

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 15



Carlos Hernández Dávila

Universos sonoros en diálogo

LA MANTA
Y LA RAYA

septiembre 2023





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

FEDERICO CAMPOS HERRERA 5.
MARÍA EUGENIA JURADO 21, 31.
CARLOS A. HERNÁNDEZ DÁVILA
52, 54-73.
ONÉSIMO MIXTEGA 4.
MARIANA YAMPOLSKY 50.

COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN
JUAN RULFO 11-15.
FOTOS ARCHIVO 6, 44, 45, 47-49, 51.

portada
Carlos Arturo Hernández Dávila,
Sones de La Flor (ejecutados al amanecer),
Benito Juárez, Ver., Feb 2022

contraportada
Salvador "Negro" Ojeda con su esposa
Mila y don Tobías en Tlacotalpan, Ver.



Ingenio San Francisco El Naranjal. Lerdo de Tejada, Ver.
(color: Papalotes Tradicionales Santiago Tuxtla).

CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
DANIEL SHEEHY	
<i>El poder de una grabación</i>	7
§ DIJERA USTED	
PAULINA MILLÁN	
<i>Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan</i>	11
§ ASÍ, COMO SUENA	
JESÚS CAMACHO J. Y MARÍA EUGENIA JURADO B.	
<i>El son huasteco, identidad musical de una región</i>	18
§ PALOS DE CIEGO	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Surinam años 1770</i>	32
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO NÁJERA	
<i>El son y la muerte</i>	42
§ RECIO Y CLARITO	
RAUL EDUARDO GONZÁLEZ	
<i>El Negro Ojeda: fandango que no cesa</i>	45
VICTOR GAYOL	
<i>Recuerdos de un jaranero que no fue</i>	50
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ DÁVILA	
<i>Tejiendo luz en la Huasteca</i>	52
§ BONUS TRACK	
<i>El son zonteco de Román Güemes Jiménez</i>	74
<i>Como un sonoro arroyito de E. Martín Briceño</i>	80
<i>El sueño del armadillo de Raúl E. González</i>	81

• Época 1, número quince,
septiembre 2023. La Manta
y La Raya, revista semestral.
Editores responsables: AAL,
FGR. Número de Reserva en
INDAUTOR: en trámite. Nú-
mero de Certificado de Licitud
de Título: en trámite. Número
de Certificado de Licitud de
Contenido: en trámite. Do-
micilio: Buenavista Núm. 34
Barrio Los Reyes Tepozt-
lán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org





Onésimo Mixtega, 2023

Editorial

Hay mucho de des/orden, de alteración y sorpresa en la confección social de la memoria. Lejos de organizarse a partir de líneas de continuidad, la intermitencia, la errancia y el voluntarismo de los recuerdos constituyen la otra cara de la luna que se pone en juego al momento de poner por escrito lo acontecido. Como dijera alguna vez un historiador con arete: una cosa son los hechos y otra cosa aquellos relatos que informan de esos hechos. Entre unos y otros reside la vida. Decimos esto a propósito de los desafíos y encantamientos que nos lanzan los textos e imágenes que conforman el número quince de nuestra revista.

En las vísperas de las celebraciones de días de muertos o santos difuntos del 2023, los editores tomamos nota que nos acercamos inexorablemente a cumplir nuestra primera decena como revista independiente. Algo especial deberíamos ir pensando hacer, algo chingón y mundial –algo propio de sultanesfifidelSon– nos decimos y, desde ya, esa comezón se planta con

ánimo y desparpajo en nuestros corazones. Esta QUINCE, mientras tanto, plantea distintas provocaciones a nuestro entendimiento y sensibilidad: lo mismo nos recuerda el poder de las grabaciones fonográficas en los rumbos que toma la vida, que nos devuelve la memoria de aquellos viajes en los cuales aquel primer amor floreció. Y vuelve a insistir –como lo seguiremos haciendo– en la necesaria valoración y fortalecimiento de nuestras herencias indígenas y africanas (en su magnífica diversidad) para pensar la historia de nuestro país y del continente americano todo.

Como podrán percatarse nuestros fieles lectores, en este número las regiones Huastecas de México manifiestan su extraordinaria riqueza cultural, lo mismo que la magnificencia de su música, gente y poesía, queremos decir, de esa maravillosa vocación condensada que los habitantes de esta región poseen para sublimar los avatares de la vida. Combinando las lecturas y escuchas que aquí se proponen, disfrutamos enormemente de esa combinación de rítmicas



Federico Campos Herrera, 2023

oralidades (versos que traslucen el *aire* de su recitación, la música que las arropa), con aquellas escrituras que se encarnan en los signos como si en ellos hubiesen nacido.

De este modo es posible acercarse a nuestros parroquianos y parroquianas, a la riqueza cultural de la tierra yucateca, a la región de Los Tuxtlas o a la caribeña Surinam. Gracias a estos registros, personajes tan extraordinarios como Salvador “El Negro” Ojeda o nuestro querido hermanito mayor, Román Güemes, nos siguen acompañando. Y si faltara alguna sorpresa venturosa a este número, el quehacer fotográfico de Juan Rulfo –este soberbio escritor de todos los tiempos y latitudes–, nos propone una manera alterna de concebir la cuenca alta del río Papaloapan, de preguntarnos por quienes lo han habitado, mucho antes que los jarochos fuesen una posibilidad histórica.

Queremos llamar su atención a un gesto novedoso de este número, mismo que esperamos continuar en las próximas emisiones: el de re-

calar en los fragmentos de las memorias de la esclavitud de personas de origen africano y en los distintos efectos de la trata esclavista al continente americano, ocurrido entre finales del siglo XV y las postrimerías del siglo XIX. La memoria de las tradiciones festivas y musicales del continente americano y de México (sus universos sonoros) se encuentran indisolublemente ligadas a la esclavitud forzada de personas. La agencia social y capacidad de transformación de mujeres y hombres africanos y afrodescendientes, lo mismo en condición de libertad que de esclavitud, será algo que confiamos mostrar y compartir.

Queremos cerrar estas líneas felicitando a nuestro apreciado amigo de andanzas, el Médico Veterinario Zootecnista, Héctor Luis Campos, por su reciente nombramiento como cronista de su querido municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz. Además de congratularnos con este nombramiento hacemos votos para que cuente con el apoyo institucional y ciudadano necesario, para

cumplir a plenitud con tan importante labor. Somos optimistas al respecto, pues sabemos de sobra de su amor y compromiso –además de su personal sensibilidad e inteligencia– con la memoria social de su tierra. Su más reciente libro *Del jagual al lícer*, así lo confirma.

En síntesis podemos decirles que la sensación que nos embarga al momento de cerrar este número quince, es de satisfacción y contento; de esa calma andarina que acompaña a la labor cumplida, así nomás, sin estruendos, con alegría y dignidad. A las y los colaboradores de esta edición, les reiteramos nuestro afectuoso agradecimiento por sumarse a esta aventura. A ustedes, queridas y queridos lectores, les toca ahora leerla, compartirla, aprovecharla de la manera que les resulte más satisfactoria.

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



CARGANDO MADERA DE CAOBA,
TLACOTALPAN, VERACRUZ S/F



EL PODER DE UNA GRABACIÓN

*Señores, ¿qué son es éste?
Señores, El Fandanguito.
La primera vez que lo oigo.
Válgame Dios, qué bonito.*

Daniel Sheehy

Las grabaciones musicales tienen el poder para conmovernos e, incluso, para transformarnos. ¿En qué consiste ese poder y de dónde viene? Al igual que yo, muchos músicos recuerdan cómo un puñado de grabaciones provocó profundos cambios en sus vidas, lo que siempre me ha maravillado. Me pregunto cuál fue la causa: ¿qué hay en un track de un CD o en el surco de un LP que pueda tener un impacto duradero? Responder a esta pregunta es contar una historia tan personal como profesional y académica. Es una historia de búsqueda; del alegre hallazgo de un propósito en la vida y de su imprevisto significado gracias a la música. Esta búsqueda me ayudó a encontrar una directriz profesional en mi trabajo actual como director y curador del sello discográfico no lucrativo Folkways Recordings, que es una división del Instituto Smithsonian, del museo nacional de Estados Unidos.

Permítanme explicarme: una de las grabaciones que me transformaron fue el primer track del álbum *Sones de Veracruz*, el número

Texto publicado anteriormente junto con el fonograma *En el lugar de la música*. Testimonios Musicales de México núm. 50, INAH- Conaculta, 2010. 2da. ed.



seis de la serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que ideó Arturo Warman y que, posteriormente, fue continuada por Irene Vázquez Valle. Fue en 1971, un par de años después de haber comenzado a estudiar y a ejecutar los sonos jarocho al estilo de Lino Chávez y su conjunto Medellín. Se trataba de una excelente e interesante ejecución de El Fandanguito, atribuido al decano de los músicos jarocho, Arcadio Hidalgo, pero tocado y cantado por el joven músico y académico Antonio García de León. Las ejecuciones de los sonos de Lino Chávez eran muy emocionantes, bien realizadas, con sonoros arreglos y muy ajustadas a los estándares requeridos en las grabaciones de los conjuntos durante aquella época: alrededor de tres minutos por canción.

Chávez fijó los patrones para los conjuntos jarocho profesionales. Su música se tocaba en la radio, y la imagen del grupo — vestidos los integrantes con guayaberas, pantalones, zapatos blancos y sombrero de palma— fue un producto tan comercial como la instrumentación, que incluía el arpa, el requinto jarocho, la jarana y la guitarra, al igual

que la duración de las canciones, las cuales terminaban con un estilo cercano al jazz: con solos de arpa y requinto antes del último verso. Yo siempre fui un gran seguidor de la música de Lino Chávez y, en 1968, viajé al puerto de Veracruz para escuchar a los jarochos "verdaderos" tocar la versión original del son.

Lo que nunca había escuchado era algo parecido a El Fandanguito. El tempo lento; la jarana tocando sutiles variaciones; el solo de voz de Antonio García de León, con su lastimoso estilo; la poderosa poesía colmada de pasión personal, que hablaba tanto de asuntos sociales como de amor profundo. Todo ello me sobrecogió con una fuerza que estaba más allá de las palabras.

Parte de mi fascinación era estética y parte sociocultural. La grabación me provocaba un serie de preguntas: ¿era el sonido de este son jarocho tan diferente al de Lino Chávez? La ejecución no sonaba como si hubiera sido pensada para turistas o como puro entretenimiento para las fiestas, y duraba casi el doble de los tres minutos ya mencionados. ¿Por qué fue interpretada así? ¿Para qué? ¿Quién la tocaba, para qué ocasiones, y por qué sonaba tan vieja, tan clásica, tan directa en su forma de ver las cosas? ¿Qué conexión había entre Antonio García de León tocando El Fandanguito y la música de Lino Chávez?

Voy a interrumpir a la mitad esta historia que, por cierto, todavía no acaba, porque esa grabación me permitió iniciar una búsqueda por encontrar el significado de la vida a través de la música. Pasé siete meses investigando en Veracruz, buscando las conexiones entre el son de los músicos profesionales del puerto —quienes se ganaban la vida tocando un repertorio de son jarocho que tiene una clara huella de los medios de comunicación y la industria disquera— y el que interpretaban los no profesionales, bajo las circunstancias

sociales típicas de los ranchos y poblados de las regiones apartadas de Veracruz.

Encontré las respuestas para la mayoría de mis preguntas, pero en ese proceso me di cuenta de que en esa búsqueda, provocada por El Fandanguito, habían surgido preguntas sobre mí mismo, ya que descubrir los valores y las prácticas de otra gente, inevitablemente, provoca la reflexión y la evaluación de uno mismo. Como etnomusicólogo entrenado, me siento a gusto con la noción de que la mera vibración de la música en el aire no tiene ningún significado inherente; sólo adquiere sentido si los hombres se lo dan o lo toman de la música misma.

Por lo general, la etnomusicología tiene la función de determinar cómo una comunidad valora, usa y crea la música que practica. El etnomusicólogo centra su mirada en la voz, las prácticas y las diligencias de la comunidad para descubrir significados. Así, se encuentra el significado musical en el contexto social y cultural y en la misma ejecución de la música. Pero, ¿dónde queda el significado personal para el etnomusicólogo? ¿Qué otro sentido constructivo puede tener la música más allá de aquel que está enraizado en los valores y las prácticas de la comunidad? ¿O se trata solamente de un fenómeno que debe estudiarse y entenderse tal y como ocurre al establecer su origen? Mi idea es que el proceso reflexivo para encontrar un sentido personal en la música, al intentar entender al otro, trae consigo una claridad mayor para la comprensión del tópico de estudio y fortalece el sentido académico.

Con el fin de analizar mis propias actitudes, me di cuenta de que mi búsqueda para encontrar un significado en el son jarocho —llevado, entre otras cosas, por el poder afectivo que había percibido en El Fandanguito— fue también para que encontrara



Mariachi *Los Camperos de Nati Cano*.

mis propios valores y diera significado a mi vida entera. Yo era el contexto que daba un significado personal a la música, y necesitaba entender mis propios valores y prácticas para poder comprender lo que significaba la música para mí. Haber estudiado y ejecutado el son jarocho de Lino Chávez (al igual que los tambores ashanti de África Occidental, el shakuhachi japonés, el setar persa y la música rusa de balalaica) me había colocado en la posición de poder cuestionar la jerarquía de mi propio entorno social, que favorecía la música europea, así como el estilo y las técnicas de la educación musical institucionalizada. El Fandanguito me había llevado a conocer otras personas, otras culturas, otros valores que me cuestionaban.

En resumen, esa grabación tan bien ejecutada, con su excelencia musical y su sentido de otredad, provocó una serie de preguntas que me motivaron para descubrirme a mí mismo, junto con los aspectos sociales, culturales y musicales de la ejecución y sus orígenes personales. También me condujo a una carrera para vincular a las personas con su patrimonio, de forma que su propia música les fuera accesible, y para clarificar su manera de pensar al inducirlos con una música que

suenan diferente a la que están acostumbrados y que evoca valores de una cultura que es diferente a la suya. Así fue como el poder de las grabaciones me formó. Para mí, el poder se halla en la belleza que percibí en la música, al igual que en las preguntas que provocó. En verdad, para el académico, para el músico o para el hombre común, las preguntas intelectuales que tienen una relevancia personal, combinadas con la fuerza afectiva derivada del atractivo estético, pueden forjar uno de los más seductores y fructíferos caminos de la vida. Durante cerca de cuatro décadas de trabajo etnomusicológico, la experiencia solitaria vinculada a una grabación ha sido una de las más influyentes.

Antes de terminar, quiero mencionar el efecto de algunas grabaciones en uno de los discos que coproduje para la serie del Smithsonian Folkways Recordings. Natividad *Nati Cano* es fundador y director del mariachi *Los Camperos*, una agrupación de Los Ángeles [California] que posiblemente sea una de las más relevantes entre los mariachis del mundo. El grupo toca ante miles de espectadores. Cano ve en el mariachi un medio para fortalecer el sentido de identidad entre los mexicanos —de gran importancia en un país

multicultural como Estados Unidos—, y para recordarle a la gente sus amplios horizontes culturales, así como la riqueza y la diversidad de las creaciones tradicionales de México. Cuando él buscó un repertorio de Veracruz que contuviera un profundo sentido estético, que comunicara la identidad regional del jarocho y que a la vez fuera enérgico, creó una mezcla de sones jarochos para mariachi y abrió con *El Fandanguito*, seguido de *Los Pollitos* (también en el álbum del INAH) y *El Toro Zacamandú*. El resultado fue una impactante composición que se ha convertido en uno de los más poderosos números de su repertorio musical; fue una grabación nominada para un premio Grammy. Si no hubiera sido por la grabación de Antonio García de León para el INAH, eso jamás habría ocurrido.

En mi propio trabajo, estas experiencias con *El Fandanguito* me han llevado a favorecer grabaciones que combinen una bien lograda técnica artística con un fuerte relato cultural. Por "relato" entiendo una música que, en su relación con el contexto, trae aunado un propósito social, una fuerte carga cultural de identidad o una atractiva historia que invita a los escuchas a explorarla de una manera más profunda y a aprender más acerca de ella y de la gente que la toca. Yo espero que ellos también, en ese proceso de descubrir la música y el sentido de los otros, se encuentren a sí mismos.

*Ay que me voy,
Ay que me voy,
Me voy prenda amada,
Lucero hermoso
De madrugada.
Que me voy,
Me voy predecita,
Lucero hermoso
De mañanita.*



NOTA DE LOS EDITORES

Daniel Sheehy es doctor en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Su principal campo de investigación es la música regional de México, pero también ha realizado investigaciones en Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. Es director del Smithsonian Folkways Recording. Asimismo es curador de Smithsonian Folkways Collections y director de Smithsonian Global Sound. Es co-curador del proyecto *Nuestra música: Music in Latino Culture* y fue co-editor del segundo volumen de *The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), dedicado a Sudamérica, México, Centroamérica y el Caribe. Entre los años 1992 y 2000, fungió como director de la división de Tradiciones y Artes Folclóricas del National Endowment for the Arts.



JUAN RULFO Y SUS TRABAJOS EN LA CUENCA DEL PAPALOAPAN *

Paulina Millán

La trayectoria fotográfica del escritor Juan Rulfo abarca treinta años, de 1932 a 1962, y consta de una producción de aproximadamente siete mil negativos de fotografías de paisaje, arquitectura y retrato. Sus imágenes se publicaron, entre 1949 y 1964, en las revistas *América*, *Mapa*, *Mexico This Month*, *Sucesos Para Todos*, *Guía de Caminos*, *Ferronales* y *Acción Indigenista*, así como en el suplemento “México en la Cultura” del periódico *Novedades*.⁽¹⁾

Entre 1955 y 1957, cuando trabajaba en las tierras de la cuenca del Papaloapan,⁽²⁾ Juan Rulfo realizó uno de sus trabajos fotográficos más sugerentes, pues incursionó en la fotografía aérea, en el retrato indígena y en el uso de la película a color. Además, utilizó algunas de sus fotografías para ilustrar un texto de su autoría titulado “The Papaloapan”, publicado en 1958 en la revista *Mexico This Month*.⁽³⁾

Varias de sus imágenes fueron publicadas entre 1955 y 1977 en las revistas *Mexico This Month*, *Sucesos para Todos* y *Acción Indigenista*; en el suplemento dominical “México en la Cul-

* Artículo publicado anteriormente en la revista *Alquimia*, año 14, núm. 42 mayo-agosto 2011, INAH, México



Mujeres recogiendo café, Zacatepec, Mixes, Oaxaca, 1955.
© Juan Rulfo. Col. Fundación Juan Rulfo.
Propiedad de Clara Aparicio de Rulfo. (**)

tura”, en el informe de labores de la Comisión del Papaloapan de 1962 y en algunas publicaciones del instituto Nacional indigenista. Es decir, estamos ante el trabajo fotográfico más difundido de Juan Rulfo.

En Ciudad Alemán, Veracruz, el 1 de febrero de 1955, el señor Juan Rulfo Vizcaíno quedó contratado como director “G” por la Comisión del Papaloapan, representada por su vocal ejecutivo, el ingeniero Raúl Sandoval Landázuri, y el vocal Secretario, el ingeniero José Ramos Magaña. El sueldo estipulado para el escritor fue de \$2,800 pesos mensuales, más dinero extra para gastos de permanencia y los traslados que hiciera fuera de la residencia oficial.⁽⁴⁾

Ocho meses atrás, Rulfo había concluido su segundo periodo como becario del Centro Mexicano de Escritores. Entre julio y agosto de 1954, entregó al Centro una copia al carbón del borrador final de la novela *Pedro Páramo*, con lo que el apoyo económico llegaba a su fin. Para septiembre, los editores del Fondo de Cultura Económica tenían en sus manos el segundo libro del escritor, que terminaría de imprimirse



Mujeres de Tlahuitoltepec barbechando, Mixes, Oaxaca, 1955.
 © Juan Rulfo. Col. Fundación Juan Rulfo.
 Propiedad de Clara Aparicio de Rulfo. (**)

en marzo de 1955, con el número 19 de la colección Letras Mexicanas.

No enclavado en una vocación y sin una entrada fija de dinero, fue invitado por el ingeniero Sandoval a sumarse a la vasta lista de especialistas —ingenieros, arquitectos, economistas, agrónomos, biólogos, geógrafos, antropólogos y fotógrafos—, que conformaban el equipo de la Comisión del Papaloapan. El señor Rulfo Vizcaíno se integró al proyecto desarrollador durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, cuando ya tenía por lo menos ocho años de haberse creado.

Tras la gran inundación ocasionada por el desbordamiento del río Papaloapan, en 1944, el gobierno de Manuel Ávila Camacho vio la necesidad de crear un organismo secretarial consultivo que estudiara las necesidades básicas de los habitantes de la cuenca fluvial del Papaloapan. Pero fue hasta febrero de 1947, en los inicios del sexenio de Miguel Alemán Valdés, cuando se creó por decreto presidencial la Comisión del Papaloapan, un organismo dependiente de la Secretaría de Recursos hidráulicos que se encargaría de planear, diseñar y construir todas las

obras requeridas para el desarrollo integral de la comarca y frenar los constantes desbordamientos del río de las Mariposas.⁽⁵⁾

El gobierno del licenciado Alemán tomó como ejemplo la Comisión del Valle de Tennessee⁽⁶⁾ para crear el primer proyecto de cuenca fluvial en México, con el cual se haría la primera inversión pública a gran escala en el trópico, y se llevaría a cabo “el proyecto de desarrollo regional de mayor relevancia durante el periodo posrevolucionario en México”.⁽⁷⁾

El programa de desarrollo debía llevarse a cabo de forma general y unificadora en una superficie de aproximadamente 46,517 km², con 1,126,280 habitantes, en su mayoría indígenas, ubicados entre los estados de Veracruz, Oaxaca y Puebla; es decir, por todo el territorio que recorre el río Papaloapan. El progreso tenía que llegar tanto a las tierras altas, montañosas y abruptas de la Sierra Madre oaxaqueña como a las tierras bajas veracruzanas; debía atravesar por una gran diversidad de climas, vegetación y por un complejo mosaico cultural. La cuenca del Papaloapan se ubica exactamente sobre la vertiente del Golfo de México y comprende todas las corrientes que tienen su salida al mar a través de la Laguna de Alvarado.

