas son muy cabales,
todas van en progreso;
suma y resta son iguales,
multiplicando es impreso:
mil monedas decimales
es el total de cien pesos.

En las notas de este verso
los dos totales se ven.
Si quieren ver el progreso,
no lo traten con desdén:
mil décimos son cien pesos,
y dos mil quintos también.

La suma y la resta pone
igual multiplicación;
la división dispone
a verificar la acción;
la quiebra es la que compone
la cuenta y aclaración.

Cuando me pongo a trovar,
mi corazón se contenta.
Los versos de argumentar
del artículo sesenta,
en la forma de sumar
cómo se quiebra una cuenta.

Hay que sumar y restar
y multiplicar también.
Dividir, primer lugar,
como aquí se nos presenta,
que sea sin modificar
el artículo sesenta.

Vamos a poner: cien pesos,
¿cuánto viene a resultar?
En la cuenta de progreso
hay que sumar y restar,
y en la división, por eso
la voy a multiplicar.
—¿En tostones, cuántos son
la cantidad de cien pesos?
—De la misma cuenta hoy
en la suma del progreso:
doscientos tostones son
la cantidad de cien pesos.

El argumento es patente;
lo que de plano confieso
con mi humilde pensamiento,
digo lo que es el ingreso:
que son quinientos de a veinte
la cantidad de cien pesos.

Primero buscaban que rime el verso, y ahora ya no. Ya no hay rimo. Na'más como sale. El rimo[17] va con tres o cuatro palabras adelante, y no es como primero. Son versos viejos:

Por esta calle me voy,
por la otra doy la vuelta,
porque me tienen cautivo
los claveles de tu huerta.

Fíjate. Antes no creas que eran tontos los viejos; que viejos antiguos no sabían, también. Los versos viejos que hicieron, que dice:

La tierra no sé en dónde
celebran no sé qué santo
y rezando no sé qué
se gana no sé qué tanto.

Tenían su cabecita. Antes cantaban y hablaban, y ahora no. Cantaba mi papá: comentaba y cantaba y hablaba, y luego volvía a tocar a la última palabra.[18] Otra vez ya cantaba. Si alguien se atreve a cantar como antes, va a ser admirado, porque ya nadie canta así. Nicho Vichi cantaba también, pero no le da. El que daba muy bien era

17 el *rimo*: 'la rima'.

18 Se refiere, probablemente, a la forma de cantar las décimas que se llama *justicias*. Gabriel Hernández Pérez es un buen ejemplo. También se usaban las justicias como parte del son "El fandanguito": https://anonamusic. bandcamp. com/track/el-fandanguito-2

Venancio Mendoza; ese sí cantaba muy bonito, Manuel Valentín, ya se murieron.

"El borracho", nada más que lo sepan bailar. Aquí habían unos señores que bailaban muy bonito "El borracho". Cada quien agarraba su botella y se ponían a danzar. Hasta chocaban las bote-llas muy bonito.

El que toma aguardiente
de sinvergüenza se pasa,
de la tienda se hace cliente
y se olvida de su casa.

Hoy nada más están gritando. "El palomo", ya cuando mundanceaban,[19] para atrás, para atrás, para atrás. Para 'lante, para 'Iante, para 'Iante. Muy bonito, pero hay que saberlo bailar. "La guacamaya", "El pájaro manzanero", "Los chiles", "El venado"; pero la danza del venado, ya no. Ya todo es moderno. Antes no eran brincoteos, como ahora. Bailaban "La bamba", pero bien asentadito: estiraban una banda, sea de cinta o sea de tela, lo estiraban con los pies, y como ellos saben bailar "La bamba", lo amarraban. Amarraban la banda y la desataban entre los dos bailadores. Aquí se rifaron con reloj en mano, y ganaron los de Catemaco.

Versos del pájaro manzanero

Vengo de la serranía
de los campos de Guerrero;
qué suerte será la mía,
y qué viaje tan rastrero,
les diré cómo decía
el pájaro manzanero.[20]

Alec Dempster

Qué bonita cuando llueve,
que suena la songonera:
dan las ocho, dan las nueve,
y yo sin verte siquiera.
Vámonos, si tú me quieres,
a la tierra manzanera.

Cantando dijo un gorrión
cuando levantó su vuelo:
"Mira qué bonitos son
los ojitos de mi cielo",
como dijo el guapetón
pajarito manzanero.

Cantaba el pecho amarillo,
y le contestó el jilguero:
"Vámonos para el castillo
de los campos de Guerrero,
adonde se oye el silbido
del pájaro manzanero".

Ya me voy a mi cantón,
amigos y compañeros;
es la última oración
que les dice un misionero,
porque aquí se acaba el son
del pájaro manzanero.

Muy junto de tu ventana
voy a poner un letrero:
"Levántate de mañana,
y verás lo que te quiero;

19 *Mudanceo*: 'serie de pasos de baile en el son jarocho en el que se deja de percutir la tarima o se disminuyen los golpes en intensidad; regularmente se hace cuando se cantan los versos o en partes específicas de cada son. También sirven para descanso de los bailadores y bailadoras'.

20 Las coplas del pájaro manzanero proceden de un cuaderno de versos de Juan Llanos, donde aparecen bajo el título: "Son Jarocho El Pajaro berso de guapango", firmado "por Juan Llanos Rodrigues, 1922". Existe, además, una canción atribuida a Lorenzo Barcelata, titulada "El pájaro manzanero", y un conocido bullerengue con el mismo título.

mira, paloma, que te ama
el pájaro manzanero".

Un pajarillo volando
dijo al pájaro vaquero:
"Mi pala ando buscando;
dime, tú que eres matrero,
adónde nos encontramos,
soy pájaro manzanero".

Para cantar este son
del pájaro manzanero,
hay que subir al balcón
del castillo de Guerrero,
para ver con atención
dónde se anida el jilguero.

El pájaro manzanero
se paró en un arbolito,
y le cantaba al jilguero:
"¿Por qué lloras, chiquitito?
Tu dolor es pasajero,
dicen que eres muy bonito".

Yo le hablo común y corriente, según nuestra amistad, y que usted vea que yo siempre soy sincera. Me gusta el respeto y la sinceridad, la nobleza. Yo soy una mujer de criterio firme y honrado. No quiero más allá ni más acá, ni un punto más ni menos.

En esta actualidad han cambiado las palabras, porque ya hay tanto estudio. Antes hablaban materialmente, pero hoy ya es de otro. Ya la canción, aunque no rime, habla la canción; ya no buscan el ritmo.

"El buque de más potencia" lo hizo mi papá:

¿Quién fuera el buque de más potencia,
para arrojarme al fondo del mar?
Para sacarte, perlita hermosa,
que yo en tus brazos me he de arrullar.

Tú me juraste un dichoso día,
y de testigo pusiste a Dios,
que me amarías sinceramente
sin separarnos nunca los dos.