Provisto de su inseparable *Rolleiflex 6x6*, Juan Rulfo colaboró en la Comisión del Papaloapan haciendo investigaciones sobre la situación social de la cuenca,⁽⁸⁾ organizó programas de riego,⁽⁹⁾ proyectó una revista para el organismo⁽¹⁰⁾ y elaboró escritos sobre la comisión, la labor del ingeniero Sandoval y de los indígenas mixes, habitantes de la parte sur de la cuenca. También participó en la reubicación de la población indígena afectada por la construcción de la presa Miguel Alemán⁽¹¹⁾ y realizó el documental *Danzas mixes* al lado del cineasta y fotógrafo Walter Reuter.⁽¹²⁾

Trabajó para la comisión durante dos años (1955-1957), y aunque no fue contratado expre-

samente como fotógrafo, en sus andares por las tierras del río de las Mariposas produjo alrededor de trescientas cincuenta fotografías del paisaje, la arquitectura y los indígenas de la cuenca. En los trayectos, las visitas y los asesoramientos que realizó, Juan Rulfo no olvidó su *Rolleiflex*.

El grupo fotográfico más importante realizado por Rulfo en las tierras del Papaloapan, cuantitativamente hablando, es la serie de los mixes que hizo en la sierra del estado de Oaxaca, en la ascensión al cerro del Zempoaltépetl. Esta serie permite observar su interés por el retrato indígena, lo que es digno de subrayarse, ya que exploró este género por primera vez en aquella cuenca, sobre todo en el área mixe.

Entre los meses de febrero y junio de 1955, el escritor y fotógrafo viajó al lado de Walter Reuter⁽¹³⁾ al distrito mixe del estado de Oaxaca. La Comisión del Papaloapan les había encargado realizar un documental sobre dicho grupo indígena, que se tituló *Danzas mixes*. Éste sería uno de los primeros trabajos de Rulfo en la comisión. Al respecto, Reuter recordó:

Viajé con Juan Rulfo por la sierra de Oaxaca. Él llevaba su cámara, era bueno..., casi no hablaba. Trabajaba en la Comisión del Papaloapan. No sé qué hacía, pero un día llegamos a un pueblo porque la comisión quería una película de 16 milímetros de las danzas de los indios mixes.⁽¹⁴⁾

Para llegar al territorio mixe, cineasta y fotógrafo debieron ir a la ciudad de Oaxaca, para de ahí trasladarse al distrito de Tlacolula, ubicado en la región de los valles centrales, pasar por la cabecera municipal y llegar al pueblo de Mitla. Transitar por una brecha hasta la agencia municipal de Santa María Albarradas, poblado zapoteco de donde parten las veredas que han de comunicar con los pueblos altos de la sierra mixe, Ayutla, Tamazulapan y Tlahuitoltepec.⁽¹⁵⁾



Niña de El Chime, Mixes, Oaxaca, 1955.
© Juan Rulfo. Col. Fundación Juan Rulfo.
Propiedad de Clara Aparicio de Rulfo. (**)

Durante este trayecto, Rulfo se dedicó a fotografiar el paisaje, pero sobre todo la arquitectura característica de cada uno de los sitios visitados. Como en años pasados enfocó su lente a las construcciones, a la serranía y a los valles, con la notable diferencia de que en esta ocasión implementó el uso de la película a color; con lo que captó el Convento de Santo Domingo, la iglesia de Santa María del Tule, el sabino milenario y el Palacio de las Grecas en Mitla.

Fue hasta Santa María Albarradas cuando Rulfo empezó a dirigir la cámara de manera directa a los indígenas, donde, además de hacer fotografía del paisaje, realizó un retrato en el que el rostro de un hombre zapoteco ocupa casi la totalidad de la imagen. Por primera vez, Rulfo capta de frente a un hombre, aunque sus ojos miran hacia fuera del cuadro fotográfico.

De Santa María Albarradas, los fotógrafos anduvieron a caballo durante veintiséis kilómetros, para finalmente parar en “donde abundan las tortugas”, significado del nombre del primer poblado mixe del camino al Zempoaltépetl, San Pedro y San Pablo Ayutla. a diferencia de los



Niño y tambor, Tlahuitoltepec, Mixes, Oaxaca, 1955. © Juan Rulfo. Col. Fundación Juan Rulfo. Propiedad de Clara Aparicio de Rulfo. (**)

otros sitios por los que habían pasado, en esta ocasión Juan Rulfo no se interesó por fotografiar la iglesia y tampoco el paisaje, su mirada se quedó detenida en un grupo de mujeres y niños ubicados debajo de un campanario, frente a una barda hecha con piedra y lodo.

Puso su atención en los rostros, en la gestualidad, tomó de pie a las mujeres y, en ocasiones, lo hace solamente de la cintura hacia arriba, en plano americano. Esta pequeña secuencia sería la primera realizada por nuestro fotógrafo de los habitantes de la región mixe; provisto de la *Rolleiflex*, con los ojos puestos en el visor de enfoque, se permitió entrar en mayor contacto con sus retratadas; en dos de las tomas algunas de ellas miran con detenimiento a la cámara.

A veces a pie y otras a lomo de mula, cineasta y fotógrafo recorrieron nueve de los dieciséis municipios que comprende el distrito mixe, mientras Walter Reuter filmaba con película a color sus travesías por la sierra, Juan Rulfo tomaba fotografías. La relación visual existente entre las imágenes de Juan Rulfo y el documental *Danzas mixes* filmado por Reuter es por de-

más sugerente. al ver el filme, pareciera que se están mirando las fotografías en movimiento y a color; a su vez, al observar las imágenes de Rulfo pareciera tenerse frente a los ojos los *stills* de la película del alemán.

En varias ocasiones hicieron encuadres desde posiciones contiguas; es difícil saber quién dirigía a quién, es casi seguro que primero uno tomaba una situación o un personaje y luego el otro hacía lo mismo; es decir, se contagiaban, se encontraban visualmente bajo el mismo ánimo gráfico-descriptivo. Como sucede con las imágenes de las mujeres de Cotzocón, trabajando la tierra, en particular la escena de la mujer que siembra con su niño en brazos, o aquellas de las representaciones dancísticas en Tlahuitoltepec, donde para tomar a los músicos uno se encontraba adelante, al lado o atrás del otro con sus respectivas cámaras.

En el viaje por la sierra oaxaqueña, Rulfo aprovechó la experiencia fotográfica de Reuter, quien se movía con gran soltura y naturalidad entre los músicos y danzantes para documentarlos; atrás o a un lado de él se colocó Rulfo con su *Rolleiflex*. Sin embargo, cada uno conservó su estilo fotográfico, Rulfo ponía mayor distancia entre el retratado y su cámara, tratando de pasar desapercibido, se colocaba por debajo o a un costado. Mientras que Reuter se hacía notar, con intención documental y cámara en mano, se ubicaba de frente o a la misma altura del músico que deseaba fotografiar.

Los recorridos por el distrito mixe y la interacción con sus pobladores resultaron fundamentales para que el fotógrafo se interesara en el retrato indígena, pero, sobre todo, para que rompiera las barreras que años atrás le impedían tomar a los indígenas de frente. En más de una ocasión, los mixes miran directamente a la lente de Rulfo, a diferencia de su trabajo anterior, en donde evitaba captarles la mirada.

De manera gráfica, muestra a los mixes enclavados en las montañas, dueños de su geografía, plantados en uno de los puntos más altos del paisaje, dominando la terrible superficie agreste a través de la mirada. Los mixes de Rulfo están integrados por completo a esas tierras montañosas, difíciles de transitar para el resto de la gente pero no para ellos, quienes, dueños de su lugar, posan para la cámara rulfiana.

De las mujeres de Tlahuitoltepec trabajando la tierra hizo una secuencia fotográfica de veinte imágenes. a través de la lente fotográfica de Juan Rulfo, observamos cómo se multiplican las subidas y las bajadas en la sierra, y a decenas de mujeres mixes que se suceden de manera interminable en las tierras de cultivo. Sobre un vasto terreno, al unísono, todas trabajan o todas descansan, manteniendo siempre la pala entre sus manos.

El rostro de cada una es anónimo. En esta ocasión Rulfo no está interesado en una mujer en particular, ahora ha quedado perplejo ante tal número de mujeres barbechando en una coordinación insospechada, tanto en el ritmo de trabajo como en su vestir, todas ellas podrían ser la misma, los bordados y los colores de sus ropas quedan unificados por la escala de grises de la fotografía.

En otra región de la cuenca, en Valle Nacional, Oaxaca, realizó una serie fotográfica de los procesos que implica la producción del tabaco, en la que también captó a los indígenas mirando a la cámara. inspirado, muy probablemente, por el *México Bárbaro* del periodista estadounidense John Kenneth Turner, escrito en 1908,⁽¹⁶⁾ Rulfo tomó alrededor de treinta imágenes, en las que captó a niños y hombres trabajando el tabaco, a veces cortando la planta de la tierra y en otras ocasiones colgándola y exponiéndola al sol para su secado. Retrató en varios momentos a una niña, que con su instrumento de trabajo en la boca, posó para su lente.



Campanario frente al Zempoaltépetl, Mixes, Oaxaca, 1955.
© Juan Rulfo. Col. Fundación Juan Rulfo.
Propiedad de Clara Aparicio de Rulfo. (**)

En el sitio icónico de la esclavitud, de las malas condiciones de trabajo y del abuso del régimen porfirista sobre la población indígena del país, nuestro fotógrafo se concentró en capturar todos los procesos que implica la producción de tabaco: hizo tomas de la planta, de la recolección, pero lo que más llamó su atención fue el curado y secado de la hoja; su mirada quedó atrapada por las decenas de hileras de hojas de tabaco colocadas en palos de madera y puestas en los “secaderos”, construcciones arquitectónicas para que las hojas pierdan el agua y se sequen en las condiciones idóneas de humedad y temperatura.

En el área cercana a su residencia oficial, a cuatro kilómetros de Ciudad Alemán, a un lado del poblado Papaloapan, en la frontera entre los estados de Veracruz y Oaxaca, cruza el río un puente ferroviario de estructura metálica al que Rulfo no dudó en fotografiar. Realizó cuatro tomas del puente; en una de las imágenes se ve al ferrocarril avanzando sobre uno de los ríos más peligrosos del país, el que año con año causa terribles inundaciones, a veces tan graves como

aquella en la que Tuxtepec, Oaxaca, quedó bajo el agua y que le hizo perder toda su arquitectura antigua. Juan Rulfo metió al cuadro fotográfico la naturaleza salvaje del agua en combinación con el progreso, representado por la locomotora de vapor.

De pie sobre las vías, captó por dentro y por fuera la gran estructura metálica del puente, enmarcando la secuencia geométrica que forman los marcos cuadrados que la componen. Rulfo nos traslada a la fotografía de vanguardia al estilo de Agustín Jiménez, interesado sólo en la forma y en cómo las cosas cotidianas podían convertirse en objetos estéticos cuando son captados por la lente fotográfica desde cierto ángulo, cierta distancia y un enfoque preciso.⁽¹⁷⁾

Documentó gráficamente cómo los indígenas mazatecos adaptaron a su vida cotidiana la presa Miguel Alemán, la gran obra de ingeniería hidroeléctrica del proyecto, construida en Temazcal, Oaxaca, entre 1947 y 1955. Registró, con la cámara, la labor social del ingeniero Sandoval en Vigastepec, Puebla, haciendo entrega de algunos documentos que bien podrían ser títulos de propiedad o algún contrato o convenio de la comisión con la gente.

En varias ocasiones recorrió en avioneta el territorio del Papaloapan. Desde los cielos, realizó fotografías de las tierras bajas del río de las Mariposas y del paisaje de la cuenca. Imágenes en las que, en el ángulo superior o inferior, puede observarse el ala o una parte de la avioneta. Al parecer, sería la única vez que Juan Rulfo practicara la fotografía aérea.

La participación del fotógrafo en la Comisión del Papaloapan se vio truncada el 13 de noviembre de 1956 por un accidente aéreo. Mientras el ingeniero Sandoval realizaba un vuelo rutinario por la cuenca del Papaloapan al lado del fotógrafo Carlos Leal, la máquina falló y sufrió un accidente desastroso en el que murió el vocal ejecutivo.⁽¹⁸⁾ Con la muerte de Sandoval

llegaría a su fin la colaboración de Juan Rulfo, al parecer pocos meses después, en 1957.⁽¹⁹⁾

Las imágenes que Juan Rulfo realizó en la cuenca del río de las Mariposas son las de un fotógrafo consumado, ya tenía por lo menos veinticinco años trabajando con la cámara con una técnica precisa y con gustos definidos, y se atrevió a practicar la fotografía desde una avioneta, a meter a la cámara los ojos de los indígenas y a usar película a color en su *Rolleiflex*. Con ello podemos anotar que el escritor Juan Rulfo no fue un aficionado de la fotografía, sino que la ejerció como todo un profesional; de modo que logró espléndidos resultados en la práctica de escribir con luz.

NOTAS

1. Para mayor información sobre la trayectoria fotográfica de Juan Rulfo, y en específico de sus trabajos en la Comisión del Papaloapan, véase Paulina Millán, *Trayectoria fotográfica de Juan Rulfo: una visión panorámica (1917-1962)*, tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2008. Paulina Millán, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan*, tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.

2. *Papaloapan* viene del náhuatl *Papalotl* (mariposa), y de *apan* (lugar).

3. Juan Rulfo, "The Papaloapan", *Mexico This Month*, Vol. V, núm. 5, mayo de 1958, pp. 12-13, 18-19, 26.

4. Contrato de Prestación de Servicios celebrado por la Comisión del Papaloapan y el Sr. Juan Rulfo Vizcaíno, resguardado por la Fundación Juan Rulfo.

5. *Informe que rinde la comisión de CC. Diputados y Senadores que visitó la Cuenca del Papaloapan*, México, S/E, 1954, p. 8.

6. Valeria E., Estrada Tena, *Gestión de cuencas fluviales en México. Un acercamiento a la historia de la Comisión del Papaloapan, 1947-1988*, tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003, pp. 42-43

7. Ricardo Pérez Montfort, "Plátano, caña y piña (1910-1940). Economía y política regional durante la consolidación del Estado posrevolucionario mexicano", presentado en el *Seminario de Investigación Fronteras interiores: desarrollo regional y resistencia en la cuenca del Papaloapan*, Tepoztlán, Morelos, octubre de 2005.

8. "Juan Rulfo: pescador de mares profundos. Entrevista a Walter Reuter", *México indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 57.

FIESTA en la SIERRA

por ALVARO LANZA
fotos de JUAN RULFO

En su gran mayoría, los moradores de las zonas rurales mexicanas —los que habitan rancherías, aldeas, villas de tierras bajas o altas, de tierras calientes o frías, ciudades en llanuras áridas o en sierras pedregosas— son gente que vive no precisamente en la pobreza, sino en la miseria. Hasta hace algún tiempo corría la leyenda de que tal situación derivaba de la pereza del campesino. Puntábase al campesino mexicano como un ensarapato.



Fotografías de Juan Rulfo en el artículo de Álvaro Lanza, “Fiestas en la Sierra”, *Sucesos para todos*, núm. 1604, 28 de enero de 1964, pp. 36-37. Col. Hemeroteca Nacional de México, UNAM.

9. Alfonso Villa Rojas, “El secreto de don Juan”. *México indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 34.

10. En la Fundación Juan Rulfo se conservan dos proyectos de revista para la Comisión del Papaloapan.

11. En la Fundación Juan Rulfo se conserva un documento de seis cuartillas en el que Rulfo anotó datos correspondientes al reacomodo de los indígenas mazatecos afectados por la construcción de la presa Miguel alemán.

12. *Danzas mixes*, Fotografía de Walter Reuter y guión de Juan Rulfo, México, Producción comisión del Papaloapan, 1955.

13. Walter Reuter desde 1951 había sido contratado por el ingeniero Adolfo Orive alba, presidente de la Comisión entre 1947-1952, para hacer un informe fotográfico sobre la cuenca y un documental sobre el río Temazcal titulado historia de un río (1953).

14. John Mraz y J. Vélez. “Walter Reuter. Entrevistas realizadas en la ciudad de México (enero-marzo de 1992). Walter Reuter. *El viento limpia el alma*, Barcelona, Lunwerg, 2009, p. 22.

15. La reconstrucción de la ruta seguida por Juan Rulfo y Walter Reuter para llegar al distrito mixe del estado de Oaxaca, se realizó a partir de un mapa resguardado por Reuter sobre los puntos a cruzar para llegar al Zempoaltépetl. La información arrojada por el mapa se corroboró en uno de los primeros estudios antropológicos realizados sobre los mixes, Salomón Nahmad en el libro *Los mixes. Estudio social y cul-*

the PAPALOAPAN

By Juan Rulfo

LIFE on the beautiful Papaloapan, whose name means River of the Butteflies, is not the lovely, sleepy, easy existence its tropical beauty and abundance might suggest. Ciudad Alemán, the base camp of the Papaloapan River project, designed to bring the vast region of the river basin into the industrial twentieth century, was built in a jungle clearing at the foot of the upper Papaloapan, a place subject to a most rigorously uneven climate; it is about a hundred feet above sea level, but sixty miles away from the sea, and not on the riverbank itself, either.

In the winter, northerly sweep through here, filling the air with “picañica,” an invisible pollen much more uncomfortable than millions of insects. And in the summer, the temperature rises to 80 in the shade and the camp soon becomes infiltrated with innumerable pests: from the tiny “roador,” which inflames the joints, to and beyond a great range of mosquitoes, flies, gnats, and a tropical abundance of bothersome ground insects and reptiles.

Though set in almond-trees and lemons, Ciudad Alemán, built of modern functional houses and provided with restaurant, club-rooms and other comforts, is nevertheless a spot that for men from the highlands, is almost unlivable; and if it is remembered that the thousands of men, who for more than ten years have been at work on this project, some largely from the plateau, and are not very highly paid, one begins to have some idea of the sacrifice that makes such projects possible. For to the majority of the people at work here, and especially among the technicians and professionals, climate, bugs, and drain on the health are truly secondary; and what counts is the fact that one's country and one's people are being helped and served. Other than this satisfaction, there are few rewards in

(Continued on page 18.)



A ZAPOTEC market (above). Below, the train from Veracruz to Tehuacan, on the Guatemala border, rushes across the Papaloapan River bridge. (Photos on these pages by Juan Rulfo.)



Texto y fotografías de Juan Rulfo, “The Papaloapan”, *México This Month*, vol. V, núm. 5, mayo de 1958, p. 13. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH.

tural de la región del Zempoaltépetl y del Istmo de Tehuantepec registra de manera exacta el camino al área mixe y los trayectos en kilómetros y distancias entre un pueblo y otro.

16. John Kenneth Turner, *México Bárbaro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2007.

17. Para mayor información sobre el fotógrafo Agustín Jiménez véase Carlos Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.

18. Fernando Hiriart, “La muerte de un joven mexicano”, *México en la cultura*, 20 de enero de 1957, núm. 407, p. 2.

19. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1ra. Ed., Gallimard (La Croix du sud), 1959, pp. 7-8.

(**) Prohibida su reproducción sin la autorización correspondiente.

Agradecemos la autorización otorgada por Juan Carlos Rulfo para publicar las fotografías de Juan Rulfo (Colección de la Fundación Juan Rulfo) que aparecen en esta re-edición del artículo de la Dra. Paulina Millán para La Manta y La Raya.

LOS EDITORES.



EL SON HUASTECO, IDENTIDAD MUSICAL DE UNA REGIÓN

Jesús G. Camacho Jurado

María Eugenia Jurado Barranco

Lo que se conoce como son huasteco no es el único tipo de expresión musical que caracteriza a la Huasteca. En ésta existe una gran diversidad de manifestaciones sonoras que son poco conocidas y menos aún valoradas. Los pueblos indígenas que habitan este espacio: teenek, nahuas, otomíes, tepehuas y totonacos son portadores de una herencia musical que se plasma generalmente en lo que se denominan sones de costumbre. Sin embargo, éstos no son reconocidos como parte importante de la identidad cultural de los grupos de la región, a pesar de que mantienen un diálogo musical constante con el son huasteco. Así, este trabajo tiene dos propósitos centrales: por una parte explicar por qué el son huasteco ha sido emblemático para definir una región cultural; y, por otra, analizar las características musicales de los sones huastecos y de los sones de costumbre con el fin de encontrar sus semejanzas y diferencias.

Es importante aclarar que el mundo musical de la Huasteca es tan amplio que sería ambicioso tratarlo en tan breve espacio, por lo que en este trabajo nos centramos en el estudio del son huasteco y de los sones de costumbre que tienen una dotación musical similar: violín, huapanguera y jarana. El análisis se limita a la música de la Huasteca hidalguense, en concreto de los muni-

cipios de Huejutla y Atlapexco, espacios en los que hemos realizado trabajo de campo y se han registrado diversas expresiones musicales entre sus pueblos indígenas.

I. SON HUASTECO Y SON DE COSTUMBRE

La Huasteca es una amplia región que comprende porciones de los estados de Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz. Se ubica en el noreste de la república mexicana, entre la costa norte del Golfo de México y la Sierra Madre Oriental, entre los ríos Cazones y Soto la Marina (Ruvalcaba y Pérez Zevallos, 1996). En la región, el son huasteco es sello de identidad de mestizos e indígenas. Sin embargo, los nahuas de la Huasteca hidalguense, en especial los de Huejutla y Atlapexco, consideran que es un género propio de los mestizos, que a pesar de que ellos también lo interpretan, es música alejada de lo religioso. Las categorías que utilizan los nahuas de estos municipios para referirse al son huasteco son: *cuícatl chinaco* y/o *tatzozoncayotl*; y para el son de costumbre la de *cuícatl huehuetlanamiquiliztli* o *xochicuícatl* (véase Camacho Jurado y Jurado, 2012). Uno refiere a los chinacos como sinónimo de mestizos, que en el siglo XIX lucharon para lograr la Independencia de México y en las diversas invasiones extranjeras que sufrió el país en el mismo siglo. No es gratuito que uno de los grupos en el que participó *El Viejo* Elpidio, Roque Castillo, Humberto Betancourt, Pedro Galindo y —más tarde, en 1934, Nicandro Castillo— llevara el nombre de Los Chinacos.⁽¹⁾ Mientras las categorías de los sones de costumbre refieren al pensamiento antiguo y a la música de flor.⁽²⁾ Los nahuas de la región hacen una clara diferencia entre estos dos tipos de sones: el son huasteco y el son de costumbre. Para ellos, los sones de costumbre son de respeto y requieren seguir ciertas normas, como veremos en seguida:

* Trabajo publicado anteriormente en *Culturas musicales de México*. Volumen I, 2018. CONACULTA.

COMPARATIVO ENTRE EL SON DE COSTUMBRE Y EL SON HUASTECO

SON DE COSTUMBRE	SON HUASTECO
Es música de y para las deidades del maíz y los santos patronos. El origen de esta música se explica a través del mundo mítico.	Es música de y para los humanos. Ellos la crean y la reproducen. Su origen se explica a través de la historia.
Ser músico es un don que se adquiere a través de los sueños, por medio de ellos se establece un diálogo con las deidades, quienes lo otorgan y van enseñando su música.	Cualquiera que tenga facilidad en la ejecución de los instrumentos y desee puede tocar esa música.
Para incrementar el conocimiento musical se va a las cuevas a pedir a las deidades antiguas más conocimiento	Para dominar la interpretación musical se debe practicar, ensayar.
La música se interpreta en espacios considerados sagrados.	La música se interpreta en ferias, fiestas familiares, cantinas, principalmente. Ahora en festivales y encuentros.
Es música para agradecer y pedir a las deidades por el bienestar familiar, principalmente que se logre la cosecha de maíz, que se cure algún enfermo o se encuentre un buen trabajo.	Es la música para generar alegría y regocijo. "Es música para estar contentos o tristes porque alguien nos dejó" [Cirino Moedano, Huizquililitla, Huejutla, Hgo. Es integrante del Trío Calamar, que interpreta sonos huastecos y de costumbre].
Tiene normas, que si no se respetan, las deidades se molestan y mandan enfermedades e incluso la muerte. Pero también su música sirve para curar.	Tiene ciertas normas para su ejecución, pero no cumplirlas solo muestra desconocimiento, pero no hay una repercusión mayor.
Antes de interpretar esa música se debe ayunar y tener abstinencia sexual. "Hay que tener mucho respeto a todas las personas" [Pedro Pablo Hernández, Panacaxtlán, Huejutla, Hgo. Fue músico de costumbre, interpretaba el arpa que acompañaba la Danza de Moctezuma].	No se sigue ninguna restricción alimenticia ni sexual.
Durante el rito, por lo general se consume atole agrio (xocoatoli o zinatoli) y tamales (pataches, bolines, zacahuil, entre otros). El aguardiente y la cerveza son empleados parahacer el brindis con las deidades, incluyendo a la Madre Tierra, para ello vierten unas gotas de la bebida en la tierra antes de tomarla.	Durante la celebración, el aguardiente, la cerveza, refrescos y la comida condimentada, como cecina, bocones y enchiladas siempre están presentes.
Por lo general, al iniciarse un rito, los instrumentos son incensados y floreados como símbolo de respeto. En su construcción hay ciertas normas, como pedir permiso y perdón al árbol con que se fabricará el instrumento, antes de cortarlo. Antes de usarlos se realizaba una especie de "bautizo", donde se floreaban.	En su construcción no se hacen ritos específicos, simplemente se buscan ciertas características que debe tener la madera para que se elabore un buen instrumento.
"Es música florida, es bella porque se dedica a nuestras deidades que nos otorgan el sagrado maíz. Es música de Dios:Chicomexóchitl. Por eso siempre ofrendamos a los cuatro rumbos" [María Antonia Bautista, Tecacahuaco, Atlapexo, Hgo. Es la Madrina de Chicomexóchitl].	Es la música de son huasteco es la de "abajo, es la que se aleja de Dios. La de Dios es la música de arriba" [Miguel Noriega, Chalma, Veracruz. Es el capitán de la Danza de Moctezuma].

Fuentes: Jurado y Camacho Jurado, 2011; Camacho Jurado y Jurado, 2012; trabajo de campo: 2003, 2012 y 2017.

Estos dos tipos de sones siguen un proceso de desarrollo paralelo histórica y socialmente.

UN POCO DE HISTORIA

Los nahuas y los teenek de la región conservaron durante el periodo colonial ciertos instrumentos que aún siguen tocando para agradecer a sus deidades antiguas, en especial al sagrado maíz y a los santos patronos que impusieron los españoles en cada pueblo. Entre ellos tenemos a los *ayacachtli* o sonajas, las flautas de mirlitón, los teponaztles, tambores cuadrados y flautas que acompañan la danza de los voladores, entre otros. Gran parte de sus actuales ritos, en donde se emplean estos instrumentos son: las milpas, los cementerios, las cuevas, los ríos, los montes y los atrios de las iglesias. Sin embargo, durante la Colonia fueron incorporando otros instrumentos musicales para recrear sus propios ritos, entre los cuales se encontraban diversos tipos de arpas, guitarras y tambores que incorporaron los pueblos huastecos para recrear sus ritos de costumbre.

De acuerdo con Saldívar (1987:219), entre los primeros instrumentos que llegaron a la Nueva España estaban la trompeta, el tambor, el pífano, el arpa, la vihuela y la guitarra. Durante la época colonial, estos instrumentos fueron apropiados por los diversos grupos de la Huasteca: españoles, negros, mestizos e indígenas que imprimieron su propio sello a la música regional. Los instrumentos de cuerda no tardaron en ser construidos por los indígenas para incorporarlos en sus ritos religiosos y festividades profanas. Ellos tenían en náhuatl los términos *mecaueuetzotzona_ni*, para referirse a tañer vihuela o arpa, y *mecaueuetl*, para referirse a esos instrumentos (Molina, 1966:391). Castellanos (1985) señala que los indígenas consideraron a estos instrumentos como membranófonos y no como cordónos. En la actualidad, algunos músicos indígenas se refieren a la huapanguera como tambor de cuerda o *mecahuehuetl*, en náhuatl.

En el primer cuarto del siglo XVIII, ya se habían consolidado los grupos de poder en la Huasteca. En 1823, los caciques de la región, quienes tenían el poder económico y político promovían su separación como una provincia más; argüían, basándose en Juan Jacobo Rousseau "que la felicidad debería estar sustentada en las características de los pueblos: (Rangel y Salazar, 2002:71)". En el *Manifiesto de Huejutla*, se daba por sentado que había ciertas características de la población que le daban unidad, pero omite mencionar los intereses de las élites.⁽³⁾ Desde entonces una de las características culturales de la región era la interpretación de música que llevaba como parte de su dotación arpas y guitarras. Al respecto, Noyola (2002:45) menciona que en esa época, en los parajes de Las Guapas y Saucillo, lugar de entrada a la Huasteca, residían personas que se dedicaban a la elaboración de arpas y guitarras, instrumentos que eran comercializados por los arrieros.⁽⁴⁾ Con seguridad, con la propagación de estos instrumentos musicales, los criollos y mestizos empezaron a recrear e imprimir su propio sello a los muy populares sonecitos de la tierra, que en la región derivaron en el son huasteco. Mientras, los pueblos indígenas se apropiaron de esos instrumentos para recrear sus ritos de costumbre,⁽⁵⁾ pues en el siglo XIX la ejecución de arpas, guitarras y violines, en ritos y fiestas populares ya se había consolidado, por lo que era una práctica común en ese espacio pluriétnico (véase Cabrera, 2002; De los Santos, 1991).⁽⁶⁾

A la par de la introducción de instrumentos musicales, se dieron en la región y, en específico en la Huasteca hidalguense, cambios significativos en su estructura agraria, pasando en los primeros años de la colonia de las congregaciones y la instauración de las encomiendas, a la conformación de ranchos y haciendas donde se tenía una economía mixta, conformada por la producción de maíz, frijol, caña de azúcar y ganado mayor. Escobar señala que en Huejutla a finales



Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, 2017. María Eugenia Jurado.

del siglo XVIII en las haciendas y los ranchos se integraban como trabajadores los mulatos, así como los indígenas que al huir por las pesadas cargas tributarias que les imponían la corona española, se convertían en indios laboríos.⁽⁷⁾ De tal forma que haciendas y ranchos eran espacios multiétnicos, donde criollos y mestizos tenían el dominio, lugares en los que se iba recreando una cultura musical, donde cada grupo imprimía su herencia cultural. En esos espacios se recreaba la música de cuerdas o de son, cuando había bodas, fiestas patronales, ferias y carnavales.⁽⁸⁾ De tal forma que los indios huidos servían de red cultural entre indígenas y los demás grupos sociales. Pedro Antonio de los Santos escribe en el siglo XIX que: "los mestizos de las clases medias de los pueblos de la provincia y los mulatos festejaban y aún festejan el carnaval, con bailes denominados 'fandangos' (hoy huapangos) donde acostumbraban sus banquetes". En este documento el autor considera como sinónimos la palabra fandango y huapango. También menciona el instrumental utilizado desde entonces: violín y guitarra, no aclara si esta última es quinta huapanguera.

Hernández Azuara (2003:128) indica que las primeras menciones documentales del fandango

en México datan del siglo XVIII, cuando se van definiendo sus características por regiones. Para el siglo XIX, Cabrera (2002:105) señalaba entre líneas las características del huapango, que es fiesta, música, baile, versos improvisados. Afirma que los huapangos "se bailan como jarabes ciertas sonatas que ahí se usan mucho, y que en general son de un mismo estilo, cada una se distingue por su nombre como El Caimán, El Sacamandule, etc. Todas son muy antiguas y mientras unos están bailando, unos cantan una tonada parecida a las que se llaman glosas o justicias. Hay también trovadores que improvisan, y algunas veces cantan dos alternativamente"

Cabrera (2002:104-105) escribe que la "gente de razón", es decir criollos y mestizos, recreaban en sus fiestas el huapango; y señala que los bailes son allí clasificados de dos maneras: o son piezas, porque se bailan polkas, cuadrillas, danzas, etcétera, o son sones que también llaman huapangos. Aclara que "los hacen en las casas más decentes y concurren a ellos con gusto las primeras familias de la población". De estas citas deducimos que en la Huasteca, el huapango se recreaba entre todos los grupos sociales y al practicarlo los grupos de poder daban legitimidad a esa expresión musical. Cabe señalar

que en esta clasificación de los bailes realizados en la región, no se mencionan las danzas que ya realizaban los indígenas, se toman en cuenta sólo aquellos bailes que gustaban a los caciques.

Entre los siglos XIX y XX, los caciques de la región han tomado ciertos elementos propios de la cultura huasteca como símbolos de poder, para legitimar su dominio sobre los demás grupos sociales; además del zacahuil, la cecina con enchiladas o bocoles, el aguardiente, el café endulzado con piloncillo (chancaca), es el son huasteco el símbolo por antonomasia. Hugo Rodríguez Arenas escribió lo siguiente: "Salvador Murillo Rodríguez nació en 1880 en la hacienda de Crisolco, Yahualica, Hidalgo; falleció en 1939. Violinista, intérprete y maestro de reconocidos músicos huapangueros como Elpidio Ramírez Burgos. Su hacienda sirvió como punto de reunión de revolucionarios y trovadores".⁽⁹⁾ Por su parte Hernández Azuara (2003:46) destaca que: "Gonzalo N. Santos, gobernador y cacique de la Huasteca potosina, contrataba con frecuencia los servicios de "El Viejo". Gonzalo N. Santos, *El Alazán Tostado*, se ufana siempre de su estereotipo huasteco ya que [...] presumía [...] de escuchar los sones huastecos o huapangos".⁽¹⁰⁾ En la actualidad, los grupos de poder económico y político en la Huasteca hidalguense realizan eventos públicos donde el platillo musical fuerte es la presentación de grupos que interpretan el son huasteco. Con el fin de atraer turistas para tener clientes en sus hoteles, paletterías y restaurantes, los caciques de Huejutla toman ahora las expresiones culturales propias de los pueblos indígenas, como un atractivo más que caracteriza a la región, entre ellas las diversas danzas que, por lo general, se practican en el ámbito religioso o festivo de las comunidades aledañas al municipio.

Los instrumentos con los que se interpreta actualmente el son huasteco son: el violín, la huapanguera o quinta huapanguera y la jarana. Todavía hasta principios del siglo XX, la jarana no se incorporaba en la interpretación de esta

música. Por ello, el instrumental que adoptaron los pueblos indígenas para recrear los sones de costumbre, entre otros, fue el dueto conformado por violín y huapanguera; algunos ya han incluido la jarana. Cabe mencionar que ciertos sones huastecos también se incorporan a los ritos del costumbre, pero por lo general no los cantan.

ESPACIOS DE EJECUCIÓN DEL SON HUASTECO Y DEL SON DE COSTUMBRE

Si bien cada tipo de sones tiene sus propios espacios de ejecución, hay celebraciones como ferias, bodas, ritos funerarios, fiestas patronales y eventos públicos en que se presentan estos dos tipos de expresiones.

Como ya lo habíamos señalado, una de las ocasiones en que se recreaba el son huasteco eran, y siguen siendo, las ferias celebradas en los principales municipios de la Huasteca hidalguense, como lo es Huejutla. En ellas se realizaban peleas de gallos acompañadas de esta música. En la actualidad, presentan en su programación la ejecución de algunas danzas, todas ellas se realizan fuera de su contexto original de ejecución.

Durante las bodas se colocaba un *tlapextli* adornado con un arco de flores, en lo alto de un árbol, al cual subían los músicos para interpretar sus sones. Cabe mencionar que entre los nahuas y algunos mestizos de la región, el trío huasteco acompaña a los novios desde la iglesia hasta la casa del novio. En ciertos momentos la madre de la novia se sienta y ya no quiere caminar, ello indica que el padre del novio debe repartir cervezas entre todos los invitados; ya satisfecha, se levanta y sigue su camino. Los sones no se cantan, pero indican los momentos álgidos de la celebración. Por ejemplo, interpretan *La Xochipitzahuac* cuando, sobre un petate, se hincan los novios mientras la madre del novio los inciensa. También interpretan *El Canario* cuando los padres y demás parientes cercanos a los novios les dan consejos de la forma de llevar un matrimonio; en ese momento se destacan los roles que de-

ben cumplir cada uno de los cónyuges. Entrada la madrugada, cuando la fiesta está por concluir, el trío huasteco interpreta los sones *El Guajolote* y/o *La Xochipitzahuac*, para que junto con los padres de los novios y los padrinos ‘baile un guajolote’; ello como símbolo de alegría y de armonía entre los nuevos parientes.

Cuando hay un difunto adulto es acompañado al panteón por un dueto de son huasteco, en ocasiones por el trío. Cuando va el cortejo fúnebre, los sones no se cantan; al llegar al panteón, si hay algún son que gustara al difunto en vida, se interpreta con el canto. Si el difunto era músico, durante el velorio asisten diversos grupos de son huasteco para rendir homenaje a su compañero; esos son momentos muy emotivos, pues se interpretan temas como *El Llorar*, *El Huerfanito*, *Canarios* y *La Xochipitzahuac*.⁽¹¹⁾ Cabe mencionar que para la celebración del Xantoloj, periodo de la fiesta de muertos en la Huasteca, se acompaña con trío huasteco o con el dueto, las danzas de *Huehues*, *Matlachines* y *Cuanegros* (véase Jurado, 2001).

Para la realización de una fiesta patronal, el son huasteco también es interpretado para acompañar a la procesión; pero en ocasiones, estos sones los ejecuta la banda de viento. Es una algarabía la que se produce, si consideramos los cohetes y que la danza de Inditas también forma parte de la procesión; danza que va acompañada del tradicional trío huasteco o del dúo de violín y jarana, y el canto de las muchachas. *La Xochipitzahuac* y *Los Canarios* sirven para abrir y terminar la procesión y para acompañar la misa celebrada en honor al santo, en el ínterin se interpretan alabanzas con la banda de viento o con el dueto ya mencionado. Son en los espacios de la comunidad y la iglesia católica en la que se ejecutan las danzas del costumbre acompañadas con el trío huasteco: *Tres Colores*, *Xochitinij* e *Inditas* que tienen sus propias características (véase Jurado y Camacho Jurado, 2012). Cada una de estas danzas lleva sus propios sones, y comparten

otros. Margarito Moedano nos comentaba que antes, las dos primeras danzas se realizaban para agradecer la cosecha de los primeros elotes y ahora se ejecutan en el espacio de la iglesia. Sería muy extenso tratar el desarrollo de estas danzas, por lo que sólo analizaremos en este artículo algunas de sus características musicales.

2. ANÁLISIS MUSICAL DEL SON HUASTECO Y EL SON DE COSTUMBRE

El son huasteco es un género musical hermanado con los distintos estilos regionales del son mexicano, pero que ha llegado a tener una personalidad propia a través de las relaciones sonoras que han tejido pueblos muy diversos, como ya lo mencionamos.

El son huasteco comparte, con los sones que recorren amplios territorios de la geografía mexicana, un juego en la métrica de sus melodías y en la manera de hacer el acompañamiento, que consiste en utilizar los acentos naturales de dos compases equivalentes: 6/8 y 3/4. Por ejemplo, en los sones planecos y abajeños, o en los sones de tamborileros de los chontales, se alternan estos dos compases, de la siguiente forma:



Compás sesquiáltero

A esta fórmula métrica y rítmica se le conoce como ‘compás sesquiáltero’, es decir, que alterna un compás de dos pulsos; con otro, de tres pulsos. En el compás de 6/8 tenemos a los octavos agrupados en dos pulsos, de tres octavos cada uno. En el compás de 3/4 tenemos los octavos agrupados en tres pulsos, de dos octavos cada uno. Cada pulso conlleva un pequeño acento que es más fuerte en el primer pulso de cada compás.

Son los instrumentos de cuerda rasgueada los encargados de llevar el ritmo base de los sones, con las variaciones y los adornos correctos, según

cada estilo regional. En el caso de los sones del Occidente de México, son la vihuela y la guitarra de golpe los instrumentos que cumplen dicho papel. En algunas variantes del son calentano, encontramos una forma distinta de usar estas acentuaciones en el patrón rítmico que tocan la guitarra sexta o la guitarra panzona:



Patrón rítmico del son calentano

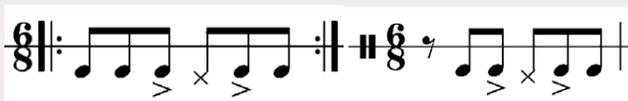
Patrón rítmico del son calentano con apagado

En esta ocasión, ya no se alternan los dos compases con acentuaciones distintas, sino que ahora conviven simultáneamente en un sólo compás. Una de las variantes al tocar este patrón rítmico, es utilizando un rasgueo apagado⁽¹²⁾ en el primer tiempo. En esta forma de ejecutar la base rítmica del son, sigue siendo el primer tiempo, aún con el apagado, el pulso más débil respecto a los acentos en el tercer y quinto octavo.

En el son huasteco, la combinación de éstas acentuaciones se realiza de la siguiente manera:



Patrón rítmico del son huasteco



Variantes del patrón rítmico del son huasteco

En este caso, el apagado marca los dos pulsos del compás de 6/8, mientras que con el rasgueo se enfatizan los acentos de un compás de 3/4. Aquí, otra vez quedan sintetizadas las acentuaciones de los dos compases ya mencionados. En la segunda variante del patrón rítmico, está ausente el soni-

do del primer pulso, por lo que los acentos y el apagado del cuarto octavo adquieren mayor fuerza y presencia. La tercera variante es un rasgueo en *contra*, es decir con el apagado en el tercer y sexto octavo; con las secuencias de los rasgueos desplazados en el tiempo; y sin dejar de hacer los acentos propios del patrón rítmico original. Esta forma de ejecutar el acompañamiento genera varios pulsos simultáneos y se vuelve un recurso importante para la polirritmia que se forma con las líneas melódicas del violín y del canto.

La jarana y la huapanguera son los instrumentos encargados de llevar el acompañamiento rítmico y armónico del son huasteco, mientras que el violín ejecuta la melodía que dota de una identidad específica, a cada son. Con estos tres instrumentos que conforman el trío huasteco, más las voces de los intérpretes, cuyo canto con falsete es otro de los sellos característicos del estilo; cada una de las piezas tradicionales invitan a zapatear en medio de un sin fin de anacruzas, síncopas, contratiempos y polirritmias.