Aquí te dejo estas tres canciones
para que las cantes, yo ya me voy,
porque la cantes con tu boquita,
que son recuerdos que yo te doy.

Ay, quién pudiera besar los labios,
o son de azúcar o son de miel;
pero en mi mente llevo grabado
el bello nombre de esa mujer.

Ese es "El buque de más potencia". Ese, se lo llevó de aquí Gilberto Zapata a la difusora en Veracruz. Entonces, "El buque de más potencia" no era "El buque", porque mi papá le decía "quién fuera el barco de más potencia"; pero el que se puso como el autor en Veracruz le puso "El buque". Es todo lo que él le compuso.[21]

"Peregrina de los ojos purpurinas" [sic], también.[22] Muchas, muchas, canciones hizo mi papá. Venía así, una persona como usted, y venía y le decía: "A ver, escríbemelo, voy a aprender la tonada". Por ahí lo iba a cantar en Veracruz. Ya eso se desparramó y se desparramó. Ya luego, venían autores de Cosamaloapan, venían autores de Veracruz, venían autores de Xalapa, y así: en esas canciones que mi papá vendió a diez centavos y los versos, ya no me acuerdo. Era puro

21 Existen registros fonográficos antiguos de "El buque de más potencia", como el de Guzmán y Hernández, de 1931, en que se atribuye la autoría de la canción a Guadalupe Guzmán. Disponible en línea, en la Colección Frontera: https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-buque-de-m%C3%Ais-potencia-40 34.

22 "Peregrina" es una composición del yucateco Ricardo Palmerín (1887-1944), con letra del poeta Luis Rosado Vega (1873-1958). En esta atribución y la dé "El buque de más potencia" al talento de Juan Llanos por parte de su hija Bertha no hay un afán de plagio, sino una auténtica apropiación de las canciones populares que se integran con fortuna al acervo tradicional.

centavo. Por ejemplo, el que acabo de decir, ese de rosas y amapolas, es una cadena; eso es muy bonito, le habla de todo.

Grábese un verso de amor. Yo le voy a decir:

Quisiera que lloraras
al escuchar mis versos,
así como he llorado
al escribirlos yo.

Quisiera que sintieras
en cada frase un beso,
en que la letra vieras
un sueño de los dos.

Viene un señor y me compraba el macito de escritos que están todos de a pedacitos y rotos. Yo le digo:

—No.

—Se le van a perder. Véndamelos.

—Ahí que se pierdan. Van a pudrir conmigo.

Un señor de San Andrés, un Isba, un compositor.

También trataron de comprarme la libreta de pascuas,[23] y ellos vienen a vender aquí porque la gente vienen y compran, y ahí los pasan y ahí los venden, de así, de letras de molde.

En otro día que usted venga, yo voy con la memoria fresca y voy a buscar un librito, que tengo un librito que mi papá dejó, que habla muy bonito. Muy bonitas poesías, como "El año viejo"; ¿usted ya hizo la poesía del año viejo? Yo hice, pero ya no me acuerdo. Como los Reyes, cuando los Reyes llegaron, y todo eso. Eso tienen los nombres, lo que dieron.

Me arrepentí. Ya no voy a ver. Que el Señor disponga lo que guste. Estoy en sus manos.

[Entrevistada en 2005, Santiago Tuxtla]

Alec Dempster

23 *Pascuas*: cantos navideños tradicionales en la costa de Veracruz; generalmente, cuartetas de versos hexasílabas encadenadas con estribillos alternados, como "Naranjas y limas, / limas y limones.

Discurso pronunciado por el

Dr. Alfredo Delgado Calderón

al recibir la medalla
"Gonzalo Aguirre Beltrán"
que otorga el
Instituto Veracruzano de la Cultura,
en el marco del
XXVI Festival Internacional
Afrocaribeño.

Héctor Juárez

Antes que nada, quiero agradecer esta medalla que significa mucho para mí, no sólo para mí. Es una medalla que en realidad sintetiza los esfuerzos de mucha gente, quiero reconocer a muchos que me han acompañado en el camino. Hay gente que vino de Acayucan, de Coatzacoalcos, de Xalapa, que vino para acompañarme en este momento. ¿Por qué digo que es una medalla que hemos ganado muchos? Porque me han acompañado en el camino, mucha gente, especialmente de dos instituciones, como la Dirección General de Culturas Populares y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. También mucha gente del *movimiento jaranero* donde empezamos a destacar la presencia Afro en la región del Sotavento y en distintos aspectos.

No es posible conocer la influencia Afro si no nos metemos a los pantanos, a las isletas que quedan cuando se inunda la cuenca del Coatzacoalcos, la cuenca del Tesechoacán, del Papaloapan; hablar con los vaqueros, hablar con los descendientes de aquellos antiguos esclavos a quienes la revolución no les hizo justicia, hijos de ejidatarios. Mucha gente que pidió el reparto agrario de las haciendas donde sus abuelos, sus tatarabuelos fueron vaqueros o fueron esclavos, y no se lo concedieron. Hay un proceso de largo plazo, hay muchas emociones en medio, mucho sufrimiento de aquella gente que fue arrancada de África, traída a la fuerza y que entró por San Juan de Ulúa, por el muro de las argollas. Miles de ellos y miles más que entraron de contrabando y muchos más que obtuvieron su libertad, ya sea porque la compraron, porque eran hijos de españoles o cuyos padres esclavos se casaron con indígenas.

Eso fue conformando distintas regiones en México, regiones culturales. Muchas regiones como la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán o la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca o los Altos de Jalisco o el Sotavento o la Huasteca serían impensables sin el aporte Afro. Esa gente que, ya sea libre o esclavizada, trabajó en trapiches, en obrajes, en haciendas, en los conventos y que fue dejando su impronta. ¿En dónde? En la gastronomía, en la música en las artesanías, en la medicina tradicional... y muchas veces no la sabemos saber. Hemos tenido

El Dr. Alfredo Delgado Calderón es Profesor-Investigador Titular del Centro INAH Veracruz, miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT y actualmente dirige el Museo de Antropología de la UV de la ciudad de Xalapa, Veracruz.

que bregar en los archivos, consultar miles y miles de expedientes los últimos 35 años, para más o menos entender qué estaba pasando en las regiones, dónde están esos aportes y qué es lo que queda de ellos.

No podríamos escribir todo lo que hemos escrito si no vamos a conocer las ruinas de esas haciendas ganaderas, los caminos que trillaban con las manadas de ganado salvaje que llevaban los vaqueros negros y mulatos de Nopalapan, de Chiltepec, de Corral Nuevo, para alimentar también a los esclavos de las minas de Taxco, de Cuautla; llevar también carne de res a la Ciudad de México o a la ciudad de Puebla. No podríamos entenderlo si no vamos a conocer lo que queda de los viejos trapiches de la zona de Córdoba, de Huatusco, que ocupaban esclavos por miles. ¿Para qué? Para utilizar un producto como el azúcar, que era muy preciado en Europa y Nueva España, el azúcar que fue "azúcar de sangre".