Las melodías y las progresiones armónicas de los sones huastecos están dentro del sistema tonal heredado y desarrollado por la música española y europea durante el Renacimiento y el Barroco. Al igual que la música de esa época, los huapangueros afinan sus instrumentos medio tono o hasta un tono más grave que el La 440. Esto les permite alcanzar y acomodar con la voz los tonos más agudos que exigen los sones complicados de entonar, casi siempre a través del falsete.

Actualmente se escuchan sones viejos con nombres de animales como: *La Araña*, *El Perdiguero*, *La Liebre*, *La Acamaya*, *El Guajolote*, *El Caballito*, *El Toro Requesón*, *El Coyotito*, *El Querreque* y *El Caimán* que se encuentran en tonalidades mayores, generalmente en Sol mayor y Re mayor. Sin embargo, El gallo se canta en una tonalidad menor, casi siempre en Re menor.

También hay sones que provienen de otros géneros musicales que llegaron a esta región y a gran parte del territorio mexicano durante la época colo-

nial, y que en este proceso de diálogo intercultural permanente, se transformaron en piezas ejecutadas con el ritmo de un son huasteco, pero conservando otras características melódicas, armónicas y rítmicas de sus contenidos anteriores. En este rubro tenemos a *El Fandanguito*, *La Malagueña* y *La Petenera*.

En el tema de *La Malagueña*, los violinistas hacen variaciones a lo largo del son, alternándolas con las estrofas cantadas. Así mismo, en el canto existen múltiples variaciones al tema, que se manifiestan en la voz y en el gusto de cada huapanguero. En la melodía de *La Malagueña* huasteca, así como en todos los sones huastecos, hay maneras de acomodar y ajustar la melodía que se canta, al registro de cada intérprete.

LA MALAGUEÑA / SON HUASTECO

El tema de la *La Malagueña* está compuesto por cuatro frases y cada frase es susceptible de ser transformada. Por otro lado, hay distintos puntos en los que es posible realizar un falsete, ya depende del gusto y la habilidad del músico para ejecutarlos correctamente. Las malagueñas conforman un género musical proveniente del sur de España, que alude a las mujeres de Málaga, Andalucía. En este género musical es recurrente el uso de progresiones armónicas en escalas menores donde el séptimo grado puede ser mayor o menor, dependiendo de, si la progresión asciende o desciende.⁽¹³⁾ Esto puede apreciarse en *La Malagueña* huasteca, pero también en las malagueñas de otras regiones de México, como en las planecas y calentanas, o en *La Malagueña Curreña* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

LA MALAGUEÑA

Moderato ♩ = 113

Violin

Tema

D7(V°7) Gm(i°)

5 F-7(VII°-7) Bb(III°) C(IV°) Bb(III°)

9 Tema/Variación 1 D7(V°7)

13 Tema/Variación 2

17

21

25 Tema/Variación 3 D7 Gm

29 Final F F7 Bb Bb C Bb D7

Tanto las Malagueñas como las Peteneras y los fandanguitos mexicanos son ejecutados en tonalidades menores: en Mi menor, La menor, Sol menor y Re menor. Muchas veces existen modulaciones o inflexiones a tonalidades mayores cercanas o relativas en estas piezas. *La Petenera huasteca* y *La Malagueña Curreña* de la Costa Chica se acostumbran tocar en Mi menor con una modulación a Sol mayor. *El Fandanguito huasteco* puede transitar de Sol menor a Sol mayor y viceversa. En el caso de *La Malagueña huasteca*, está en la tonalidad de Sol menor y contiene una inflexión al relativo mayor, es decir, a la tonalidad de Si bemol mayor.

Una de las maneras comunes de transformar el tema es a través de los arpeggios en dieciseisavos que corresponden a los acordes de la progresión armónica siguiente: D₇/ G_m/ F/ F₇/ B_b/ C/ B_b/ D₇; (V^o₇/ i^o/ VII^o₇/ III^o/ IV^o/ III^o/ V^o₇).

Una característica más que comparten la mayoría de las malagueñas mexicanas es que el tema comienza sobre el quinto grado (V^o₇/ i^o) de la tonalidad menor en cuestión, o en el quinto grado (V^o₇/ I^o) del relativo mayor; para concluir sobre el quinto grado (V^o₇/ i^o) de la tonalidad menor principal.

Con este breve recorrido por el son huasteco, ya contamos con algunos elementos para presentar una comparación tentativa entre el son huasteco y el son de costumbre, entre los nahuas de la Huasteca hidalguense. El uso del apagado en los rasgueos de la jarana y la huapanguera está presente tanto en el son huasteco, como en gran parte de los sones de costumbre. Aunque el apagado aparece en la ejecución de otros instrumentos de cuerda rasgueada para interpretar los sones de otras regiones de México, es en el son huasteco y en el huapango arribeño donde se vuelve indispensable. En el son jarocho con las jaranas, en el son planeco con la guitarra de golpe, y en el son calentano con la guitarra sexta, se ejecutan variantes del mánico primordial, que utilizan el golpe apagado. Sin embargo, muy

bien se interpreta el estilo de estos sones sin tener que recurrir a él.

Entonces, cuando oímos la música de las danzas que aquí analizamos, nos percatamos de que muchos de los sones que las conforman, utilizan un patrón rítmico en 2/4, la mayor parte de las veces recurren al apagado alternado con un rasgueo, con movimientos de la mano de arriba hacia abajo. Esto se verifica en los sones de las danzas de *Tres Colores* e *Inditas*, y en algunos de los sones de las danzas de *Xochitini*, *Huehues*, *Matlachines* y *Cuanegros*:



A).- Patrón rítmico de sones de las danzas de *Tres Colores*, de *Inditas*, *Matlachines*, *Xochitini*, *Huehues* y *Cuanegros*. B) Patrón rítmico sin apagado de algunos sones de las danzas de *Xochitini* y *Cuanegros*. C) Patrón rítmico de son de la danza de *Cuanegros*. D) Patrón rítmico de sones de la danza de *Cuanegros* y de *Matlachines*.

Esta forma de alternar un golpe apagado y otro rasgueado como acompañamiento es común a los sones de varias danzas de la Huasteca; en los sones de Carnaval, entre los otomíes, totonacos y nahuas de la Sierra Norte de Puebla y de la Huasteca veracruzana, también se utiliza con frecuencia.

LA ENTRADA

Danza de Tres Colores

En las danzas de *Tres Colores*, *Inditas* y *Xochitini*, además del violín, la jarana y/o la huapanguera, los danzantes portan una sonaja, con la cual se completa la dotación instrumental. En algunos casos, como en la danza de *Xochitini*,

HUIZQUILIXÓCHITL

Musical score for HUIZQUILIXÓCHITL. It consists of three staves: Violin I, Vln. I, and Vln. II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Sección A and Sección B. Chord annotations are provided below the notes: D(I°), A7(V°7), D(I°), D, D7, G(IV°), A7, D, G, A7, and D.

LA ENTRADA

Musical score for LA ENTRADA. It features a single Violin staff. The tempo is marked 'Danza' with a quarter note equal to 105 (♩ = 105). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Sección A and Sección B. Measure numbers 6, 7, 13, and 19 are indicated at the beginning of their respective lines.

las sonajas van llevando el pulso, fusionando su timbre con el apagado de los instrumentos de cuerda rasgueada. En las danzas de *Tres Colores* e *Inditas* a veces pasa lo mismo, pero también las sonajas pueden ejecutar el mismo patrón rítmico que llevan la jarana y/o la huapanguera.

A diferencia de los sones huastecos, los sones de estas danzas no recurren a tantas transformaciones del tema principal, están conformados por menos frases y/o frases más cortas. Las pequeñas variaciones que llegan a haber consisten sobre todo en adornos como apoyaturas y mordentes. En este sentido, podemos afirmar que estos sones son más estáticos, ya que funcionan como rezos para entrar en contacto con lo sagrado.

Aunque existen estas diferencias formales, en la estructura rítmica de los sones de las danzas hay coincidencias con los sones huastecos; en el uso extensivo de las anacruzas, de las síncopas y de los contratiempos.⁽¹⁴⁾

JESÚS ESTÁ PASANDO POR AQUÍ

Danza de Inditas

Los sones de la danza de *Inditas* son los únicos que llevan canto. Las voces de las danzantes dibujan una melodía casi idéntica al tema expuesto por el violín. En este ejemplo podemos apreciar una melodía en anacruza, que en la Sección B se enriquece con las síncopas y las ligaduras.

JESÚS ESTÁ PASANDO POR AQUÍ

Danza de *Inditas*

Violín

Allegretto $\text{♩} = 110$

Sección A

D(I^o)

Sección B

A7(V^o7) G(IV^o) D

A7 G D

A7

1 2

Desde el punto de vista armónico, hemos encontrado que en las danzas no hay sones en tonalidades menores; sólo tonalidades mayores, casi siempre en Sol mayor y Re mayor. Mientras que en el son huasteco existe un repertorio amplio de sones en tonalidades menores, y además de las tonalidades de Sol mayor y Re mayor, para algunos temas se utiliza Do mayor como en *La Pasión*, Fa mayor en el son *El Sentimiento* y La mayor en *El San Lorenzo*.

Ahora analizamos un son de *Huehues*, cuyo acompañamiento en 2/4, alterna apagado y rasgueo, como ya vimos antes. Una vez más, se hace evidente la riqueza rítmica que existe y se concentra en estas piezas. El tema de *La Flor del Maíz*, compuesto de cuatro frases, empieza en anacruza, y se vale de octavos, octavos con puntillo, dieciseisavos sueltos, agrupados en dos, y tresillos de octavo. La Sección B es una variante del Tema de la Sección A, construida sobre la misma progresión armónica.

LA FLOR DEL MAÍZ

Danza de Huehues

En la danza de *Huehues*, aunque predominan los sones en 2/4 con el patrón rítmico antes mencionado, también hay sones que se interpretan

igual que un son huasteco, o inclusive, son sones huastecos a los cuales se les omite la versificación cantada. Por ejemplo, *La Entrada*, *El Diablito* y *El Tecolote* se acompañan con máncos de son huasteco, mientras que *El Caimán* y *La Acamaya*, que son sones huastecos con letra y canto, también se incluyen dentro de la danza pero sólo la parte instrumental. Algo parecido ocurre con la danza de *Cuanegros*.

El Tecolote es un ejemplo que nos muestra un punto importante de encuentro y de intersección entre el son de costumbre y el son huasteco, ya que en el aspecto rítmico y formal es muy similar a un son huasteco, sin embargo conserva sus características de son de costumbre al ser puramente instrumental y no utilizar la variación melódica en el desarrollo de la pieza, sino la reiteración del material sonoro.

Uno de los aspectos significativos de *El Tecolote* y de *El Canario* es el uso de dobles cuerdas en el violín, atacados cerca del talón del arco; práctica muy extendida en los sones huastecos nombrados ejecutivos,⁽¹⁵⁾ como *El Aguanieve*, *El Zacamandú*, *El Caimán*, *La Huasanga*, *El Fandanguito* y *La Petenera*.

En el son huasteco sobre todo, porque es frecuente encontrar pasajes así en *El Canario*, se

LA FLOR DE MAÍZ

Danza de *Huehues*

Danza ♩ = 115 **Sección A**

Violin

Vln.

Vln.

Vln.

C(IV°)

G(I°)

D7(V°)

G

Sección B

C

G

D-7

G

D7

G

Diferencias y similitudes entre los sones de costumbre y el son huasteco

Elementos musicales	Sones de costumbre	Son huasteco
Métricos	2/4 y 6/8 + 3/4	6/8 + 3/4
Rítmicos	Anacruzas, síncopas, contratiempo y ocasionalmente polipulsos.	Anacruzas, síncopas, contratiempo, polipulsos y polirritmia.
Melódicos	Reiteración del material sonoro.	Amplio desarrollo de las variaciones del tema principal y temas secundarios. Improvisación.
Armónicos	Sol mayor y Re mayor. Uso sobre todo de los grados armónicos I°, V° y IV°. En menor medida se utilizan los grados armónicos menores: ii°, iii° y vi°.	Sol mayor, Re mayor, La mayor, Do mayor, Fa mayor, La menor, Mi menor, Re menor y Sol menor. Uso de todos los grados armónicos del I° al VII°.
Formales	Sobre todo temas melódicos en pocas frases (con frecuencia 2 frases) y/o frases cortas. Aunque en la danza de <i>Huehues</i> encontramos sonos contruidos en 4 frases.	Sobre todo temas melódicos con más frases (con frecuencia 4 frases) y/o frases más largas, a veces con interludios hechos con un material melódico contrastante. Uso de variaciones motívicas
Tipo de rasgueo	Con apagado y sin apagado	Con apagado
Canto	No hay canto, con excepción de la danza de <i>Inditas</i> .	Sí hay canto, con falsete y con variaciones melódicas constantes.

realizan pasajes en dobles cuerdas, donde el arco va de una cuerda a otra, alternando en dieciseisavos una melodía con una nota pedal, o dos melodías paralelas.

Una de las características musicales que aparece en el son huasteco, y que se encuentra ausente en los sones de costumbre, es el uso de pespunteo en la huapanguera y ocasionalmente en la jarana, que no es más que un contrapunto melódico compuesto por los motivos que están presentes en el tema principal expuesto por el violín. Este contrapunto se realiza en la parte instrumental del son.

En suma, consideramos que el son huasteco y el de costumbre por compartir un desarrollo histórico paralelo y descender de raíces musicales compartidas, tienen similitudes que le dan un sello musical a la región, a pesar de que no siempre se compartan sus espacios de ejecución. Ya es tiempo de reconocer la riqueza musical, mítica y social de los sones indígenas.

REFERENCIAS

- CABRERA, ANTONIO J. (2002). *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país [1876]*. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- CAMACHO JURADO, CAMILO R. y JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA (2012). *Cuicat Tlanamiquilztlí. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- CASTELLANOS, PABLO (1985). *Horizontes de la música precortesiana*, Colección popular. México: FCE.
- DE LOS SANTOS, Pedro Antonio (1991). *Historia antigua de los tres partidos de la Huasteca potosina. Memorias de un criollo. Apuntes históricos y biográficos que forman el subscrito, de la región Huasteca, sacado de documentos auténticos y recabados de personas idóneas que fueron testigos oculares de los acontecimientos a que me voy a referir*. México: Archivo Histórico de San Luis Potosí.
- ESCOBAR, ANTONIO (1998). *De la costa a la sierra. Las huasteca, 1750-1900. Historia de los pueblos indígenas de México*. México: CIESAS/INI.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ (1955). "Notas folklóricas sobre una región Huasteca", en Vicente T. Mendoza, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, No. X, pp. 95-101. México: Circulo Panamericano de Folklore.
- GUZMÁN, JOSÉ ANTONIO (1986). "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada [ed.], *La música en México*, tomo I, pp. 75-145. México: UNAM.
- HERNÁNDEZ, CÉSAR (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C./Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- JURADO, MARÍA EUGENIA (2001). *Xantolo: el retorno de los muertos*. México: CONACULTA-FONCA.
- JURADO, MARÍA EUGENIA y CAMACHO, CAMILO R. (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: tener, nahuas y totonacos*. Colección Huasteca. México: CIESAS, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, A.C., Universidad Autónoma de San Luis Potosí, CONACULTA-FONCA.
- MOLINA, ALONSO DE, FRAY (1966). *Vocabulario náhuatl-castellano, castellano-náhuatl [Compilada por Antonio de Spinosa, 1571]*. México: Ediciones Colofón.
- NOYOLA, INOCENCIO (2002). "Comercio y estado de guerra en la Huasteca potosina, 1810-1821", en Antonio ESCOBAR y LUZ CARREGHA [coord.], *El siglo XIX en la Huasteca*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RANGEL, JOSÉ ALFREDO y SALAZAR, FLOR DE MARÍA (2002). "Élites, territorialidad y fragmentación política: la Provincia Huasteca de 1823", en Antonio Escobar y Luz Carregha (coord.), *El siglo XIX en la Huasteca*, pp. 59-92. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RIVAS, ENRIQUE (2014). *Nicandro Castillo. El hidalguense [con disco compacto]*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- RUVALCABA, JESÚS y PÉREZ, JUAN MANUEL (1996). *La Huasteca en los albores del tercer milenio. Textos, temas y problemas*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/IPN/Universidad Autónoma de Chapingo/CIESAS/Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí/INI.
- SALDÍVAR, GABRIEL (1987). *Historia de la música en México*. México: SEP-GERNIKA.

Todas las partituras incluidas en este artículo han sido elaboradas por Jesús G. Camacho Jurado.

NOTAS

- 1 Véase Rivas Paniagua, 2014.
- 2 Véase Camacho Jurado y Jurado, 2012.
- 3 Quien promovió el manifiesto, fue "el alcalde del Ayuntamiento de Huejutla, Cristóbal Andrade [...]" La

Provincia Huasteca estaría conformada por 54 pueblos extraídos de las provincias de: Estado de México, Nuevo Santander, Puebla, San Luis Potosí y Veracruz" (Rangel y Salazar, 2002:60). Estas intenciones separatistas se dieron en diversas ocasiones hasta el año de 1953.

4 El autor toma esta información del AGNM, Historia, vol. 30, exp. 6, f. 94-94v.

5 "... el Costumbre es un concepto que refiere a un ciclo ritual, asociado a ceremonias mágico-religiosas y emotivas cargadas ese vivencias, cuyo proceso de gestación inicio durante la Colonia [...] se ofrenda a los santos patronos del panteón católico y a las deidades 'antiguas', relacionadas con el ciclo de crecimiento del maíz. Son rituales propiciatorios, terapéuticos y de agradecimiento en los que se da una comunión con las deidades con el fin de conservar el equilibrio de los diferentes ciclos de la naturaleza, del ser humano y cósmicos" (Jurado y Camacho Jurado 2011:165).

6 "Diversos sonecillos de la tierra, tonadillas, y otros bailes de carácter popular que la sociedad criolla y mestiza preferían. Los sonecitos del país o sonecitos de la tierra se ejecutaban por lo regular con acompañamiento de arpa, violín, mandonas, salterios y guitarras» (citado por Guzmán, 1986:133).

7 «Un detalle interesante es que, en 1791, Huejutla contaba con 6, 045 habitantes, entre indios, españoles, mulatos y otras castas, viviendo en las haciendas y los ranchos, lo que equivalía al 40 por ciento de la población total que tenía la localidad en ese momento» (Escobar, 1998: 69).

8 Hernández Azuara (2003:112) afirma que la palabra son proviene cuando menos del siglo XIII. Y menciona que en el *Diccionario de autoridades* se define el término son como un "ruido concertado que percibimos con el

sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música". *Son* significa "tañido" y que equivale al término latino *sonus*, sonido: «El son particular, que se toca en cualquier instrumento» musical (Diccionario de autoridades. 1737, 3:223).

9 Folleto del CD *Fui soldado de levita*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo s/n, 2010; citado en Rivas Paniagua, 2014:26.

10 Al referirse a *El Viejo* el autor hace alusión a Elpidio Ramírez Burgos, mejor conocido como *El Viejo* Elpidio.

11 Las bodas y funerales en la Huasteca ya se describían de esta forma en la década de los cincuenta del siglo pasado. Cuando el autor hace referencia a "parejas" se refiere al dueto de violín y huapanguera (véase Fernández, 1955).

12 Un rasgueo apagado es un rasgueo que su sonido es inmediatamente silenciado con las uñas de los dedos, para impedir que haya resonancia de las cuerdas.

13 La escala de Sol menor utilizada en la Malagueña huasteca es: Sol-La-Sib-Do-Re-Mib-Fa/Fa#-Sol. En donde el séptimo grado cambia según si el acorde es de D7 o de F. I° II° III° IV° V° VI° VII° I°

14 La anacruza, se refiere que la melodía empieza antes del primer tiempo del compás. El contratiempo es el ritmo que entra en los tiempos débiles de los pulsos del compás. La síncopa se refiere a un sonido que entra en contratiempo y se alarga omitiendo uno o más pulsos del compás.

15 Llamados así por ser sonos viejos que requieren de mayores capacidades técnicas para ejecutarlos en el violín, generalmente con acompañamiento en contra, y cuyos motivos melódicos pueden ser ampliamente variados.



Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, 2017. María Eugenia Jurado.



SURINAM AÑOS 1770

Los cimarrones de Boni, el capitán John G. Stedman, Joanna y los *instrumentos musicales de los negros africanos*.

Francisco García Ranz

I SURINAM, LA GUYANA HOLANDESA

En los años 1770, un grupo de unos 500 esclavos fugitivos encabezados por el legendario mulato, de padre holandés, Boni, libraron una prolongada guerra de guerrillas contra los hacendados holandeses en Surinam y su ejército mercenario colonial. La rebelión alcanzó su punto máximo en 1772. Sobre un banco de arena elevado en los pantanos entre Cassipera y el arroyo Barbakulba, los cimarrones habían convertido su aldea *Buku* (*Boucou*), al noroeste de la colonia, toda una fortaleza. Durante meses, los ejércitos de los plantadores no pudieron hacer mucho más que mantener a *Buku* bajo fuego desde el lado opuesto de un profundo canal. En consecuencia el gobernador general de Surinam, Jean Nepveu introdujo dos medidas. En primer lugar, el gobierno compró un contingente de 300 soldados de la población esclava. A este cuerpo de combatientes llamados "*Neeger Vrijcorps*" ("*Black Rangers*" o "Cazadores Negros")⁽¹⁾ se les encomendó el deber especial de localizar y destruir primero el fuerte *Buku* del clan Boni y luego otros pue-

1 A quienes se les prometió su libertad, una casa,... y pago militar por su servicio en acción contra los cimarrones rebeldes. (Price, Prólogo a *Narrative...* 1988, Price & Price)



A Surinam Planter in his Morning Dress (Plantador de Surinam en su ropa matutina), Blake, 1793.

blos cimarrones. Una segunda medida introducida por Nepveu fue la extensión de las tropas europeas en la colonia. Envío por un contingente extra de 1200 soldados de Holanda.