Muchas personas esclavizadas escaparon y fundaron los *palenques*[1] en la sierra, muchos *palenques*. De allí es cuando uno de estos líderes, Yanga, se rebela y va fundando una serie de *palenques* en los alrededores de Córdoba (Veracruz) y negocia con las autoridades virreinales. Pero no fue el único: Francisco Congo, Diego Macute y muchos más, que finalmente lograron que las autoridades virreinales les concedieran también fundar otro pueblo: Nuestra Señora de Guadalupe de los morenos de Amapa.

Los cascos de las haciendas se convirtieron en pueblos, pueblos con esa impronta afromestiza: Nopalapan, Cuatotolapan, Corral Nuevo, etcétera. Pero también pueblos que originalmente eran pesquerías, como Tamiahua. También pueblos que originalmente eran indígenas y que los vaqueros de las haciendas robaban mujeres y se fueron convirtiendo, después, en pueblos de negros, como Tesechoacán o Chinameca. Hay mucho que pudiéramos platicar.

Yo agradezco infinitamente este reconocimiento. Y agradezco especialmente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y al Centro INAH Veracruz que me ha acompañado estos últimos 15 años.

Muchísimas gracias, es cuánto.

Ciudad y Puerto de Veracruz,
a 6 de octubre del 2022
XXVI Festival Internacional
Afrocaribeño.

(1) *Palenque* o *kilombo* son términos utilizados en America latina para referirse a aquellos asentamientos fundados por las y los negros cimarrones que se huyeron de sus dueños escapando así de la esclavitud forzada, entre los siglos XI al XIX. Muchos de estos *palenques* fueron inicialmente pequeños campamentos desde los cuales los negros cimarrones hacían sus incursiones a lugares cercanos a fin de resolver la sobrevivencia cotidiana. En algunos casos, con el paso del tiempo estos lugares de resistencia lograron convertirse en rancherías que dieron lugar a la fundación de pueblo [nota de los Editores].

Rosa Farías Luna

Carola Blasche

Una retrospectiva

Carola, una mirada breve pero emotiva

Mónica Aburto

Qué decir de ti, mujer recia, linda, terca, respetuosa, reservada, estudiosa, crítica, muy alemana para muchas cosas, mexicana para algunas otras, sensible, ocurrente, buena conversadora con la que se podía platicar casi de cualquier tema, cariñosa, buena amiga con una particular y especial sensibilidad y mirada para hacer fotografías que transmiten tanto, fotografías que aquí quedan, que son tu legado junto con la huella que dejas en cada uno de los que tuvimos el gusto de conocerte. Aquí sigues, aquí seguirás.

La amistad comenzó de lejos, después de aquel concierto en el jardín botánico, poco a poco aparecieron pláticas de infancia, de tierras lejanas y de otros tiempos, algunas visitas y paseos, el descubrimiento de muchos aspectos en común a pesar de las diferencias, anécdotas, risas, a veces lágrimas, experiencias compartidas, muchas conversaciones. En esta amistad breve pero emotiva es tanto lo que quedó pendiente. Gracias Carola por esta mirada del mundo desde otro ángulo.

Doña Reina Luna

Claudia Cao Romero

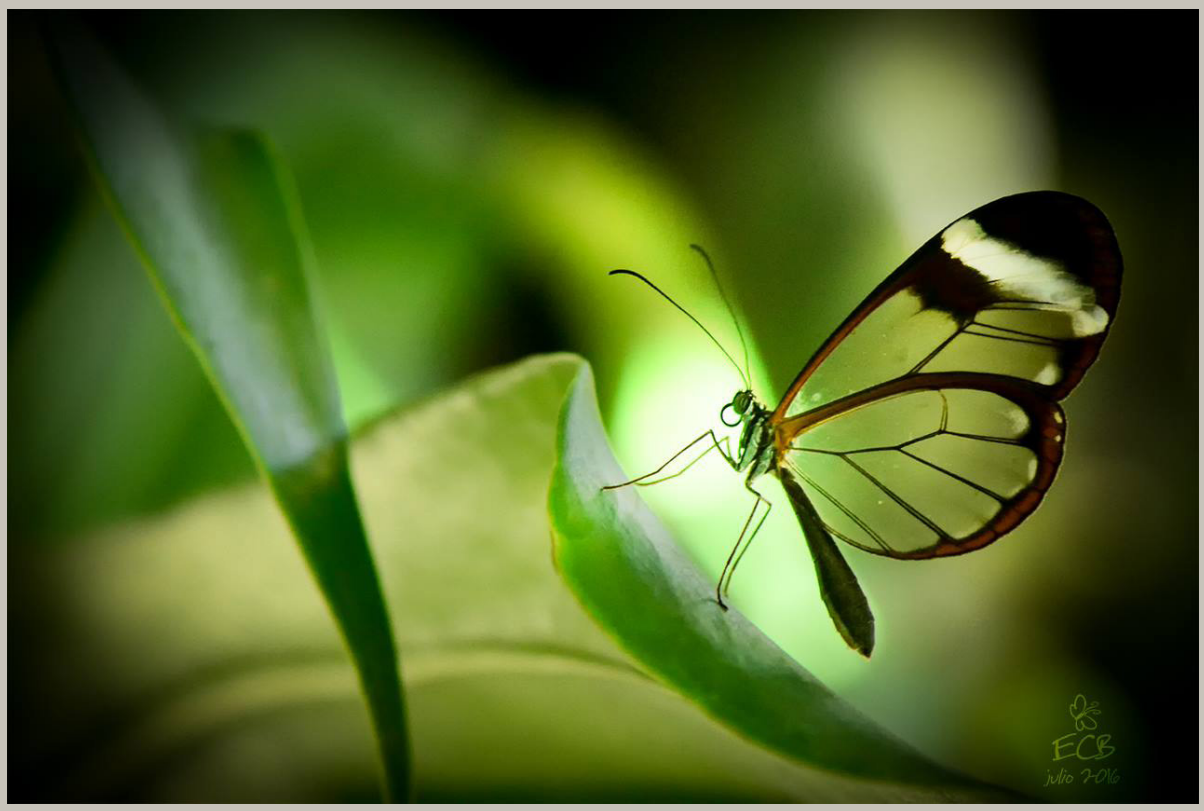
Silva Santos

Natse Rojas

ECB
septiembre 2013

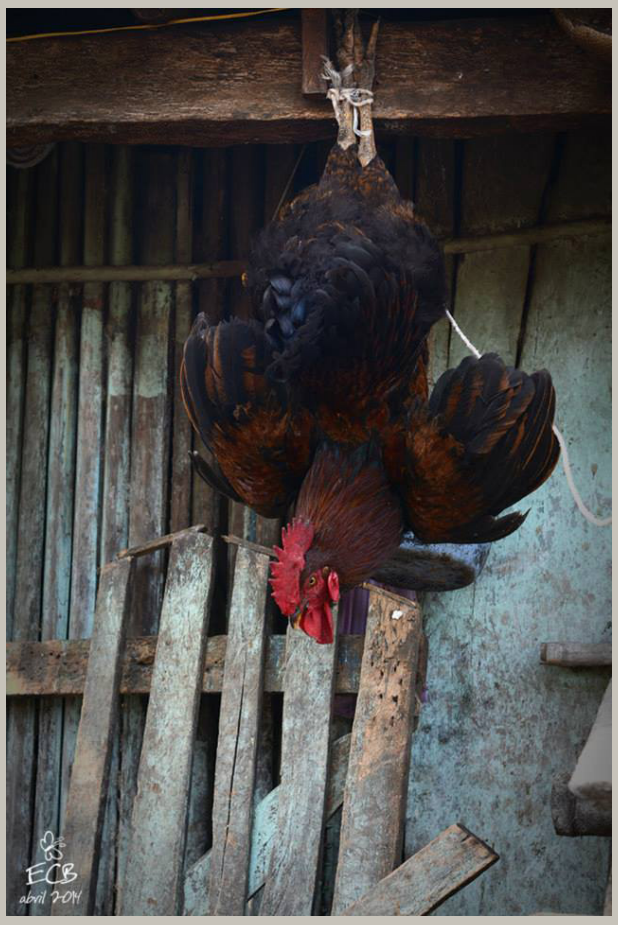
ECB
octubre 2013

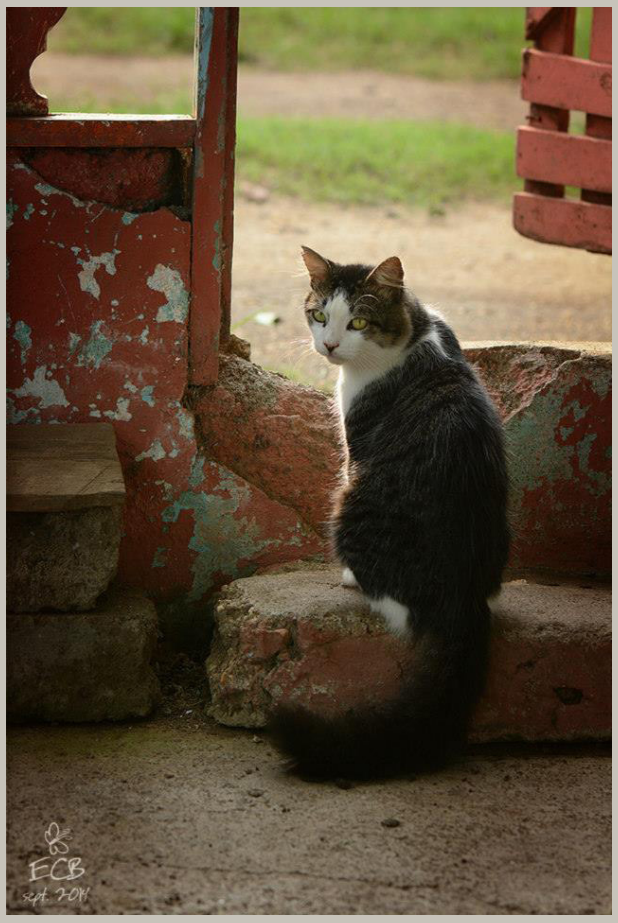
ECB
agosto 2016


ECB
julio 2016

El Hato, Santiago Tuxtla.

El Hato, Santiago Tuxtla.





El Hato, Santiago Tuxtla.

Texcaltitan, Veracruz.

El Hato, Santiago Tuxtla.

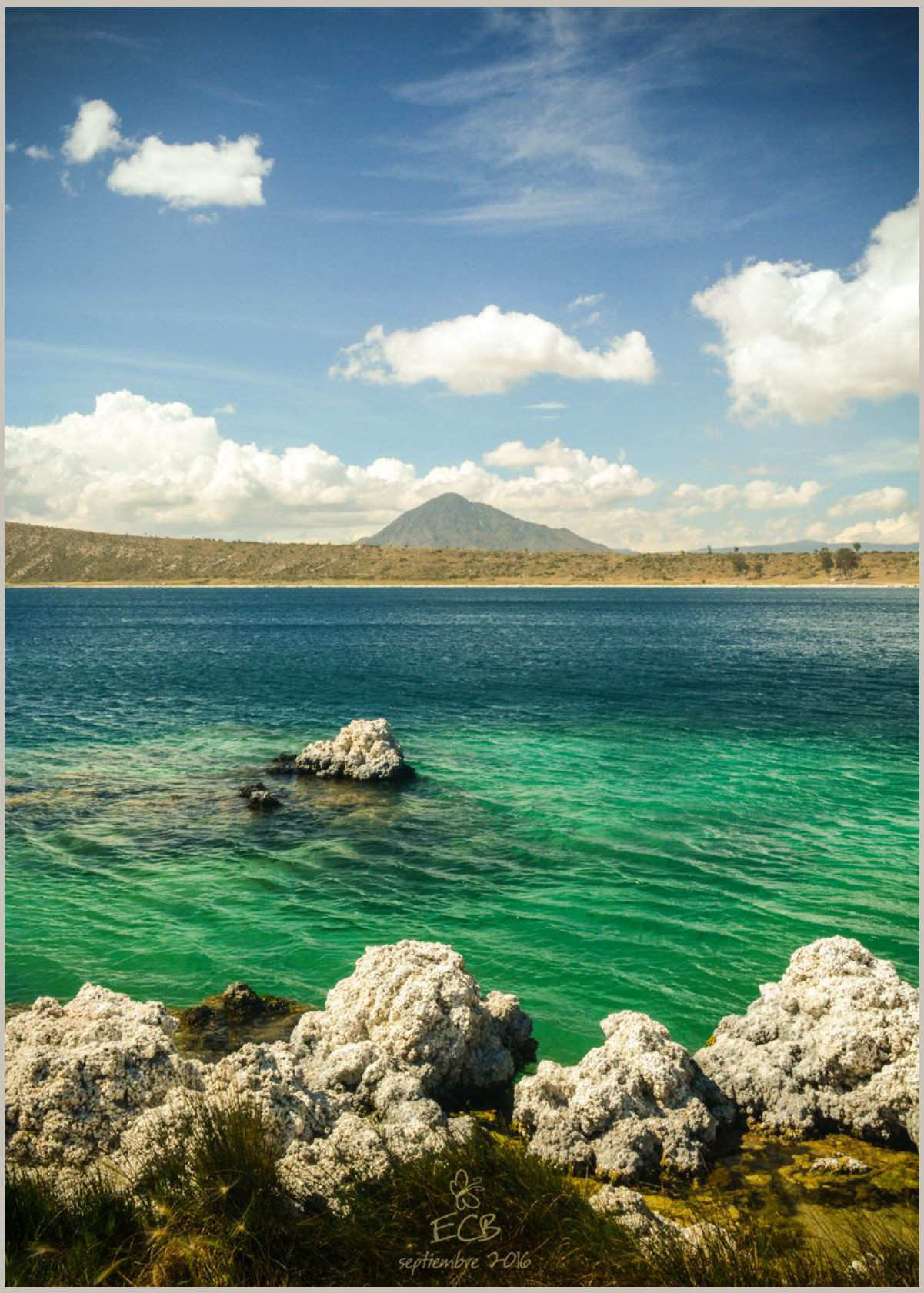
Don Panuncio. Texcaltitan, Veracruz.