El Cuerpo de "Cazadores Negros", el cual luchó desesperadamente contra los cimarrones, resultó ser un éxito: descubrieron un camino que conducía a *Buku* bajo la superficie del agua y su contribución a la toma de esta fortaleza en septiembre de 1772 fue de crucial importancia. Como resultado del éxito de la primera medida, la segunda en realidad se volvió superflua. Nepveu canceló el pedido de las tropas mercenarias europeas, pero el primer contingente de 800 hombres bajo el mando del coronel suizo Fourgeoud se había embarcado ya y se dirigía a Surinam. Cuando llegaron las tropas en febrero de 1773, el gobernador quiso enviarlas de regreso, pero pronto se hizo evidente que, aunque los cimarrones de Boni habían perdido *Buku*, estaban lejos de ser derrotados definitivamente. Una larga guerra de guerrillas de más de cuatro años estaba por delante.⁽²⁾

2 Cf. Hoogbergen, Wim S. M. (1990). *The Boni Maroon Wars in Suriname*. E. J. Brill, Leiden, New York, Kobenhavn, Köln.



Mercado de legumbres y frutas en Paramaribo, Surinam. Benoit y Lauters, c. 1830. Tropen Museum Amsterdam.

En el ejército de Fourgeoud estaba John Gabriel Stedman (1744-1797), un oficial de la Brigada Escocesa en Holanda con rango de capitán, quien escribe un diario durante su estadía de cinco años en Surinam, el cual será referencia y punto de partida del más famoso libro que se ha publicado sobre el Surinam colonial, así como de las sociedades esclavistas del Caribe.

En 1777, Stedman y Fourgeoud navegaron de regreso a los Países Bajos. Un año después Stedman comenzó a escribir: *Narrative of a Five Years Expedition against the revolted Negroes of Surinam*. Durante la Cuarta Guerra Anglo-holandesa (1780 – 1784), la Brigada Escocesa se disuelve y en 1784 Stedman y su esposa holandesa se mudan a Inglaterra.

ALGUNOS ANTECEDENTES

Surinam, anteriormente inglesa, se convierte en colonia holandesa en 1667. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las pequeñas colonias holandesas en América despegan como grandes productoras de azúcar.⁽³⁾ Los ingenios azucare-

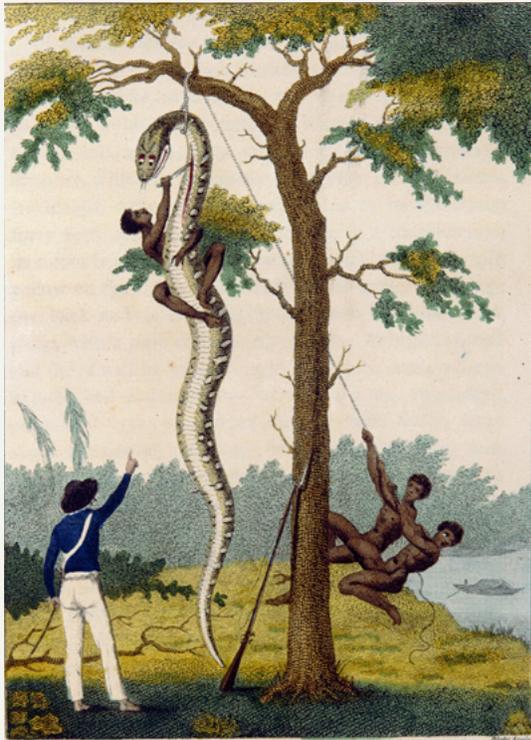
³ En 1634 los holandeses arrebatan finalmente la isla de Curazao a la provincia española de Venezuela. Colonos holande-

ros holandeses, más eficientes, son adoptados muy pronto por Brasil y las demás colonias. Entre 1640 y 1810, las colonias holandesa mantuvieron una tasa de importación de esclavos no menor de 2,000 cautivos al año en promedio;⁽⁴⁾ En Surinam desembarcaron no menos de 260,000 cautivos para ser vendidos como esclavos, de ellos el 49% fue embarcado en la Costa de los Esclavos y Costa de Oro (Golfo de Guinea); el 44% de las costas de Loango-Bajo Congo (Gabón); 5.4% de Bonny y Calabar (sureste de Nigeria); y 1.6% de la región de Senegambia-Costa de Barlovento. (cf. Eltis y Richardson, 2010).

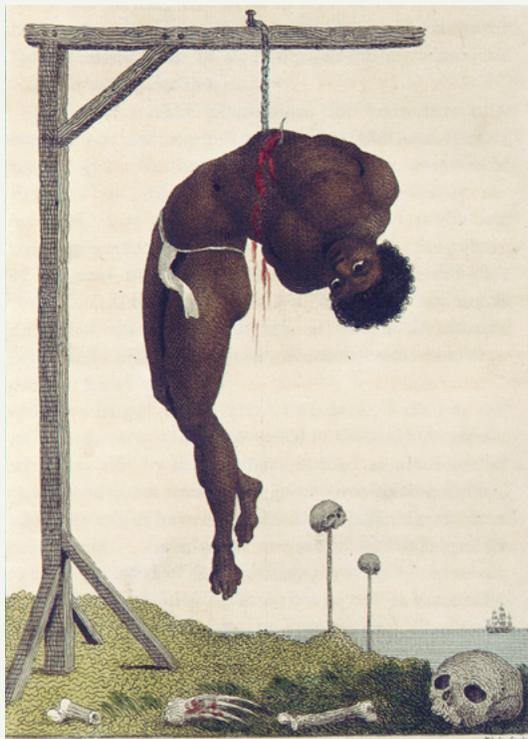
En el siglo XVIII, el azúcar se convierte en el producto básico más importante comercializado internacionalmente y responsable de un tercio de toda la economía europea. (Hancock, 2021).

ses y judíos sefarditas se establecen muy pronto en Curazao y más adelante, a partir de 1667, en Surinam; la mayoría de estos últimos provenientes del norte de Brasil (alguna vez “Brasil Holandés”), lugar al que habían llegado a principios del siglo. “Surinam” es nombre taíno; los holandeses llamaban a las Guayanas la “Costa Salvaje”.

⁴ En el periodo 1750-1810 las colonias inglesas importan 26,500 cautivos al año y a Brasil llegarán 22,700 cautivos al año en promedio.



The skinning of the Aboma Snake, shot by Cap. Stedman, (Despellejado de una serpiente Aboma, matada por el Cap. Stedman), Blake, 1793.



A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows, (Un negro colgado vivo de las costillas a una horca), Blake, 1792.

II "NARRATIVA DE UNA EXPEDICIÓN DE CINCO AÑOS EN CONTRA DE LOS NEGROS ALZADOS DE SURINAM"

Basado en sus diarios el capitán Stedman termina el manuscrito de *Narrative...* en 1790, el cual es finalmente publicado un año antes de su muerte en 1796.⁽⁵⁾ El relato de sus aventuras en Surinam, que incluye su participación en campañas militares desesperadas contra los negros cimarrones, una apasionada historia de amor con su sirvienta Joanna, así como reportes de primera mano del miserable estado de los esclavos y los horrores y crueldades a los que estaban sujetos, ha pasado por más de veinte ediciones en seis idiomas desde la publicación de la primera edición de *Narrative...* (Londres, 1796).⁽⁶⁾ En su obra Stedman también describe vívidamente los paisajes de Surinam, prestando gran atención a la flora, la fauna, los instrumentos musicales *de los negros*, los hábitos sociales de indígenas, africanos, libres y esclavizados, colonos europeos, así como la vida cotidiana en la colonia. La obra está ilustrada con grabados del pintor y poeta británico William Blake, Francesco Bartolozzi, Hollowey,... ; Stedman y Blake terminaron siendo amigos cercanos. Esta primera edición sin embargo fue alterada y mutilada con respecto al manuscrito original de 1790. Notoriamente el sentido de frases y palabras fueron cambiados (suavizándolas algunas veces), así como frases completas omitidas, en particular con respecto a opiniones de Stedman sobre el sistema esclavista colonial, la calidad humana y las virtudes de los negros y su relación amorosa con Joanna. Esto trascendió, casi 200 años después, en 1988 a partir de la publicación del manuscrito original de Stedman de 1790, por Price y Price.⁽⁷⁾

⁵ Una edición previa, de 1792, fue rechazada por Stedman.

⁶ La mayoría de estas ediciones se publicaron antes de la década de 1840, es decir, en un período en que la esclavitud aún reinaba en la mayor parte del Caribe y en Brasil.

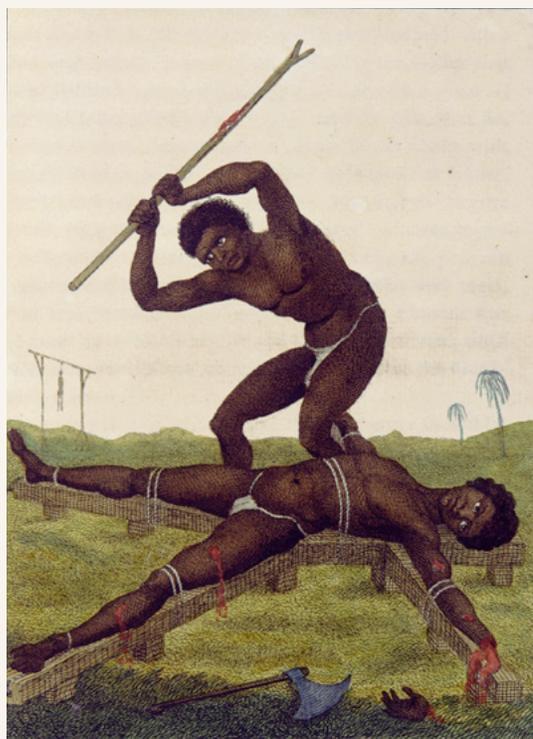
⁷ Por ejemplo en la edición de 1790 Stedman escribe: "... los africanos no están tan completamente desprovistos de moralidad e incluso de religión como imaginan varios europeos igno-

Aunque Stedman no era un abolicionista (atacaba los excesos de los propietarios de esclavos pero defendía la institución de la esclavitud), su *Narrative...* sin duda fortaleció la causa abolicionista del degradante sistema de la esclavitud al consignar en su obra imágenes verbales y visuales de la barbarie europea: rompiendo sistemáticamente los huesos de un negro con una barra de hierro mientras estaba encadenado al suelo; o sobre el suceso ocurrido en 1730 (40 años antes de que Stedman llegara a Surinam), cuando un hombre fue colgado vivo con un gancho de hierro que le atravesó las costillas en una horca, y otros dos que estaban encadenados a estacas murieron quemados a fuego lento; seis mujeres fueron quebradas vivas en el potro, y dos niñas fueron decapitadas...⁽⁸⁾ despertaron la simpatía apasionada, la indignación de los lectores europeos y avivó las llamas del sentimiento abolicionista.

En opinión de Bentley (1990), el capitán Stedman resulta en muchos aspectos un personaje 'fascinantemente contradictorio'. Consideraba la esclavitud necesaria, pero admiraba la nobleza simple de los indios y los africanos; llegó a considerar que "entre los europeos y los africanos, los primeros eran los mayores bárbaros en la colonia". La leyenda negra de Surinam no fue única en el Caribe; las crueldades que sufrieron los esclavos en *Saint Domingue* (Haití), por ejemplo, a manos de los colonos franceses fueron posiblemente comparables aunque poco documentadas.

rantes."; esta frase es omitida en la edición de 1796. Lo mismo ocurre con los comentarios de Stedman cuando señala que las revueltas de esclavos son un resultado lógico del maltrato de los esclavos por parte de los crueles plantadores, o sobre el desastroso desarrollo demográfico de las poblaciones esclavas del Caribe ("... así, en 20 años, dos millones de personas son asesinadas para proporcionarnos café y azúcar.").

8 De hecho, el negro colgado por las costillas en una horca fue el tema de un cuadro sensacional de Stedman que fue grabado por William Blake y ha sido reproducido frecuentemente como una representación de la barbarie característica de la institución de la esclavitud.



The Execution of Breaking on the Rack,
(La ejecución de romper en el potro), Blake, 1793.



Joanna, Hollowey, 1793.

III JOANNA

Stedman conoce a Joanna, una mulata de 15 años de edad, en 1773 cuando la misma madre de Joanna se la lleva a presentar para ofrecerle sus servicios de sirviente por un precio, que Stedman acepta y paga. En sus diarios el capitán se refiere a ella sólo por sus iniciales, como al resto de sus compañeras de cama ocasionales también esclavas con las que fornicaba,⁽⁹⁾ y fue en su manuscrito de 1790 que llama a Joanna por su nombre, y omite sus aventuras con esclavas.

Stedman señala que a los esclavos no se les permitía bautizarse ni casarse, pero que existía una forma de "matrimonio de Surinam" en el que un europeo compraba los servicios de una esclava durante el período de su residencia en la colonia, fuera este ya casado o no. La práctica estaba muy extendida con obligaciones claramente definidas para ambas partes. Esto que Stedman escribe en sus diarios prácticamente desaparece en la edición de 1796. El "matrimonio de Surinam" no implicaba la libertad de Joanna ni tampoco la de Johnny, el hijo que tuvo con Joanna. Stedman compra más adelante la libertad de Johnny quien se va a vivir con él a Inglaterra.

Es una historia 'romántica' y trágica, en la que el héroe se enamora apasionadamente de una esclava a quien no puede liberar. Es muy posible que Stedman, soltero hasta entonces, nunca tuvo la intención de casarse con Joanna o llevarla a Europa, sin embargo en su obra exalta la virtud de su relación (que no deja de ser de explotación y colonialista) y demuestra un amor genuino por las personas de ascendencia africana.⁽¹⁰⁾

9 Cuando Stedman se quedaba con amigos en Paramaribo esperaba que la esclava más guapa o la que estuviera más a la mano se acostara con él, y rara vez se sentía decepcionado. En su diario identificó a sus compañeras de cama (a veces más de una a la vez) sólo por sus iniciales, y escribió sin ambigüedades que se las había "cojido" ("*f__d" them*). Bentley (1990)

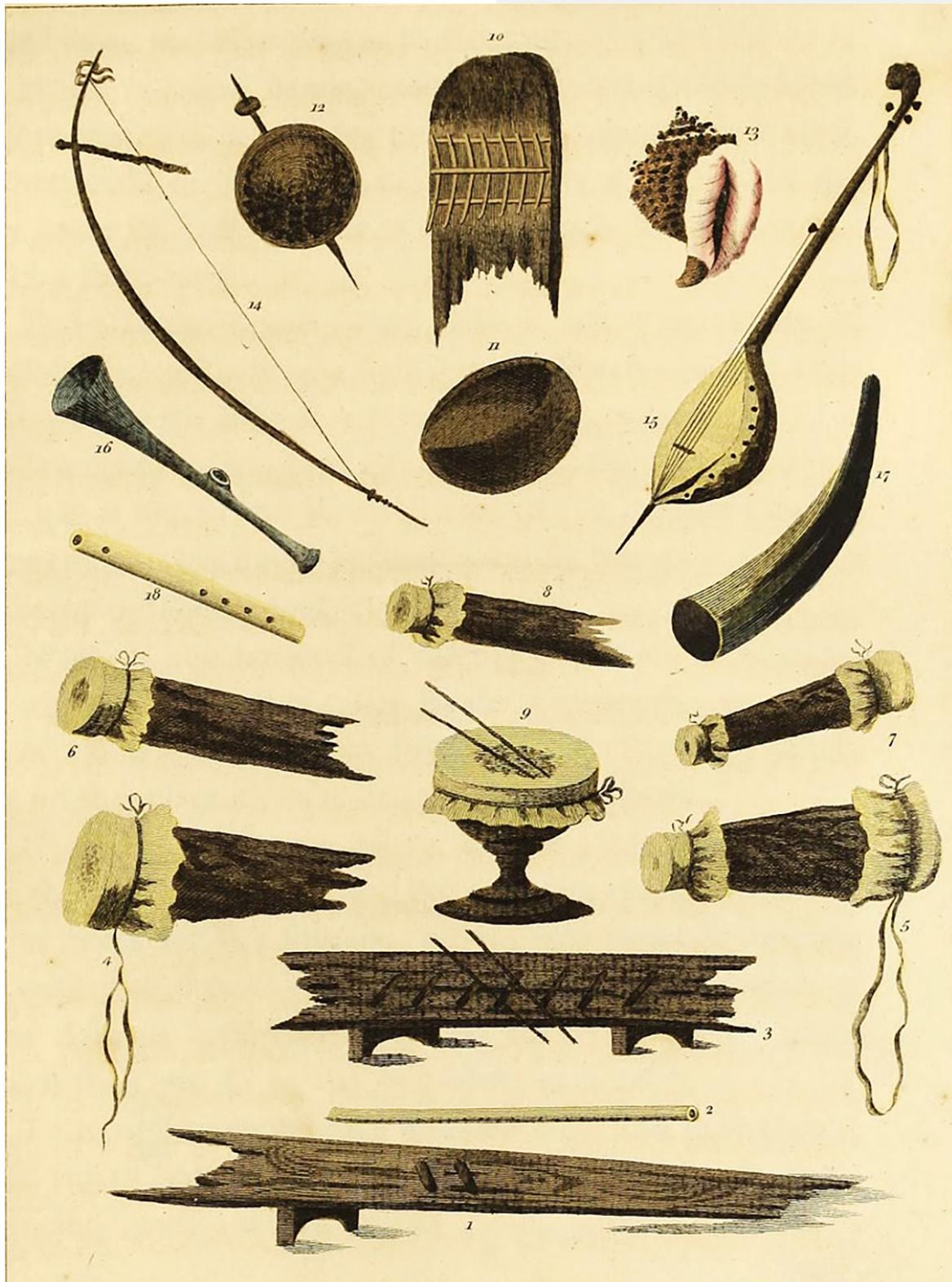
10 Mary Louise Pratt (*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*) argumenta que la relación de Stedman con Joanna es un ejemplo de una forma de neocolonialismo en el que los afectos de las mujeres esclavas son el terreno a explorar.

IV "INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS NEGROS AFRICANOS"

Con respecto a los 'negros africanos' de Surinam, Stedman reporta una gran variedad de "naciones o castas" en las que estos estaban compuestos: "*Abo, Conia, Blitay, Coromantin, Congo, Gango, Konare, Loango, N.Zoko, Nago, Riemba, Papa, Pombo, Wanway, etc. etc.*" No todas parece designaciones étnicas, como es el caso de *congo, nagó* (de Benin, antiguo Dahomey), *pombo* (del norte de Angola) y *konare* (posiblemente de Mali). Otras están asociadas con el lugar desde donde fueron embarcados los cautivos rumbo a América: los *coromantin* desde el Fuerte *Cormantin* en la Costa de Oro (Ghana) y los *loangos* desde las costas del Reino de Loango (sur de Gabón), los cautivos que salieron de estas últimas no fueron *vilis* o loangos propiamente.

Uno de los aportes de la obra es la lámina núm. 69, titulada *Musical Instruments of the African Negroes*, contenida en el tomo II de *Narrative...* (1796), en donde Stedman presenta 18 instrumentos musicales de los negros africanos de Surinam con descripciones de cada uno de ellos. Entre estos instrumentos se encuentra un lamelófono de siete teclas el cual Stedman nombra *loango-bania* y una *calabaza hueca*, que señala con el N° 10 y N° 11 respectivamente en la lámina. Esta es la primera referencia conocida de un lamelófono en América. Stedman describe así estos instrumentos:

"N° 10, es el *Loango-bania*. Esto me pareció muy curioso, al ser una tabla seca, en la que están atadas y sujetas por una barra transversal, astillas elásticas del árbol de palmera, como trozos de huesos de ballena, de diferentes tamaños de tal manera que ambos extremos están elevados por dos barras que están fijadas debajo de ellos; y el aparato anterior colocado encima de éste.



Musical Instruments of the African Negroes, lámina núm. 69, Stedman (1796).

- | | | |
|----------------------------|----------------------------|--------------------------|
| 1 qua-qua | 7 Small <u>Loango</u> drum | 13 Conch |
| 2 kiemba-toctoc | 8 Small <u>Creole</u> drum | 14 Benta |
| 3 <u>Ansokko</u> bania | 9 Coeroema | 15 <u>Creole</u> -bania |
| 4 Great <u>Creole</u> drum | 10 <u>Loango</u> -bania | 16 Trumpet of war |
| 5 Great <u>Loango</u> drum | 11 Callebash | 17 Horn |
| 6 Papa drum | 12 Saka-sak | 18 <u>Loango</u> too-too |

"Nº 11, la cual es una gran calabaza vacía para promover el sonido; las extremidades de las astillas son golpeadas por los dedos, algo a la manera de un piano-forte, cuando (sic) la música tiene un efecto suave y muy placentero."⁽¹¹⁾

Con el nombre de "loangos" se conocieron en las colonias y lugares de desembarco a los cautivos, sin diferenciar etnias, embarcados desde las costas de Loango-Bajo Congo.⁽¹²⁾ Los holandeses introdujeron de manera continua durante todo el siglo XVIII loangos a Surinam, así como a otras islas del Caribe y puertos españoles del continente (Portobelo, Cartagena) vía Curazao. El término "bania" pudiera referirse a algún tipo danza y canto tradicional de los afro-surinameses, como ha sugerido Winans (2018). Stedman aplica el término "bania" para otros dos instrumentos en *Musical Instruments... : Ansokko-Bania* (Nº 3) y *Creole-Bania* (Nº 15).