Margarito González Cadena.
El Laurel, Mpio. San Andrés Tuxtla.

Wendy, Camerino, José y Anastacio.

Tlacotalpan, Ver.

Lucas Palacios y Adriana Cao Romero.



Alchichica, Puebla.

ECB

ECB
abril 2016

ECB
septiembre 2015

Ni con pluma ni con letra

Testimonios del canto jarocho

de Alec Dempster

Anona Books
Fogra Editorial

Me dicen que eres poeta,
porque eres muy alcanzado;
pero tú no me sujetas,
aunque seas muy estudiado,
ni con pluma y ni con letra,
ni en versos argumentados.

Feliciano Escribano

Ni con pluma ni con letra es una colección en la que Alec Dempster reúne testimonios de cantadores de la región de los Tuxtlas, a quienes conoció y entrevistó, en principio, por su profunda curiosidad en la música jarocha. Cuando conversó con ellos, la mayoría rondaban los 70 años; Alec pudo recoger sus recuerdos, vívidos y profundos, del tiempo en que anduvieron cantando, tocando y algunos bailando en los fandangos regionales, que a mediados del siglo XX representaban aún una forma festiva fundamental, en pueblos y comunidades rurales. Para cuando estos cantadores fueron entrevistados, su paso por los huapangos y parrandas —salidas en grupo durante las fiestas de fin de año para entonar "Las pascuas", cantos navideños tradicionales— era, para la mayoría, cosa del pasado; con el interés y la sensibilidad de Alec, recordaron vívidamente momentos de su devenir como cantadores. El presente volumen reúne estos pasajes importantes de su vida que, luego de una esmerada transcripción y edición, llegan hoy a los lectores al cabo de algunos lustros de haber sido registrados.

En los Tuxtlas, y probablemente en otras regiones del sur de Veracruz, el de cantador era un oficio medianamente especializado: el que cantaba versos no estaba obligado a tocar un instrumento; así lo muestran los testimonios de varios de los entrevistados, quienes, aunque vivieron en un entorno de grandes músicos, no tenían por fuerza que pulsar un instrumento ellos mismos para desarrollar su actividad. No es el caso de todos, por supuesto, pues hay los que tocaban y los que bailaban; eso sí, se asociaban con buenos músicos para poder desarrollar su arte, en cualquier caso.

En las entrevistas y en varias de las coplas que entonan, los cantadores se refieren a su arte como algo que no se aprende en el ámbito esco-

lar, reconocen su falta de conocimiento de la escritura, y sin embargo sostienen que la facultad de cantar es un don que se trae de nacimiento y que no se puede aprender en la escuela, como lo indica esta copla "para presumir" del repertorio de Juan Llanos:

> No creas que soy buen poeta,
> de pensamiento elevado;
> no conozco mucha letra,
> porque no soy estudiado,
> pero tú no me sujetas,
> aunque seas muy alcanzado.

Don Leoncio Tegoma, por su parte, describe: "Yo creo que el que va a ser músico ya viene de allá; cada uno Dios le da su destino". De esta capacidad innata, de este "destino" reconocido por los cantadores se desprende el título del volumen, fragmento de una copla, variante de la anterior y transmitida a Alec Dempster por don Feliciano Escribano, que podría ser dirigida en una controversia a un contrincante de quien se dice que es "poeta", "muy alcanzado" y "muy estudiado". Sin embargo, él cantador declara que el letrado rival no podrá sujetarlo "ni con pluma y ni con letra / ni en versos argumentados". Así pues, no basta con conocer la letra para llegar a ser cantador; pero ¿qué es, entonces, lo que se requiere?

El que quiera cantar versos debe tener, además de la voz y el gusto para entonarlos, la memoria para conservarlos en la mente. Advierte don Martín Coyol que "tampoco tuve escuela"; en los fandangos, dice: "así, un cantador, nada más con oír el verso que me dijera, [me] lo grabé". De manera que el que quisiera cantar debía "poner cuidado" en lo que otros cantaran y además, como veremos, podría auxiliarse en su quehacer de los escritos, e incluso de las coplas y las letras de las canciones que se tocaban en la radio; pero, en cualquier caso, debería desarrollar una gran memoria para llevar a cabo su quehacer.

Los entrevistados conocieron en su infancia y vivieron en su juventud un ambiente de fandangos y parrandas que favorecía la labor de tocadores y cantadores, que encontraban un espacio singular para manifestar sus talentos, hacer brillar sus instrumentos con afinaciones diversas, lucir sus habilidades como bailadores y vincularse estéticamente con sus comunidades para celebrar la belleza, encontrar el amor, disfrutar el momento. Y algo más que eso: establecer una comunicación, un diálogo poético con los otros cantadores, como lo menciona don Raymundo Domínguez: "tú vas buscando al otro, cómo van sus versos; tú vas buscando, y, si él es abusado, también va buscando los tuyos. Mira: salen unos versos a todo dar, porque ya van los dos versos, se van combinando [...] es que él va buscándote, como tú vas, va buscándote un pie de tu verso, un piecito de en medio, o el último, o el primero. Él te lo va buscando, para que vaya combinándolo"; así lo muestra este par de coplas de la versión de "El zapateado" cantada por Dionisio Vichi y Salvador Tome, entre muchas otras estrofas sucesivas donde los cantadores "van buscándose", y sus coplas "se van combinando":

> Al cortar un lirio blanco,
> yo creía que era azucena,
> porque trascendió bastante,
> igualito a una gardenia;
> también de tu amor me encanto,
> hermosísima trigueña. [Vichi]

> Y en un jardín de azucenas,
> flores me puse a cortar.
> Que me gusta tu cadena
> cuando sales a bailar:
> con el rocío del sereno,
> de lejos se ve brillar. [Tome]

El cantador ha de comprender, pues, que en su actividad debe procurar el diálogo: no canta solo para sí mismo, canta para los otros y con

Gabriel Hernández Pérez
Alec Dempster

los otros. De modo que en los fandangos los cantadores encontraban ocasión para manifestar su sensibilidad y oficio: el vestido de las bailadoras era un motivo recurrente para acomodar un verso en el momento, y elogiar la belleza de la mujer, declarar el sentimiento que el cantador sentía por ella, e incluso solicitar veladamente que le dijera su nombre, como en esta copla del vasto repertorio de don Martín Coyol:

> De ladrón me dan la fama,
> pero yo nada robé;
> sé que me robó la calma
> la del vestido café,
> que no sé cómo se llama.

Había que "adaptarles sus versos", como dice don Leoncio Tegoma; en esta, y en muchas otras coplas, el impulso lo constituía el color del vestido que llevaban. Por su parte, las buenas bailadoras podían, por su belleza y su habilidad, ver coronada su cabeza con los sombreros de los asistentes, que cambiarían al final de la ejecución del son por un refresco. Y además de estas recompensas o galas, gozarían, por supuesto, de los versos que los cantadores les dedicarían, aunque en ocasiones podrían causar incomodidad a algunos oyentes, tanto como la habilidad de los bailadores o la pericia de los músicos para tocar un son o dominar una afinación desconocida para otros.

Los cantadores tenían en su actividad, además, la satisfacción de pasear y divertirse; viajar era parte de su destino, según lo pregonan estos versos de don Félix Machucho que nuevamente culminan con la declaración de su invencibilidad en las controversias:

> Soy hombre de garantía
> cuando me pongo a versar:
> paseando todos los días,
> te lo puedo comprobar
> que el que me llega a ganar
> no ha nacido todavía.

Tanto los cantadores como los músicos concurrían a los fandangos, organizados por motivos religiosos o de esparcimiento, y lo hacían por gusto; excepcionalmente eran remunerados. Eso sí, en los fandangos había alcohol y lo probaban; algunos sí llegarían a enviciarse, pero no necesariamente bebían para embriagarse en los huapangos, sino para inspirarse, acaso, pues el alcohol era "un material que es buenísimo pa la versada", como dice don Leoncio Tegoma; asimismo, podía servir a los cantadores para entonarse y disponer la garganta, como lo describe don Salvador Tome, quien bebía: "Unas dos, tres copitas, no pa pasarse, porque si tomas de más, ya no sirves pa un carajo; na'más pa ponerte al punto y la garganta componérsela".

Según lo mencionan varios de los entrevistados, entre los cantadores había una competencia tácita, tanto por la claridad y potencia del canto como, sobre todo, por la capacidad para cantar coplas de repente y, de ser necesario, sostener un debate en "versos picados" con otro, ya fuera con versos sabidos de antemano o con versos improvisados "nacidos del pensamiento", como los llama

Bertha Llanos. En la controversia, los cantores podían echar mano de los "versos de argumento", es decir, aquellos que en los que se plantea al contrincante una reflexión sobre un tema determinado, o podían adaptar o improvisar coplas que hicieran referencia a la situación, como piropos, saludos o alusiones a los asistentes a la fiesta. El secreto era aguantar, responder, no quedarse callado ante los versos del otro, como se lo dijera don Juan Llanos a don Feliciano Escribano: "cualquier cantador que viene por la mano y te dice un verso, tú le contestas enseguida y le das la respuesta, y como que tú vas a salir adelante después de él". Sin embargo, siempre se corría el riesgo de que el contrincante no supiera perder...

Muchas veces, a medida que el alcohol iba surtiendo efecto, la tensión entre los cantadores se evidenciaba, las interpelaciones se hacían manifiestas y no pocas veces terminaban en la violencia física, como lo manifiesta más de algún cantador, víctima de un rival vencido por la efectividad de sus versos. Los fandangos formaban, pues, un espacio de convivencia, pero también de conflicto: no era muy bien visto que un cantador fuera a otra comunidad y destacara por encima de los locales, a riesgo incluso de su propia vida.

Por otro lado, amén de estos peligros terrenales, don Dionisio Vichi aclara que el fandango es música "del pecado", en la que el maligno se recrea y, aunque nadie lo pueda ver, anda bailando en la tarima con la gente que se divierte en la fiesta, procurando la burla y el escándalo. Y la aparición de este personaje se vuelve aún más perturbadora en los relatos de don Leoncio Tegoma, cuya actividad como curandero lo llevaría a tener encuentros con este singular "amigo". Así, los cantadores deben encomendarse a Dios en su labor, por todos los riesgos que implica concurrir a los fandangos.

En el panorama que los cantores refieren, destaca el nombre de un trovador que alimentó fuertemente la tradición de la poesía popular en la región de los Tuxtlas. Se trata de Juan Llanos

Leoncio Tegoma
Alec Dempster

(ca. 1901-1955), gran cantador e improvisador, hablante de náhuatl que podía incluso cantar coplas en esa lengua. Aunque sabía tocar el requinto y la jarana, y aunque enseñaba no solo los textos sino también las tonadas a los cantadores, los testimonios no dan cuenta de que participara en los fandangos; probablemente porque quienes lo recuerdan lo conocieron ya en su madurez, en la tienda donde ofrecía lo mismo víveres que aguardiente y versos, aquellas "palabras que componía" —como señala su hija, Bertha Llanos—, que le compraban los cantadores de fandango de la región. Pero cuando iban a buscarlo a su tienda, don Juan podía responder y salir airoso con el canto, con los instrumentos y los versos ante cualquiera que quisiera poner a prueba su gran talento poético y musical. Además de su padre, Bertha recuerda otros cantadores que fueron importantes en su época, como Ricardo Castellanos, Manuel Guzmán, Felipe Palma, Venancio Mendoza y Manuel Valentín.

Si bien la actividad de estos juglares se centra en la memoria y la tradición oral, la escritura aparece como un referente que se suma al entorno mágico y permea la vida de los cantadores; los

Feliciano Escribano
Alec Dempster

libros, las libretas y los cancioneros son objetos poderosos que no solo conservan los textos y auxilian la memoria del cantador, sino que pueden representar por sí mismos conjuros eficaces para deshacer enredos y vencer dificultades. Con el apoyo de los versos comprados y con la capacidad memorística de cada cual, los cantores llegaban a atesorar un repertorio que constituía un patrimonio fundamental, del cual se vanaglorian, y que les permite salir airosos en los fandangos.

Así pues, los cantadores aprendían sus coplas de otros, con el auxilio de la radio o en los papeles que compraban; debían repasar los versos "pa'cá y p'allá en el pensamiento", dice Dionisio Vichi; "recorriendo en el pensamiento", dice Feliciano Escribano. De tanto conocer y cantar los versos "que traían", los "versos sabidos", estos llegaban a salir "de repente" como hechura del cantador que en determinadas circunstancias y en apego a su sensibilidad y talento podía variar y adaptar, reelaborar, o bien, crear, en términos de un acervo y una estética tradicionales que conocía y que actualizaba en su voz. A fin de cuentas, ese es el sentido de la tradición oral: la apropiación y la reelaboración de un patrimonio común en un momento dado.