El *loango-bania* (Nº 10), un lamelófono de 7 lengüetas de palma construido sobre una pedazo de tabla con dos puentes y barra de presión paralelos entre sí, lo podemos asociar de manera general con algunos tipos característicos del occidente de África Central (Camerún, Gabón, República Democrática del Congo) y en particular al hinterland de la costa esclavista Loango-Bajo Congo (Eltis *et al.*, 2010). Este tipo de lamelófono sin resonador propio se ejecutan frecuentemente en combinación con un resonador externo, muchas veces hechos de cáscara seca de calabaza o guaje, esto es, la media calabaza (Nº 11) hueca 'para promover el sonido' que describe Stedman. En *Musical Instruments...* también se muestran otros instrumentos loangos: dos tambores de doble parche y una flauta (*Loango too-too*).

11 Stedman (1796)

12 El nombre "loango" está asociado directamente con el Reino de Loango (c. 1576 - 1883), un estado pre-colonial que dominaba las costas ecuatoriales del sur de Gabón.



Lamelófono, República Democrática del Congo, Museo Real de África Central, Tervuren, Bélgica.

Stedman presenta también un xilófono de siete teclas con el nombre *Ansokko-bania* (Nº 3),⁽¹³⁾ que así describe:

"Nº 3, es el *Ansokko-bania*, el cual es una tabla dura soportado en ambos lados como un asiento bajo, en el que son colocados pequeños bloques de diferentes tamaños, los cuales son golpeados con dos pequeños palos como un dulcimer, produciendo diferentes sonidos, que no son nada desagradables."

De la descripción no se desprende que el *el Ansokko-bania* tuviese alguna forma de amplificar el sonido, esto es, resonador acústico propio o externo. Algunos xilófonos provenientes del Congo Belga conservados en el Museo Real de África Central en Tervuren, Bélgica, pudiera compararse (aunque no se ajustan a la descripción) con el *el Ansokko-bania*. Otra posible región de importación de xilófonos locales es la asociada con el hinterland esclavista de los puertos holandeses en la Costa de Oro, Stedman menciona a los *coromantin*, sin embargo

13 El mismo Winans considera que el prefijo "Ansokko" es una designación étnica, asociado en este caso a un subgrupo yoruba de Nigeria. No encontramos ninguna etnia en Nigeria con el nombre "ansokko", pero sí "isoko": un grupo no yoruba del noroeste del delta del Níger. De esta zona de Nigeria no se conocen xilófonos locales.



Xilófono, República Democrática del Congo, Museo Real de África Central, Tervuren, Bélgica.

una de las características de los xilófonos de esa zona es que poseen resonadores externos de guaje, como en otras partes de África Central. Por otra parte, el arco musical de resonador de boca que reporta Stedman con el nombre de *benta* (Nº 14) es común entre los *samo* de Burkina Faso y se conoce en Nigeria:⁽¹⁴⁾

No 14, se llama benta, siendo una rama doblada como un arco por medio de una tira de caña seca o warimbo; cuya cuerda, cuando se sujeta a los dientes, se golpea con un palo corto y, al moverla hacia adelante y hacia atrás, suena no muy diferente a un gimbarde ["jew's harp"].

Stedman describe también el *Creole-bania* (Nº 15), un cordófono local de cuatro cuerdas:

"Nº 15, es el Creole-bania, este es como una mandolina o guitarra, hecha de un medio guaje cubierto con piel de oveja, al cual sujeta un cuello o brazo muy largo. Este instrumento tiene cuatro cuerdas, tres largas y una corta, la cual es gruesa, y sirve como bajo; es tocado con los dedos, y tiene un sonido muy agradable, y aún más cuando es acompañado de una canción."

14 Este tipo de arco musical es común también en el sur de Angola, Namibia y y sureste de África (Mozambique, Zimbabwe).



Arcos musicales, músicos *samo* de Burkina Faso (Alto Volta), c. 1971.

Este registro es una de las evidencias tempranas de los cordófonos de punteo con caja de resonancia de guaje y espiga completa (*full spike*),⁽¹⁵⁾ importados de la región de Senegambia e introducidos desde finales del siglo XVII en las colonias inglesas caribeñas (y francesas más adelante), antecesores directos del *banjo* norteamericano del siglo XIX. La primera descripción definitiva de uno de los primeros cordófonos de guaje caribeños proviene de Hans Sloane, un médico inglés quien llamó a este instrumento en su diario de 1687: "*strum strump*". Más adelante, en 1707, se publica la primera ilustración del *strum strump* jamaicano.⁽¹⁶⁾ El *creole-bania* que reporta Stedman en sus diarios (1772-1777) ocurre casi un siglo después, y la publicación de *Musical Instruments...* en 1796 representa la segunda imagen más antigua conocida de estos nuevos laudes de punteo caribeños.⁽¹⁷⁾

A partir del siglo XVIII comenzó a ser costumbre llamar "creole" a los descendientes de negros africanos nacidos en América. El nombre *creole-bania* sugiere que el instrumento no era una importación directa de África sino un

15 "Espiga completa" significa que el mástil redondo atraviesa completamente el cuerpo del instrumento y sobresale del extremo posterior al que están unidas las cuerdas.

16 Hans Sloane. *A Voyage to the Islands of Madeira, Barbados, Nieves, S. Christopher and Jamaica*. Londres 1707.

17 Una acuarela de John Rose, c. 1785-1795, titulada *The Old Plantation (Slaves Dancing on a South Carolina Plantation)* es la evidencia más temprana del instrumento en Estados Unidos.



"Creole-bania", Surinam. 1770-1777. Museo de Etnología de Leiden (Rijksmuseum voor Volkenkunde), Países Bajos.



Akonting, busunde.
Postal de Guinea-Bissau 1900.
Colección Jill Rosemary Dias.

instrumento afroamericano. Sin embargo, a Surinam llegó un porcentaje muy bajo de cautivos de la región de Senegambia. Es posible que el instrumento se introdujera en Surinam a través de Guyana (inglesa) o de Guyana Francesa, donde fueron llevados y vendidos muchos más cautivos de esta región africana. Y algo sorprendente sin duda: un *creole-bania* de 1772-1777, que el capitán Stedman compró a un esclavo en Surinam, se conserva en el Museo de Etnología de Leiden en los Países Bajos. Este instrumento junto con una *banza* haitiana de 1841 son los proto-banjos más antiguos conservado en museos.

En la actualidad se considera el *akonting* de los *jolas* de Senegal, Gambia y Guinea-Bissau como uno de los más probables antecesores de esta familia de instrumentos caribeños históricos. Son importantes las diferencias que presentan estos laudes *creole* con respecto a sus antecesores africanos, en particular, en los primeros se observa un diapason plano en lugar de un cuello de palo redondeado, así como clavijas para afinar las cuerdas en lugar de anillos de cuero atados al mástil del instrumento. Con relación a los dos especímenes conocidos, estos tienen tres cuerdas largas (no dos como sus an-

cestros) y ambos conservan la cuerda corta sujeta a medio mastil (*drone string*) del *akonting* o del *busunde* de la etnia *papel*. El uso de clavijas de afinación y clavijeros inspirados en cordófonos europeos, los cuales se observan desde las primeras reconstrucciones del instrumento conocidas, es un rasgo transcultural importante. Este proceso, en el caso de Jamaica, ocurrió muy pronto no por obra de los creoles que todavía no nacían, sino de los recién llegados bozales. Los grupos más importantes de cautivos procedentes de Gambia fueron introducidos en Barbados y Jamaica entre 1679 y 1686.⁽¹⁸⁾ Hacia finales del siglo se estima que había 30,000 esclavos en Jamaica. Recordemos que el *strum-strump* fue reportado en 1687.

CODA

Una referencia importante al respecto del *loango-bania* es la que ha aportado Gerhard Kubik (1999). En un artículo de G. W. Finck, publicado en *Allgemeine musikalische Zeitung* (35, no.2, 1833) sobre la música y la danza en Brasil, sin especificar ninguna locación (muy probablemente en las áreas ecuatoriales del norte de Brasil, cercanas a las Guyanas) describe un lamelófono de tabla con 5 a 7 (*sic*) teclas de hierro, sujetos por

¹⁸ (cf. Eltis y Richardson, 2010).

uno de sus extremos y presionadas por una pieza de madera a una tabla, esta última aparentemente pegada a una cascara de coco que servía de resonador. El autor del artículo llama *loangobania* a este instrumento.

REFERENCIAS

BENTLEY, G. E. JR. (1990). Reseña de la edición de 1988 de 'Narrative...' de Stedman, *Blake*, Vol 4, No. 1, summer, 1990, University of Rochester.

BRYAN, PATRICK (1992). "Spanish Jamaica", *Caribbean Quarterly*, June - September, Vol. 38, No. 2/3, Caribbean Quincentennial (June - September 1992), pp. 21-31. Taylor & Francis, Ltd.

ELTIS, DAVID Y RICHARDSON, DAVID, eds. (2010). *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, Yale University Press, New Haven.

HANCOCK, JAMES (2021). "Sugar & the Rise of the Plantation System". *World History Encyclopedia* (<https://www.worldhistory.org>)

HOOGBERGEN, WIM S. M. (1990). *The Boni Maroon Wars in Suriname*. E. J. Brill, Leiden, New York, Kobenhavn, Köln.

KUBIK, GERARD (1999). 'African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers and Intercultural Concepts', *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*, ed. J. Cogdell DjeDje, Los Angeles, 20-57

ODELL, JAY SCOTT Y WINANS, ROBERT B. (2017) *Grove Music Online*, "Banjo"

ROBOTHAM, DONALD KEITH. "African music Musical bows". *britannica.com*.

STEDMAN, JOHN GABRIEL (1796). *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*. J. Johnson, St. Pauls Church Yard, & J. Edwards, Pall Mall, Londres.

_____ (1988). *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam: Transcribed for the First Time from the Original 1790 Manuscript*. Edited by Richard Price and Sally Price. Johns Hopkins University Press.

WINANS, ROBERT (2018). *Banjo Roots and Branches*. University of Illinois Press.



Las Guyanas.



EL SON Y LA MUERTE

Andrés Moreno Nájera

La música del campesino tuxtleco tuvo una importancia relevante tanto en el génesis de la vida como en su ocaso. Costumbre era que cuando moría un angelito, los músicos se congregaran en la casa del finado para tocar, con la idea de que los niños no se habían divertido en los huapangos y tenían que irse al otro mundo contentos, para que su alma no vagara en las sombras de la eternidad. La música se tocaba pausada, bien marcada y asentada, como una forma de solidarizarse con el dolor que deja la pérdida de un familiar. Los sones obligados eran El Huerfanito, Los Enanitos, El Trompito entre otros, cantándose de vez en cuando.

Con música se llevaba al panteón una cruz hecha con mamón de plátano cubierta de flores blancas, así como coronitas, hojas, ramos y todo lo que se usaba en la ceremonia de la media velada, salían temprano rumbo al panteón antes que saliera el sol.

A los adultos rara vez se les tocaba, solo si habían sido músicos, cantadores o bailarines, y si sus familiares tenían gusto de hacerlo los compañeros músicos se acercaban, tocando en pausado y bien declarado cada son, cantando coplas de cuando en cuando alusivas al momento:

No llores cuando me muera
Ni cuando me veas tendido
Llórame cuando me lleven
Para el panteón del olvido.

No llores cuando me muera
Ni cuando tendido esté
Llórame cuando me arranquen
¡Ay, del corazón de usted!

Para el panteón del olvido
Ahí me conduce tu ausencia
Que me quieras no te pido
Ni que me tengas clemencia
Porque un corazón herido
Muere por la indiferencia.

Escucha mi triste llanto
Ya se ha quebrado mi voz
Y comprende mi quebranto
Que son los deseos de Dios
De llevarte al camposanto.

Si no me quieres hablar
Negra, yo no soy un santo
Si muero me has de llevar
Una flor al camposanto
No me vayas a olvidar.

Le pongo un real a mi suerte
Que esta noche has de llegar
Y apenas comience a verte
Más y más he de cantar
Aunque me lleve la muerte.

Si muerto me llego a ver
Solo te pido un favor
Nunca dejes de poner
Sobre mi tumba una flor.

Antes de partir te aviso
Cuál es la regla de amar
Que si Dios me llama a juicio

No te pretendas casar
Si el Señor me da permiso
Te he de venir a buscar.

Adiós mi tesoro amado
Adiós radiante lucero
De ti, Dios, se ha acordado
Por eso decirte quiero
Ve tranquilo sin cuidado
Que al juicio final te espero.

Campanas tocan a duelo
Van llamando a la oración
El alma que sube al cielo
Se lleva mi corazón
Dejando gran desconsuelo.

No dejaré de quererte
Te lo digo desde ahorita
Si me castiga la suerte
Y tu presencia me evita
De los brazos de la muerte
Te arrancare mi negrita.

Si tu nombre he ofendido
Te pido que me perdones
Y aquí donde estás tendido
Que el cielo silencio impone
Sea tu nombre bendecido.

Hoy le pregunté a la luna
Cómo le haría para verte
No dio respuesta ninguna
El silencio de la muerte
Me brindó como fortuna.

Maldigo la mala suerte
Que a ti te tocó cargar
De los brazos de la muerte
Ya no te pude arrancar
Hoy te vine a saludar
Y por última vez... a verte.

Maldigo mi mala suerte
También mi mala fortuna
Cómo no vino la muerte
Cuando chiquito en la cuna
Por haberte querido
Con esperanza ninguna.

¡Ay! Papá lloro por ti
Le dije cuando murió
Porque la vida es así
Porque de mí te arranco
Mi cielo se oscureció
Cando yo te vi partir.

Mi amor ha sido afligido
Por eso lo doy de prenda
Me vas a dar un recibo
Antes que la muerte venga
Una vez que esté tendido
Harás lo que te convenga.

Si yo me llego a morir
De mi muerte no hagas duelo
Triste te podrás sentir
Y aumentar tus desvelos
Pero nunca podrás decir
Que mi muerte es tu consuelo.

Si yo me llego a morir
Triste quedaran los llanos
Y les digo a mis hermanos
Lástima que me muera
Y me coman los gusanos.

Abrázame fuerte fuerte
Para sentir tu calor
El deseo de quererte
Pudo más que mi dolor
Y los brazos de la muerte.

Si quieres que yo te olvide
Pídele a Dios que me muera



Porque vivo es imposible
Pedirme que no te quiera.

Por el temor de no verte
Nunca te quise dejar
Solo el carro de la muerte
De mí te pudo arrancar
Y de mis brazos perderte.

Mis ojos lloran por verte
Sin poderlo remediar
Tan negra ha sido mi suerte
Que cuando te pude amar
Con el velo de la muerte
De mí yo te vi alejar.

Tanto llegué a quererte
Como nadie sabe amar
Del carretón de la muerte
Loco te quise bajar
Por el temor de perderte.

A Dios le pido la muerte
Y no me la quiere dar
Ábranme la sepultura
Que vivo me han de enterrar.

A los niños le celebraban la media velada a los siete días de fallecido y a los adultos el novenario y de la misma manera se invitaba a los músicos a tocar antes de iniciar la ceremonia litúrgica. Lo mismo se hacía a los cuarenta días en el levantamiento de la cruz y era al cabo de año cuando se despojaban del luto, llegaban los músicos con un ambiente festivo, los familiares ponían la tarima para desarrollar el huapango, entonces se alternaba los rezos y cantos de alabanzas con el baile en la tarima.

En la actualidad el son está presente en los acarreo de imágenes religiosas, que por lo regular es una celebración de cabo de año, *manda* o de otra índole, en los diversos velorios que se realizan en la zona, conjugándose lo profano con lo místico, pero todos haciendo la fiesta en torno a una imagen religiosa combinando cantos sacros de las rezanderas con música y cantos profanos de los jaraneros.

De esta manera se han despedido a los amigos soneros de este pueblo, a Juan Polito, Juan Mixtega, Clemente Mixtega, Sabino Toto, Manuel Arres, Severo Cortes, Nayo Baxin, Pedro Rosario, Pascual Toga, Chano Toga, Domingo Escribano, entre otros.



EL NEGRO OJEDA: FANDANGO QUE NO CESA

Raúl Eduardo González

El 19 septiembre de 2009 Salvador el Negro Ojeda afrontó a su manera el llamado telúrico de la ciudad donde nació el 27 de enero de 1931, y para celebrar entonces nada menos que siete décadas como cantante se presentó en el Multiforo Ollin Kan de Tlalpan con un programa que hacía eco de la música antillana y de la trova latinoamericana al que tituló valientemente como “Monólogo... Va mi resto”, citando la canción de Silvio Rodríguez y aludiendo a la que puede ser la frase postrera de los jugadores de naipes; como él lo señaló en una entrevista a Tania Molina de La Jornada en los días cercanos al recital:

“Va mi resto es aventar todas las fichas, a ver si estoy blofeando... Al final del concierto, como vea la cara del público, sabré si habré ganado o no”.

Fruto de esa audición que congregó a multitud de personalidades y amantes de la música tradicional y popular de México es el disco del mismo título, en el que el cantor de 78 años a la sazón salía definitivamente airoso del lance:

“El Negro Ojeda: fandango que no cesa”. Raúl Eduardo González, *Música Tradicional*, 2021-10-23. <https://sonuslitterarum.mx/el-negro-ovejeda-fandango-que-no-cesa/>. Texto publicado originalmente el 18 de junio de 2012 en el blog *Observatorio Cultural Veracruz*.



aquella tarde, acompañado por los músicos Rocío Gómez, César Machuca, Pepe de Santiago y Gonzalo Sánchez, puso de pie al auditorio en uno y muchos aplausos; en el disco, uno reconoce el corazón y el oficio de quien fuera poseedor de una voz inconfundible, de una vitalidad que el escenario simplemente potenciaba, de un oído sensible, puesto siempre al servicio de la armonía y el canto de voces e instrumentos.

La voz del Negro Ojeda conmovía y conmueve por su timbre dulce, que hace pensar en el viento manso de una tarde feliz, y que sin embargo posee la contenida tempestad del zapateado y el azote tenaz de la jarana:

*Mocambo, Yanga y Mandinga
me hablan con el tambor.*

Así dicen los versos de David Haro que él interpretó tan a su manera. El aliento sonoro del Negro rezuma vida y pasión, con él aprendimos a escuchar zambas y boleros, sones montunos, canciones rancheras y de trovadores contemporáneos, sones jarochos... Poesía y tonadas que al

materializarse en su voz hacían pensar a quien lo escuchaba que cantar era lo más natural del mundo, como pueden serlo el oleaje del mar, el vuelo de un pájaro, la sonrisa de un niño.

Y como cantar parecía muy fácil cuando el Negro lo hacía, y porque él siempre entendió la música como una irrenunciable forma de realizarse prodigando el don y el gusto a los demás, fue maestro de muchos músicos y cantantes a lo largo de algo así como medio siglo: ponderaba, ante todo, que la música fuera para quien la hiciera una necesidad vital y no tanto una obligación. En la conversación que sostuve con él en septiembre de 2009, me decía:

"no, nunca quise dedicarme a cantar; en mi juventud usaba la música para divertirme y, ¡bueno!, la necesitaba para vivir conmigo mismo y soportarme yo solito, porque tenía sembrada la cosa. La música me llamaba la atención demasiado. Entonces, siempre andaba yo buscando hacer música, con gente que estaba más o menos como yo".

Así, fundó a principios de los años sesenta su hoy mítico café *Chez Negro*, un espacio abierto a la música tradicional la rumba, el son jarocho, la canción y el folclor latinoamericanos desde donde se fue delineando el gusto particular de un público de universitarios, profesionistas y amas de casa clasemedios y urbanos muchos, como el propio Negro, de ascendencia provinciana, quienes ciertamente con un ánimo de resistencia cultural y con muchas ganas de cantar en su propia lengua retomaban los movimientos folcloristas que en Sudamérica y en Europa iban cobrando una gran importancia.

En el *Chez Negro* confluyeron músicos como el desaparecido René Villanueva, Pepe Ávila, Rubén Ortiz y Gerardo Tamez, quienes con el impulso de gente como Jas Reuter y Jorge

Saldaña fundaron, bajo la dirección del Negro Ojeda, el grupo *Los Folkloristas*, que reunía y reúne hasta nuestros días gente que, como él, "sabía hacer música sin ser músicos, nada más lo hacíamos por diversión", algo que el Negro buscó siempre a lo largo de su vida, como lo recordó en la conversación que sostuvo con Jesús Alejo Santiago para Radio Educación:

"lo que me interesaba era tocar, cobrara o no cobrara yo, por eso prefería tocar con gentes amateur, para que no anduvieran poniéndose moños de que 'vamos a tocar sólo cuando nos paguen'; no, no, no, había que estar tocando todo el tiempo, y acá y acullá, y si no había dónde tocar, inventábamos a ver dónde".

Hoy, luego de su partida, al escuchar su voz en discos, uno se pregunta adónde se ha marchado aquel hálito vibrante. Es un lugar común decir que ha quedado en el recuerdo, y que vive en cada uno de los que lo escuchamos y lo escucharemos; no cabe duda que hay mucho de verdad al pensar que vive en los corazones de quienes la estimamos entrañable. Antonio García de León ha dicho al respecto:

"te hemos puesto cerca de nosotros para que nos impregnes de futuro. Te vamos a embarcar, te vamos a largar a sotavento. Te pondremos en un barco de papel que desde el río de las mariposas te lleve hasta el mar, hasta el azul brillante del mar matutino. Te seguiremos por las dunas del Conejo y Chocotán hasta que te disperses en el mar profundo y desde allí veremos cómo te totalizas en el horizonte de las aguas y los rayos soberanos, mientras miles de aires, sones y tonadas retornen a tierra fertilizados por tu larga travesía".