El conocimiento y la conciencia de su talento y oficio no dejan de ser motivo de orgullo para los cantadores: su capacidad para trovar, la cantidad de coplas que atesoran en la memoria, así como la claridad y potencia de su voz, son todos rasgos que ellos ponderan y a los cuales hacen referencia en sus testimonios y en sus versos, como lo podrán constatar los lectores en este volumen que reúne una buena cantidad de coplas provenientes de la memoria y de los escritos de los cantadores entrevistados. Por supuesto, abundan las coplas de amor y hay otras sobre asuntos diversos, pero la capacidad y la actividad del cantador es un tema recurrente en el repertorio de muchos de los juglares de ***Ni con pluma ni con letra***.

La amplitud y la riqueza de las entrevistas dan cuenta no solo del gran interés de Alec Dempster en el oficio de los cantadores, sino que muestra la manera en la que pudo intimar con ellos en fluidas y sensibles conversaciones, en las que se nota cómo el entrevistador pudo ganarse la confianza de sus interlocutores. La curiosidad y el esmero de Alec en el registro han permitido que podamos contar hoy con un rico y vívido acervo de relatos personales y textos poéticos que son a la fecha irrecuperables en su mayoría. Quien quiera adentrarse en la vida y el oficio de estos juglares veracruzanos tiene aquí un documento inigualable, lo mismo que quien quiera conocer las viejas coplas que cantaban, que sin duda permitirán enriquecer el repertorio de los fandangos actuales en los que los cantadores jóvenes han comenzado a interesarse también en el desarrollo de sus recursos poéticos.

Raúl Eduardo González

Yanga
El costo de la libertad

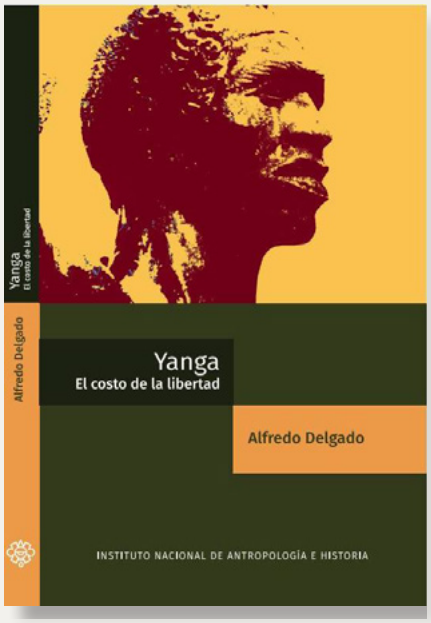
de Alfredo Delgado

INAH

No resulta exagerado afirmar que las historias en torno al personaje histórico conocido como Yanga han estado atravesadas por una serie de estereotipos, mitos y verdades a medias –y también, es justo decirlo, de abiertas falsificaciones. Hasta ahora.

El nuevo libro que Alfredo Delgado nos entrega se propone, precisamente, desmontar la «historia de bronce» generada alrededor de este personaje y presenta, en cambio, una sólida, inteligente y documentada investigación historiográfica que hace de Yanga y sus colaboradores, una parte más de una larga y continuada historia de negociaciones, conflictos y resistencias, en donde la agencia social de las personas de origen africano se hace más que patente.

Bajo una perspectiva de larga duración, Delgado Calderón documenta puntualmente el papel que desde la segunda mitad del siglo XVI desempeñó el puerto de Veracruz, como centro de dispersión de personas de origen africano que huían de la esclavitud y que encontraron en el espacio triangular Córdoba–Alvarado–Puerto de Veracruz, una zona de refugio y la posibilidad de forjarse una vida distinta. Se muestra entonces que Yanga fue uno de varios líderes cimarrones que habitaron aquella área y que, con toda seguridad, la fundación de San Lorenzo de Cerralvo se llevó a cabo algunos años después de que Yanga había desaparecido. Lo que deja en evidencia, la puesta en marcha de toda una política disidente implementada por más de siglo y medio, en el intento de la población de origen africano por mejorar sus condiciones de vida en una sociedad colonial.



Vale la pena destacar que un aporte fundamental de este trabajo es que Alfredo Delgado prolonga sus pesquisas hasta fines del periodo colonial, para reconstruir así las tensiones, peripecias y agravios que debieron encarar los habitantes del pueblo negro recién creado, de parte de sus vecinos, tanto del mundo español asentado en Orizaba, Córdoba y haciendas ganaderas vecinas, como de los pueblos indios de la zona.

De esta manera, el investigador del INAH Veracruz y actual director del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, pone en práctica un desplazamiento que lo diferencia de toda la historiografía anterior: hace del mítico personaje de Yanga el recurso analítico que le permite reconstruir una historia social compleja y profunda, marcada por el conflicto y la lucha social, la búsqueda de acceso a la tierra y la construcción y defensa de la autonomía de un pueblo negro.

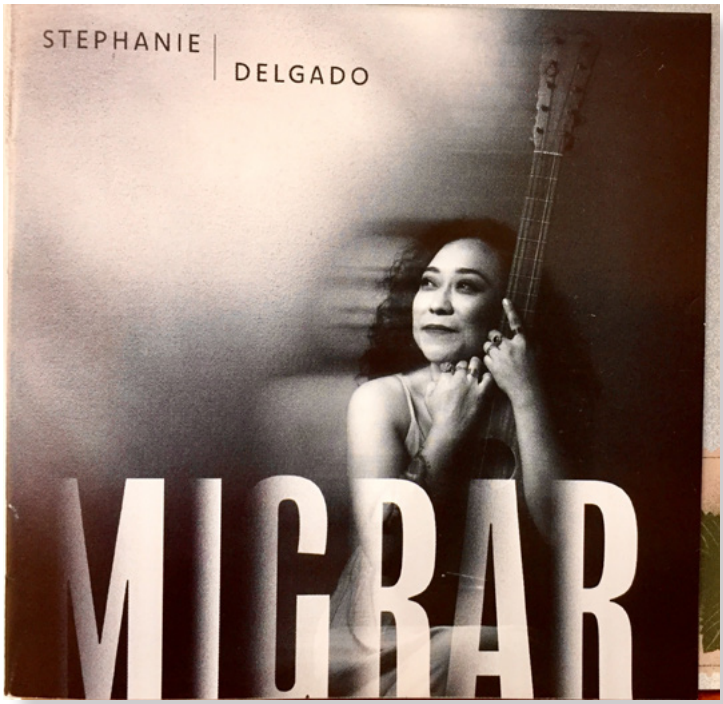
El costo de la libertad. De San Lorenzo de Cerralvo a Yanga, una historia de largo aliento (INAH, 2022) constituye un magnífico ejemplo de la historia profesional que hace tiempo se viene haciendo en el estado de Veracruz y en México. Y los selectos lectores de nuestra revista deben poner esta importante obra como una de las lecturas obligadas del año que corre.

Los Editores

Migrar

de Stephanie Delgado

grabado en *Cubeta Records*,
Ciudad de México, 2022



Stephanie Delgado (Hueyapan de Ocampo, 1989), músico y cantante veracruzana, hace su debut como solista con un disco generoso y comprometido al que ha titulado *Migrar*. Se trata de una producción compuesta por diez piezas de su autoría que recuperan la memoria de su terruño resignificadas por las experiencias de transitar el mundo y crecer arropada con las músicas que lo sueñan. La acompañan en esta aventura una alineación titular conformada por Juan Pablo Martínez (piano y teclado), Aníbal García (multipercusión) y nuestro querido Jorge Cortés (bajo eléctrico), quien además fue el responsable de la producción musical de la –casi– totalidad de los números que hacen el disco. Se suman a ellos, una pléyade de músicos invitados que incluye nombres ya célebres en la escena de la música contemporánea nacional.

Con un ánimo de apertura a los aires frescos y un impulso determinado por fijar su decir en la escena musical, *Migrar* constituye la reivindicación de una identidad construida y reapropiada en el ir y venir por las sonoridades de la vida. ¡Enhorabuena a Stephanie Delgado por este disco debut!

Las íntimas letras que salen de su emoción, en gozoso contrapunto con la brillante música que habita el disco, nos hace pensar que lo mucho que tiene de bueno este cede será aún más potenciado, por todo aquello que Stephanie D y sus músicos reconocerán como su patrimonio, tras haberlo imaginado, grabado y sonado en vivo unas cienes de veces. ¿A dónde la llevará este disco? Tal vez sólo ella pueda intuirlo:

> Si el sol y la luna
> me miran pasar.
> Si la arena viaja
> con impunidad
> y un pájaro va
> de aquí para allá
> ¿dónde dices tú
> que está mi lugar?

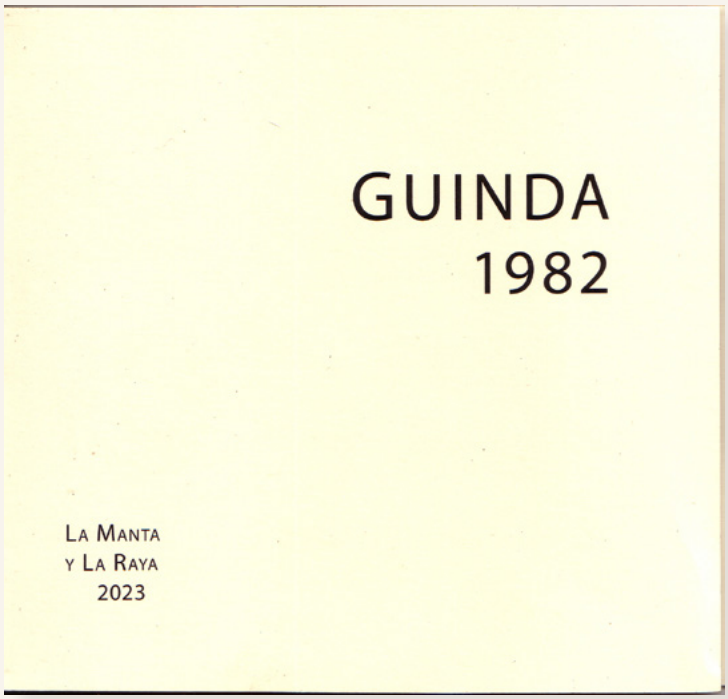
Los Editores

Rancho de Guinda
Santiago Tuxtla 1982

Pedro Gil y Luis Campos

Grabaciones de Campo

La Manta y La Raya
2023



Como ya ha sido anunciado, La Manta y La Raya se complace en presentar las grabaciones realizadas en 1982 por Francisco García Ranz y Armando Chacha Antele, de don Pedro Gil y don Luis Campos, músicos campesinos de las tierras bajas de Santiago Tuxtla, Veracruz. Una producción que lleva por título *Guinda 1982*.

Tres textos, escritos desde diferentes puntos de vista, acompañan, explican y enriquecen al conjunto de grabaciones: *La puerta de Guinda, Km 19. Un poquito más allá empiezan los llanos*, de Armando Chacha Antele; *Al son de don Pedro Gil y don Luis Campos. Notas de campo*, de Francisco García Ranz; y *Guinda – o la memoria que pende de un hilo*, de Alvaro Alcántara López. En los textos nos encontramos con recuerdos de hace 40 años, con los que se reconstruye una historia en la que se pone en contexto no solo la música grabada sino la vida de estos músicos, así como algunos aspectos de la sociedad campesina de esta región de Los Tuxtlas.

La colección se compone de 14 registros sonoros grabados *in situ*:

01 La Guacamaya
02 La Bruja
03 El Siquisirí
04 La Morena
05 El Pájaro Carpintero
06 El Buscapiés
07 El Colás
08 El Fandanguito con Desenojadas
09 El Palomo
10 El Cascabel
11 Plática
12 El Toro
13 El Pájaro Cú
14 Pascuas

Tanto los registros sonoros como los textos antes mencionados, se encuentran en la Fonoteca de La Manta y La Raya (www.lamantaylaraya.org) para su consulta en línea. La edición del audio estuvo a cargo de Francisco García Ranz y Leo Heiblum .

Los Editores

Chano y Pedro Toga

a, Vista Hermosa, San Andrés Tuxtla, Ver.
Carola Blasche

Colaboradores

revista número catorce

Mónica Aburto
Aficionada al son jarocho, danza y fotografía.

Alvaro Alcántara López
Historiador, promotor cultural, sonero.
Investigador, Centro INAH Veracruz.

Joel Cruz Castellanos
Músico, promotor cultural originario de Santiago Tuxtla, miembro del grupo Los Cojolites.

Alec Dempster
Artísta plástico, músico, investigador.

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

Raúl Eduardo González
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Maestro en Estudios Étnicos por El Colegio de Michoacán. Realiza el doctorado en Literatura Mexicana en la UNAM. Profesor de Literatura Mexicana, Literatura Oral y Proceso editorial en la Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana. Miembro del comité de redacción de la Revista de Literaturas Populares y de Ideosema. Coordinador de la serie Pireri de editorial Jitanjáfora.

Andrés Moreno Nájera
Jaranero, promotor cultural.

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

NÚM. 14 marzo 2023

Benjamín Cobos Rodríguez.

La Manta y La Raya

www.lamantaylaraya.org