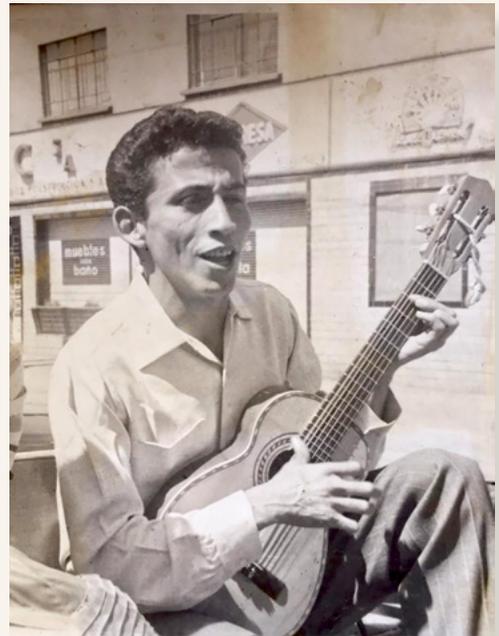


Con su esposa Mila en el café *Chez Negro*.

Pienso además que aquella voz sigue vibrando, como vibra y late el eco de un fandango vital cuando uno ha decidido irse a dormir y los jaraneos, los cantos, el punteo del requinto y los taconeos siguen escuchándose en los oídos y siguen inundando todo el ser, como el licor que ha dejado en la boca un gusto que no sólo se resiste a desaparecer, sino que va acusando nuevos toques no percibidos en el paladeo ni en el trago. Como nuevas melodías que se van revelando en ese regusto del íntimo fandango de la duermevela, así la voz del Negro nos sigue cantando y vive porque alguna vez la escuchamos y aquí sigue y seguirá, para decirnos las cosas como nadie lo hizo.

Él mismo descubrió y fue víctima desde niño del hechizo del fandango y se apropió de su palpitación para toda la vida: a los cinco o seis años llegó a Tlacotalpan, donde conoció el ambiente del son jarocho tradicional: “me gustó tanto que en cuanto llegaba a Tlacotalpan me metía yo al fandango y de ahí no salía”.

En aquella ciudad aprendió a zapatear, en los fandangos que se hacían afuera de la cantina



En algún carnaval en la colonia del Valle, CDMX.

de *Caballo Viejo*, donde “ponían un entarimado ahí enfrente; el fandango era por nada, simplemente por el gusto de estar oyendo trova y bailar, bailar; eso sí, el caso es que siempre estaba atascado, jueves y domingos estaba atascado”.

En aquellos bailes populares, el Negro fue conociendo el pulso de aquella música “de versos refocilantes”, como dijera su gran amigo, el arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, con quien planearía en Tlacotalpan, ya por el año de 1978, la organización de un Concurso de Música jarocho durante las fiestas de la Virgen de la Candelaria, patrona de aquel pueblo singular donde el Negro, como Agustín Lara y como todo el que lo visita siente que nació con la luna de plata, trovador de veras; dejar aquel lugar es sentir la honda nostalgia de irse lejos de Veracruz.

De raíz jarocho, el Negro tuvo la doble fortuna de ser un tlacotalpeño nacido en la ciudad de México, pues rindió culto y sin duda ha dado fama a sus dos tierras: en la capital del país fundó el *Chez Negro*, dirigió distintas agrupaciones y formó a cantidad de cantores y músicos. Un buen día, cumpliendo el sueño del Músico-Poe-



Con el grupo Los Folkloristas.

ta, volvió hasta aquellas playas lejanas, hasta el llano sotaventino para fundar el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan, para promover su difusión por Radio Educación, y para formar parte de la vida de aquella fiesta como un músico destacado, ciertamente, que sabía departir con viejos y jóvenes para hacer sonar su jarana y su voz en la patria sonora que fuera para él el son jarocho; decía:

"me gusta mucho El Toro Sacamandú, porque tiene una fuerza, un ímpetu cabrón; me gusta El Cascabel, me gusta El Pájaro Cu, El Pájaro Carpintero me encanta..., y muchos más".

Y al escuchar el canto del Negro resuenan los contratiempos, las síncopas, lo atravesado de aquellos sonos que tanto le gustaban y cuyas coplas cantaba con picardía; recordaba de los fandangos de su infancia y juventud que "ya cuando se metía alguien con calidad, que llamaba

la atención de toda la gente, pues obviamente tú parabas la oreja también, para oír, cuando se formaba, por ejemplo un duelo de versadas. Empezaba a versar uno y empezaba a picar al adversario. Entonces era cuando se ponía más sabroso el fandango. Entonces la gente tenía que estar pendiente de lo que oía. Había gente muy callada ahí porque había que guardar silencio para oír las ocurrencias de los que están improvisando y que muchas veces no improvisaban: hay gentes que saben tanto verso que lo hacen pasar por improvisación, pero también la gente se da cuenta de eso y entonces los desenmascara: Oye, cabrón, este verso es sabido... Ya después, ya no se oían ese tipo de duelos".

De aquellas coplas escuchadas en fandangos y controversias, decía: "muchas me las aprendí, pues yo nunca fui improvisador, yo era repetidor, recopilador de versadas, y recopilé muchas versadas, y así como he aprendiendo unas se me iban olvidando otras".

Entre las que grabó, recuerdo aquella de “El Buscapiés” en que se reconoce el carácter de jarrocho desenfado que el Negro forjó en su propia imagen:

*Soy el peje tiburón
que vivo en la mar salada,
el que me quiera pescar
ha de poner de carnada
una pierna de mujer,
que si no, no agarra nada.*

Versos como estos los cantaba nada menos que el Negro, pues, como él mismo se lo confesó a Jesús Alejo:

“Bueno, el Negro Ojeda es un desmadre, es un desparpajado, un cuate que no le teme a nada, que se sube al escenario y se muestra y se encuera, como es; pero el otro personaje, que es el creador del Negro Ojeda, se llama Salvador Ojeda, es tímido, es vulnerable, es terriblemente... ¿qué dijéramos?, muy sentimental también”.

Y aquel hombre tímido se imponía a fuerza de amor por su oficio y sentía la necesidad profunda de volver al escenario, que era a un tiempo su enemigo íntimo y su medio natural, así como un bálsamo, un remanso en la vida, según se lo refiriera a Tania Molina en la entrevista citada.

Haciendo lo que siempre le gustó de corazón, cantar, el Negro fue un amante profundo de la música, como pocos los ha habido en México,

“cuando amas a la música, amas a la música más que a las mujeres, más que a todo”.

Se lo confesó a Jesús Alejo; tuvo la generosidad de hacernos cómplices de su largo idilio, sin esperar por ello reconocimiento ni fortunas, y

con esa honda verdad que llevaba dentro y que regalaba con su voz, nos dio y nos dará momentos gratos al escucharlo. En cada frase, en cada inflexión sutil de su timbre, renace la maravilla de sus vivencias tlacotalpeñas de la infancia, el embrujo que retoñaría luego en escenarios por muchos lugares del mundo, donde el Negro recuperó su íntimo decir y enfrentó con aparente desenfado y con profundo compromiso el reto de presentarse en público, para vivir y hacernos vivir, para amar y hacernos amar, para sufrir y gozar con él, en fin. Personalmente, le agradezco por ese fandango que floreció de su voz y que sigue resonando.



Con su esposa Mila y don Tobías en Tlacotalpan.



RECUERDOS DE UN JARANERO QUE NO FUE

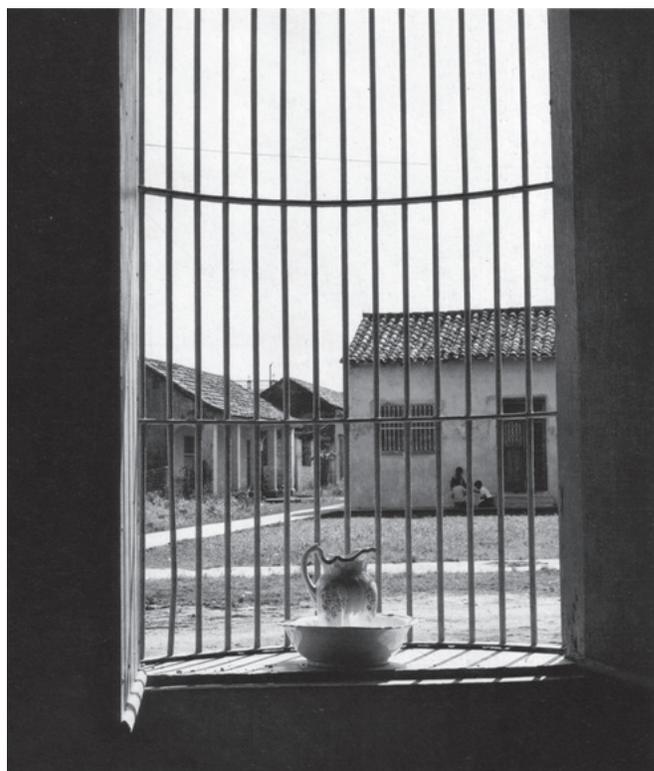
Para Luz Gayol

Víctor Gayol

Ayer fue cumpleaños de Luz, mi madre. Cumplió 92 años. Con ellos a cuestas, cada vez que suenan las jaranas se alegra, se levanta y se pone a bailar lo que el peso de los años le permite. Su bastón acompaña su zapateo. Lo disfruta. Un, dos (pies), tres (bastón); repica y redobla feliz mientras le pregonamos algún son tras la comida dominical familiar.

Escribo esto a escasos días de emprender el viaje desde el Bajío michoacano al XLIV Encuentro Nacional de Jaraneros y Versadores de Tlacotalpan. Una cascada de rememoraciones acuden a mi mente y me interpelan: ¿cómo demonios caí en las redes del son jarocho? Pues gracias a Luz, hace ya más de cuarenta y cinco años.

Porque fue justo antes de que se inauguraran los encuentros tlacotalpeños como los conocemos al día de hoy. Corría, creo, el mes de noviembre el año de 1978 y mi madre, gran melómana que aprecia tanto la música de concierto como la tradicional, me dijo: "Nos



Tlacotalpan, Mariana Yampolsky.

vamos a Tlacotalpan porque anunciaron por Radio Educación que el Negro Ojeda preparó algo allá como homenaje a Agustín Lara". Y para allá nos fuimos. No está por demás decir que mi madre, a la menor provocación, agarraba su coche, me metía en él, y recorría una cantidad inmensa de kilómetros hasta llegar al destino que había elegido. Era característica de su personalidad, de su libertad e independencia que siempre he admirado, lo que nos llevó a recorrer una buena parte del territorio mexicano y centroamericano.

Llegamos a Tlacotalpan justo para comer después de haber pernoctado en el puerto y pasado parte de la mañana viendo los barcos entrar. *La Flecha* era el único lugar decente para comer y ahí caímos, para luego buscar la Casa de la Cultura que dirigía Humberto Aguirre. Cuando llegamos ahí era todo un desgarrate pues los técnicos de Radio Educación tenían problemas para colocar la antena y enlazar la transmisión. Creí reconocer la

voz de Emilio Ebergengy, aunque luego nunca estuve seguro. Lo que sí puedo decir con seguridad es que el evento tardó en comenzar y a quienes nos alejamos un rato mientras se organizaban, nos tocó escuchar todo después desde la puerta. ¡No cabía ni un alfiler! En cuanto se arrancaron, la gente se apelotonó en la casa, que entonces era pequeña y residía en otro lugar distinto, más céntrico.

A pesar de que estábamos a pie de calle, lo que escuché ahí esa tarde cambió completamente mi idea del son jarocho, que solamente había escuchado en las grabaciones comerciales y en los portales del puerto. Algo me pasó en el cuerpo y en el alma. Y aunque me encontraba enojado por no haber podido escuchar y ver desde adentro todo lo que pasó, mi persona había cambiado.

Más tarde, después de oscurecer, fuimos a tomar algo a esos comederos construidos con tabloncitos de madera que penden al lado

del malecón, sobre el río. Yo me estaría comiendo una tostada o algo así cuando a mis espaldas reconocí una voz que me era familiar por lo que se escuchaba en casa. ¡El *Negro Ojeda*! Echándose unos toritos le sonsacaba a alguien que no puedo identificar versadas de diferentes sonos.

Tan encantado estaba que a las pocas semanas yo estaba de regreso en Tlacotalpan para quedarme en casa de un compadre de mi tío Raymundo, don Manuel Naranjo Naranjo, que vivía al ladito de San Miguelito. Yo estaba dispuesto a aprender todo eso de la jarana y la versada. Pero eran vacaciones de diciembre. Los jaraneros que comenzaban a dar talleres en la Casa de la Cultura se habían regresado a sus localidades y no había nadie que te enseñara el rasgueo. Así, a mis catorce años me pasé una semana y pico llenándome los sentidos de las ramas tlacotalpeñas.



TEJIENDO LUZ EN LA HUASTECA

CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ DÁVILA



Los diablos presentan sus respetos a las máscaras, Cruz Blanca, Ixhuatlán de Madero, Ver., febrero 2023.

Tan descomunal como maravillosa, la Huasteca y sus diversas regiones interiores exigen a todos aquellos que pretendan describirla, sean conscientes de su limitada capacidad para lograrlo. A los fecundos ríos que la surcan se han sumado ríos de tintas e imágenes que ayudan al mundo a reconocer parte de lo que este vasto territorio encierra.

Multicultural, plurilingüe, étnica y religiosamente diversa, con un patrimonio biocultural sobresaliente, la Huasteca no ha permanecido indiferente a conquistadores misioneros, viajeros, exploradores, gambusinos, y sin fin de profesionales de casi todas las ciencias penosa e inútilmente divididas aún en “sociales” o “naturales”, que son atraídos a sus más insólitos rincones. Estas miradas ajenas, si bien aún se consideran necesarias, afortunadamente ya no son las únicas: resulta refrescante comprobar que existen antropólogos, historiadores nacidos en rancherías o cabeceras municipales y formados en las universidades estatales, muchos ya con posgrados cursados lo mismo en la ENAH, la UNAM, el CIESAS que en universidades de Francia o estados Unidos. Así, si antes las investigaciones etnohistóricas sobre las comunidades otomíes, tepehuas, nahuas, teenek, ya sea que versaran sobre la conquista, la reconfiguración del territorio, la evengalización, o sobre las luchas por el territorio, los estudios sobre la diversidad lingüística o acerca del patrimonio musical o textil estaban comandadas por los expertos venidos de fuera, al día de hoy una legión de jóvenes investigadores e investigadoras está revolucionando la mirada y el debate sobre esta región del México profundo.

Pero también llama la atención que a estos jóvenes profesores e investigadores, se les suman otros jóvenes quienes, ajenos al mundo académico, mantienen vivos los saberes ceremoniales, asumiendo las complejas tareas de especialistas rituales, y que se han convertido en expertos reportadores de papel, músicos, tejedores y promotores culturales.

He caminado la Huasteca desde mi adolescencia, pero desde el 2020, en plena pandemia y cuando emprendí un proyecto sobre máscaras y otros objetos rituales, mis viajes han sido más entrañables. Desde ese año mi interés profesional se centra en hacer fotografía hasta donde sea posible y pertinente. Fue así que, con la cámara entre las manos, puedo decir que disfruté estar en el taller del mascarero Juan Hernández, en Atlapexco, y de Fredy Hernández en Humotitla, ambos en Hidalgo. Me deleito en recordar haberme sumergido en ríos de diáfanas aguas, para luego peregrinar para escuchar el canto y las profecías de la sirena (en otomí llamada *xumpho debe*), allá en el paraje semiselvático de La Joya, entre tucanes y loros. Suspiro al recordar que he presentado mis respetos al diablo-compadre o *zithū*, en el carnaval de Cruz Blanca, o a Santa Rosa en Ojital Cuayo. Y sé muy bien que algunas veces recuperé fuerzas contemplando los irrecuperables luces del atardecer en Tamiahua. Me veo claramente viajando mientras escuchaba al grupo Tlacuatzin, o en silencio y con los oídos aún llenos del deleitoso paisaje sonoro de los sones de costumbre. En estos años me ha envuelto la niebla en Pahuatlán, luego de visitar a don Alfonso Margarito García Téllez en San Pablito, o a la tejedora Irma Hernández en Zoyatla, pero también mi cuerpo ha experimentado el trepidante calor de Xochitlán, al lado del genial Genaro T. Sánchez, siempre enmascarado en las fiestas del apóstol San Bartolomé.

Yo deseaba registrar en fotografía la vida ritual en la Huasteca, pero la Vida, con mayúscula, me concedió más cosas, y ahora ese hermoso trozo del país se me revela como un complejo, enredado y tenaz textil que se urde y trama en mi memoria, en la que habitan muchos nombres de amores que me reconfiguran la existencia.

Cada quien hablará de la Huasteca como le haya ido en ella. A mi, por lo que leo, me fue muy bien.



Costumbre a la sirena o *Xumpho Dēhe*, La Joya, Ixhuatlán de Madero, Ver., junio 2022.



Costumbre a las deidades acuáticas, Ixtacuatitla, Ver., mayo 2023.



Costumbre a las deidades acuáticas,
Ixtacuátitla, Ver., mayo 2023.



Costumbre a la sirena o Xumho Dêhe, La Joya,
Ixhuatlán de Madero, Ver., junio 2022.



Costumbre a las deidades acuáticas, Ixtacuátitla, Ver., mayo 2023.



Costumbre a las deidades acuáticas, Ixtacuátitla, Ver., mayo 2023.



Mujer nahua con candela, Costumbre a las deidades acuáticas, Ixtacuatitla, Ver., mayo 2023.



Ofrenda a las deidades nefastas al inicio del costumbre, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., abril 2022.



Mujer nahua celebrando costumbre, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo 2021.



Mujeres nahuas celebrando costumbre, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo 2021.



El frotar de las cuerdas, músico nahua en el cerro Postectitla, Ixtacuatitla, Chictepec, Ver., mayo 2023.



Trío huasteco ejecutando “Sones de La Flor”, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., abril 2023.



Mujer nahua con sonaja al inicio de los rituales de Chicomexóchitl, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver. Mayo 2023.



Mujeres Nahuas durante el Costumbre, Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo 2023.



Peregrinas otomíes en el Santuario de “La Joya”,
Ixhuatlán de Madero, Ver. Junio 2023.



Recortes de papel vivificados con sangre de aves sacrificadas, cerro Postectitla, Ixtacuatitla, Chicontepec, Ver., mayo 2023.



Una vez vivificadas, las dedidades reciben zacahuil y atole como regalo, cerro Postectitla, Ixtacuatitla, Chicontepec, Ver., mayo 2023.



Baño ritual a la imagen de San José, para solicitar la lluvia, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo de 2021



Recortes de papel vivificados con sangre de aves sacrificadas, cerro Postectitla, Ixtacuatlita, Chicontepec, Ver., mayo 2023.



La dueña de las aves, Tecalco, Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo de 2023.



Dos enmascarados piden cooperación para el carnaval, Colatlán, Ver., febrero 2023.



Sonriendo a media mañana, Cruz Blanca,
Ixhuatlán de Madero, Ver. Febrero 2023.



Bendición de semillas en la Noche Buena, San Pablito, Pahuatlán, Puebla, diciembre de 2022.



Bendición de semillas en la Noche Buena, San Pablito, Pahuatlán, Puebla, diciembre de 2022.



Bendición de semillas en la Noche Buena, San Pablito, Pahuatlán, Puebla, diciembre de 2022.



Bendición de semillas en la Noche Buena, San Pablito, Pahuatlán, Puebla, diciembre de 2022.



El arte ritual del papel recortado, que da cuerpo a las deidades en la huasteca, 2022.



Sangre, papel, candelas y comida: el arte de dar vida a las potencias, Chicontepec, Ver., enero 2022.



El pueblo que camina hacia los cerros, enero 2022 y abril 2023.



Sones de La Flor, ejecutados al amanecer (detalle),
Benito Juárez, Ver., febrero 2022.



Sones de La Flor, ejecutados al amanecer,
Benito Juárez, Ver., febrero 2022.



El reflejo de la sabiduría, Acatitla,
Chicontepec, Ver., mayo 2023.



La Fiesta Interminable, Xochitlán de Vicente Suárez, Puebla, julio de 2023.



Los rostros del inframundo: máscaras y mascareros en Huitzotlaco y Humotitla, Hidalgo, octubre del 2021.



Lás máscaras que comen, Cruz Blanca, Ixhuatlán de Madero, Ver., febrero del 2023.



Serafín Fuentes Marín y el son zonteño

Román Güemes Jiménez

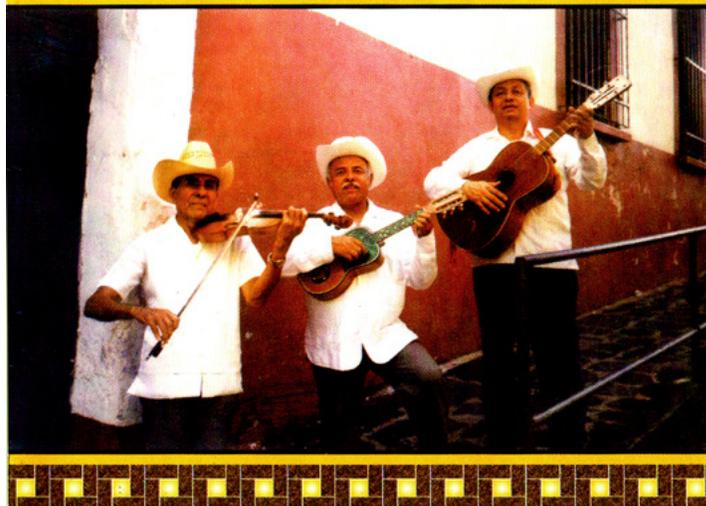
*Conaculta
Culturas Populares*

Zonte (apócope de Zontecomatlán) es uno de los nueve municipios serranos que conforman la Huasteca Meridional,⁽¹⁾ también conocida como Región de Chicontepec o Sierra de Huayacocotla. Por su situación geográfica, constituye uno de los municipios veracruzanos más aislados y marginados. Su presencia ante otros pueblos se explica de la siguiente manera: limita al NO con Ilamatlán, otro municipio apartado; al N con el estado de Hidalgo, es decir, Xochiatipan sería la población principal más próxima; con Benito Juárez al NE, pueblo de fuerte presencia indígena; al SE con Tlachichilco, municipio veracruzano más extremo; con Texcatepec al S y Huayacocotla (Huaya) al SO. Su altitud es de 570 m.s.n.m.; su superficie es de 216.33 km². El clima es cálido extremo y, en ocasiones, el invierno es crudo. Según datos del último censo, la población total del municipio suma 10,565 habitantes, de los cuales no más de 1,500 viven en la cabecera municipal. Las vías de comunicación con que se cuenta son muy limitadas y, de hecho, a Zontecomatlán⁽²⁾ sólo se puede acceder

1 Término introducido y empleado por Alfonso Medellín Zenil en *Exploraciones en la Región de Chicontepec o Huasteca Meridional, Temporada I, Xalapa-Enriquez, Ver.*, 1955. Editora del Gobierno de Veracruz, 1982.

2 Del náhuatl *tzontecomatl* (jícara en forma de cabeza) y del locativo abundancial *-tla(n)*. Lugar donde hay abundancia

El Son Zonteño



por dos terracerías en muy mal estado, una de las cuales se desprende de Huayacocotla y la segunda viene de Benito Juárez, tomando rumbo en El Paraje. Estos caminos, que se unen en Zonte, están en proceso de mejoramiento y se espera que muy pronto se dignifiquen, ya que además de serle útil a la población serrana, significaría una ruta directa hacia la Ciudad de México.

Independientemente de la nomenclatura formal que pudiéramos emplear, el municipio en cuestión se localiza en la zona conocida localmente como La Cañada, inmenso, tajo por donde transitan las azulosas aguas del río Zontecomatlán, cuyo caudal se forma por los nacimientos del Cerro Plumaje y se enriquece con los tributos del río proveniente de Pino Suárez, que se hermanan en el propio poblado. Kilómetros más abajo, este manto diáfano transita junto con el río Garcés o Xoxocapa; después, se suma el río Hules para formar, en Acececa, el río Calabozo, tributario mayor

de tzontecomatl. Existe la tendencia de traducir el topónimo como "el río de las calaveras, suponiendo que la palabra clave es tzontecomitl, cabeza, alejándose de la búsqueda. Si *Cuatecontaco* significa "En el lugar del cuatecomitl, huaje cerial o cuatecomate", ¿por qué no pensar que Zontecomatlán es el lugar del tzontecomatl, una posible variedad de jícara con la forma ya especificada?

del Pánuco. En toda esta travesía, ya no tan transparente puntos abajo, estas aguas van delineando y conformando pueblos y comunidades indígenas o mestizas que eventualmente viven de la pesca (sobre todo de una variedad de miriápodos llamados *ateuitla* que, como bien lo señala el paisano Ildefonso Maya Hernández, se pescan a pedradas) y cotidianamente utilizan sus aguas para lavar y para beber. El río es un elemento valiosísimo para la vida de este pueblo y de las demás comunidades asentadas en sus márgenes, pues además de embellecer el paisaje serrano, brinda muchos beneficios para la sobrevivencia.

En cuanto a los aspectos económicos se refiere, la población de este municipio se dedica fundamentalmente a la agricultura y, en menor escala, a la ganadería. En cuanto a la primera actividad es de subrayar la importancia que tiene la producción chilera. En todo el municipio, y comunidades aledañas, la siembra de este producto es sobresaliente. Aquí se cultiva una clase llamada regionalmente *xohchili*⁽³⁾ al que, después de madurar, seleccionan y desvenan para someterlo al rucio sacrificio del *kopili*,⁽⁴⁾ para quedar transformado en el famoso *chilpoctli*,⁽⁵⁾ delicia de la cocina nacional e internacional. Grandes cantidades de este producto despacha Zonte cada año a distintas partes del mundo.

El evidente aislamiento geográfico y la marginación social de este municipio (más lacerante en épocas pasadas) ha posibilitado, prácticamente, la existencia de añejas pautas socio-culturales que han sabido mantenerse a flote y sobrevivir a la pretendida masificación. Una de esas expresiones de la cultura local que ha trascendido hasta estos días, ha sido la música; sobre todo la música de huapan-

3 *Xohchili* o *xochili*, literalmente significa "chile verde", aunque podría pensarse que, por los dibujos y ralladuras que presenta el producto, la partícula *xo-* pudiera indicar "florido".

4 *Copili*, construcción de varas y lodo, en forma de horno, que se emplea para ahumar el *xolichili*. Localmente se castellaniza como *copil*.

5 *Chilpoctli*, su significado más inmediato es "chile expuesto al humo". En todo nuestro país se le conoce con el nahuatlismo *chipotle* o, peor aún, como *chile chipotle*.

go o son huasteco, que en la zona de La Cañada guarda un especial atributo que la distingue del resto de la región Huasteca; y teniendo a Zonte como importante ámbito natural, hemos llamado a este antiguo estilo huapanguero: Son Zonteño. Una de las peculiaridades de esta variante huapanguera, es la antigua factura acusada en la mayoría de los sones y huapangos (y en algunos de sus pocos músicos) del repertorio tradicional. Encontramos en esta área —que involucra a comunidades de otros municipios— una serie de sones (aunque algunos de ellos ya son cantados) raramente presentes o definitivamente desconocidos, en el repertorio del resto de la Huasteca. Todo este universo sonoro es, repetimos, prácticamente desconocido e inédito. Su permanencia y desarrollo ha estado en mano de los músicos locales, cuyo número va a la baja. Infinidad de sorprendentes sones siguen alegrando la fiesta zonteña por excelencia: el carnaval, que acá tiene un mágico contenido y un incabable desarrollo. Actualmente, en términos generales, se puede mencionar a dos personalidades del Son Zonteño: Serafín Fuentes Marín y Élfego Villegas Ibarra; ambos, músicos completos del género huasteco; excepcionales cantores y concedores de esta tradición. Por lo que respecta al profesor Serafín Fuentes Marín, nació en Zontecomatlán el 12 de octubre de 1923. Su padre era originario de Yatipán, Hidalgo; y su señora madre era de Zonte. don Galo y doña Sofía se conocieron aquí en el pueblo y, tiempo después, se casaron. Nos comenta el profesor Serafín que su infancia estuvo llena de privaciones, debido a la pobreza material de sus padres. Esto lo obligó a que, de niño, anduviera siempre acarreado leña en sus espaldas, puesto que su señora madre hacía pan, chorizo y tamales para vender. Este niño que acarrea leña de los cerros, en sus ratos libres oía a don Ramón Ortega tocar su viejo violín. Cuando don Ramón iniciaba su vespertina tarea, Serafín se acercaba sigiloso para aprenderle todas sus vueltecitas al momento de ejecutar un son viejo. Cuando ya tenía suficientes sonidos en la memoria, se devolvía a casa y al

otro día, ya pardeando, volvías por más. De este modo aprendió a afinar el oído y a pulir su gusto por el huapango. Después, empezó a escuchar a don Arnulfo Álvarez Fuentes y a sus hermanos Enrique y Jesús, de los mismos apellidos. Todos ellos muy buenos huapangueros, además de ser sus parientes. Esto último, si lo seguimos señalando resultaría muy reiterativo, puesto que en este pueblo —como en muchos otros del mismo tamaño— todos, de alguna manera, son parientes. De este modo, don Serafín se decidió a aprender a tocar el violín y, al paso del tiempo, lograr hacerlo el instrumento de su predilección; pero, en esos días de pobreza, el problema mayor era cómo agenciarse un violín. El asunto se resolvió una tarde que fue a *leñar*; allá en lo alto del cerro se encontró un buen tronco de jonote con el que empezó a construirse un rústico violín de aprendiz. Con esta madera elementalmente devastada, se inició en el oficio de violinero. Tiempo más tarde, el profesor Melquiádes López Pacheco le prestó un violín propiedad de su sobrino Irineo del Valle. Con este nuevo instrumento mejoró un poco más su aprendizaje. Más adelante, unos zonteños que radicaban en la Ciudad de México, D. F., entre ellos su tío Ernesto Fuentes Ortega, regalaron un violín al pueblo, y el general Élfego Chagoya regaló un clarinete de doble cadencia y una batería. Con esos instrumentos se formó una orquestita. Con ese violín; ya hecho en fábrica, se fue enseñando un poco más. Continuó ensayando piezas, valsés y huapangos.

A otros importantes músicos que recuerda son: a don Evodio Pérez, don Daniel Ilernández (del Barrio Zoyotla). Nabor López, Lázaro Hernández (maravilloso vendedor de aguardiente que se valía de su violín para atraer a los clientes a quienes, una vez concluido el son, les despachaba, desde arriba de su mula que cargaba los barriles o castañas, ayudándose con una manguera), Pedro Reyes, (campesino del Barrio Tecuapa), Pino Hernández, Nabor López, Mauricio Hernández y Fuentes, Teófono Hernández. Cliserio Hernández (que llegaba al pueblo con sus disfrazados para

bailar en el carnaval), estos eran los violinistas de antes, todos fallecidos, menos Teófono que radica en la Cd. De México. Los violinistas de ahora son más escasos, se reducen a Margarito Saavedra y a Roy Jiménez. En cambio, guitarreros siempre ha habido más. Los de antes eran: don Lino Herrera (también tocaba jarana huasteca, aunque no estaba integrada al conjunto), Víctor del Valle Herrera (alegre y pícaro a quien don Serafín le hizo un huapango), don Joaquín López (don Juachi), Aurelio López, Salomón Morales, Genaro Sagahón, Enrique Álvarez Fuentes, Jesús Villareal Cordero, Fernando Moreno, José López, Aurelio López y Timoteo Naranjo. Ahora se pueden nombrar a Fego Villegas Ibarra y a los hermanos Arturo, Eduardo y Víctor Fuentes Castro; a Lino Olivares Fuentes, Margarito Saavedra, Roy Jiménez, José Jerónimo (de La Candelaria), Benito Tolentino (Barrio de Tetipa) y a Braulio Sandoval (Barrio Zoyotla).

Para este tiempo, nos cuenta el profesor, ya se oía al Viejo Elpidio Ramírez, que había salido de Xoxocapa —Ilamatlán, Veracruz— a probar suerte a México, D. F., y de él tomó algunas cadencias cuando lo oía en la radio, ya que el viejo tocaba con un estilo muy parecido al son zonteño, porque Xoxocapa —tierra natal de Elpidio, hombre que se adjudicó toda la preciosidad de nuestro repertorio huapanguero— queda cerca de Zontecomatlán. Ya para 1949, Fuentes Marín emigró para la ciudad Capital a buscar acomodo como músico. Apoyado por el torero Rafael Flor, junto con otros músicos de guitarras sextas, llegó a tocar en algunas radio-difusoras. Un día, cuando tenía actuación en la radio, mandó una carta, a Tayde Fuentes Cordero, en la que le decía: "Si gustan oírme tocar huapango por la radio, echen a anclar la planta; yo toco a las 16:45..." En aquellas épocas había una fuente de luz que había obsequiado al pueblo el memorable don Estanislao Villegas, mejor recordado como don Tanis. Fue la primera vez que los zonteños escucharon a un coterráneo por la radio. Don Víctor del Valle Herrera (guitarrero de don Serafín aquí en este solar y alma del carnaval zonteño), tam-

bién escuchó la radio; y una vez que Fuentes Marín vino de paseo al pueblo, le dijo: "Hermano Finso, cuando te oí tocar por radio, hubiera querido estar ahí adentro..." Pero el destino de don Serafín definitivamente no estaba en el altiplano... Regresó a su tierra un poco desilusionado por no haber encontrado compañeros que lo hicieran fuerte. A la fecha, aún se lamenta de no haber corrido con tan buena suerte... Así se inicia en lo que ha bautizado como su orfandad. Parecía ser que el infortunio lo perseguía, porque a los pocos días de su retorno, su mejor guitarrero, don Víctor del Valle Herrera, el cacahuate, falleció "envuelto por la selva, por el arrullo del viento al azotar las hojas" como prefiere decirlo don Finso. Este fue el inicio, ya no digamos de la orfandad sino de una persistente soledad. El tiempo corrió, y un buen día aparece por su casa Fego Villegas y maduran un buen dúo tradicional, que era el modo de hacer huapango, ya que el trío nació después. Fego asimiló y perfeccionó la tradición con don Serafín y fue por un buen rato su buen guitarrero.

Élfego Villegas Ibarra nació en Zonte el 19 de abril (de 1944 y para ese tiempo era un joven interesado en captar y entender la cultura de su pueblo. Se desempeñaba allá en varios oficios: la ebanistería, transmitida por su señor padre; la laudería, captada por la profunda capacidad de observación; y, entre otras cosas, la buena voz y el excelente sentido musical. Cuando Fego se va a radicar a Xalapa, Veracruz, en 1974 para integrarse al Grupo Tlen-Huicani de la Universidad Veracruzana, don Finso retorna nuevamente a la soledad, y es cuando aparece Timoteo Naranjo Mérida con quien comparte varios años la tradición huapanguera en bailes, actos cívicos y en parrandas caseras. Desafortunadamente Timoteo, también ebanista, tornó un sendero que, a la postre, lo llevó a la tumba hace un par de meses. También con la muerte de Timo el Son Zonteño pierde a un buen elemento. Actualmente, a don Serafín le da gusto que uno venga de paseo por Zonte, porque así puede ejecutar su música, y sobretodo si vienen los Villegas.

Ya estando acá, podemos comprobar también la excelente eficacia de don Serafín como anfitrión, porque los alimentos se deben de tomar a la hora, sin ningún retraso. Ya aquí, en la tranquilidad de su vieja casa tradicional, se le puede apreciar, con sus 76 años a cuestas, sentado ahí en el corredor sosteniendo amena plática con los vecinos y amigos; y ya por la tarde, se van acercando algunos jóvenes deseosos de aprender su arte; entre ellos destacan sus ahijados a quienes les está enseñando. A estas alturas, ya Margarito Saavedra es uno de sus aventajados alumnos.

Hoy, además de Villegas Ibarra, acompañan en este fonograma al maestro Serafín el profesor Daniel Jácome Gómez, músico originario de Las Mesillas municipio de Ixhuatlán de Madero, Veracruz, que durante 30 años se desempeñó como integrante del Grupo Tlen-Huicani de la U.V., y junto con Villegas también formó el trío Los Cantores de la Huasteca, grabando varios discos.

El trío huasteco que hoy estamos escuchando está integrado por don Serafín Fuentes Marín (violín y primera voz), Élfego Villegas Ibarra (guitarra quinta huapanguera y voz) y en la jarana huasteca Daniel Jácome Gómez.

EL PROGRAMA⁽⁶⁾

1.- LA MANTA VIEJA (Son tradicional. Letra de S. E M.). Son muy tradicional, escuchado en las épocas de la infancia de don Serafín a don Pedro Chávez y a Eladio Ramírez; después a Julián Ramírez y a Federico. Cuando don Serafín tenía 10 años de edad, don Pedro Chávez ya era un hombre de 75 años. Eladio también ya era mayor; ambos eran indios y vestían de manta, a la usanza antigua. Don Julián era mestizo y nativo de Xoxocapa... Cuentan que el viejo Elpidio venía a tocar a Zonte en las épocas del carnaval y que también lo hacía todos los fines de semana para huapanguear. Este son no

⁶ Las grabaciones de *El son zonteño* están disponible en La Fonoteca de La Manta y La Raya, <https://www.lamantaylaraya.org/?cat=133>

tenía letra y don Serafín se la puso allá por 1950 para alegrar un poco más al carnaval. Este son se baila zapateado y es de los más gustados por los disfrazados que van bailando casa por casa, en comparsas formadas por parejas de varones que se visten de viejos y viejas, es decir, varones y mujeres. Existe otro son de La Manta, pero es distinto, un poco anterior a este.

2.- LA LLORONA (Son tradicional. Letra de S. E. M.). Son antiguo sin letra fija, ya que se cantaba utilizando versos sueltos o variados, al cual don Serafín le hizo la letra en 1953. Se trata de un son que puede tocarse en cualquier etapa del carnaval, fiesta que se inicia un viernes antes del miércoles de ceniza. Se anuncia golpeando innumerables latas y echando cohetes desde la madrugada del viernes. Se trata de una variante muy especial de La Llorona, digamos, nacional; pero con otro encanto, mismo que la naturaliza en Zonte, donde se ha tocado y escuchado desde los tiempos pasados.

3.- LA CHACHALACA (Son tradicional de carnaval). Este son se cantaba únicamente con versos sueltos. Don Serafín hizo la letra recientemente. Se habla de que se acostumbra dentro del repertorio zonteño desde hace muchos años, expresión que no arroja mucha luz sobre su antigüedad, pero que al menos libra de la preocupación a nuestros informantes. Tanto en su melodía como en su ritmo es distinto a la otra Chachalaca, son o huapango a quien don Nicandro Castillo y don Temo Villeda tratan de emparentar, no sin justa razón, con el rancharo potosino.

4.- EL PERRO (Son tradicional) Este son se baila un poco más zapateado, razón por lo cual los disfrazados lo solicitan a menudo, ya que se presta para realizar múltiples evoluciones. Antiguamente se cantaba con versos sueltos, alguno de los cuales hacía referencia al nombre del son; pero don Serafín, según él para hacerlo más carnavalesco, le compuso una letra en donde se hablara más del perro, animal que en Zonte, como en muchos otros lugares, está íntimamente ligado con la casa y las actividades de la cacería.

5.- CARNAVAL ZONTEÑO (Son tradicional. Letra de S.E. M.) Este son, que ya existía de manera instrumental (como todos los sones), fue elegido por don Serafín para rendirle un merecido tributo a la fiesta zonteña por excelencia: el carnaval. Se pueden apreciar en esta composición todos los pormenores de las carnestolendas huastecas de esta zona.

6.- SON DE CARNAVAL (Son tradicional). Se trata de un son huapangueado sin letra. De este tipo de sones existe una infinidad, situación que ha propiciado desde tiempo atrás que muchas personas se los adjudiquen, una vez habiéndoles puesto letra y ¡colmo! hasta un chocante nombre. Estas antiguas obras musicales huastecas, aunque sean anónimas y carezcan de un nombre específico (porque nunca lo tuvieron, porque no lo necesitaban o porque con el paso de las décadas se olvidó), son de mucha utilidad y en el huapango tienen una función vital, ya que los músicos (que no necesitan de esas referencias al momento de ejecutarlos, dado que sólo vienen a la memoria y ya) los emplean para que descansen los cantores y para que los bailadores cobren nuevos bríos. Por algo llegaron a nuestra época de esta manera. Don Serafín pertenece al grupo de esos compositores actuales que no necesitan apropiarse de las obras musicales populares para tener presencia en el medio huapanguero. Él es honesto y las cosas las dice cual son.

7.- LA MARIPOSA (Son tradicional. Letra de S. E. M.). Se trata de otro de los grandes sones huapangueados muy solicitados en el carnaval. La melodía de este son inspiró en don Serafín la nueva letra que hoy lo acompaña y que en Zonte ya todos se saben.

8.- AZUCENA BELLA (Son tradicional. Letra de S. E. M.). En 1958, el profesor Serafín compuso la letra de este son del repertorio tradicional, y nos comentó que es muy distinta en muchos aspectos a La Azucena bella que grabó el Viejo Elpidio. En el carnaval o en cualquier otra ocasión se toca esta

Azucena, hoy ya integrada al huapango en toda la huasteca.

9- LA PRIMAVERA (Letra y música de S. E. M.) Huapango cuyo arreglo se inició en 1953 y fue concluido en 1960. Nace cuando don Serafín se extasiaba con la presencia de la "estación más deliciosa" y todo lo que ella significa: canto de aves, vuelo de mariposas, presencia de floración en campos y jardines domésticos. Desde 1953 se introdujo al carnaval.

10.- EL PÁJARO CU (Son tradicional) Nos cuenta el profesor Serafín que conoció este son ya con el estribillo, hoy muy viejo, que aludía al ferrocarril, concretándose él sólo a hacerle unos versos para enriquecer un poco más la temática; pero que el nombre del son es el tradicional y que no se trata de ninguna copia actual.

11.- EL VOLADO GAVILÁN (Son tradicional. Letra de S. E. M.) Este son pertenece al carnaval zonteño. La letra fue compuesta con los fines ya señalados en otros sones. Actualmente ya se canta para alegrar la fiesta.

12.- SON DE CARNAVAL (Son tradicional) Son huapangueado. Se baila muy zapateado. Forma parte fundamental del repertorio usado, sobre todo, para el carnaval.

13.- LA CHUPARROSA (Son tradicional. Letra de S. E. M.) Se trata de otro son del carnaval y con letra reciente. Su ritmo es huapangueado. Es considerado un son muy antiguo y muy bailado en el carnaval.

14.- TERESA DOLORES (Tradicional. Letra de S. E. M.) Son viejo del carnaval. La letra fue hecha hace varias décadas. El baile de este son es muy lento, obedeciendo a la cadencia y ritmo del mismo.

* * *

El trabajo que hoy presentamos constituye, sobre todo, un merecido homenaje y reconocimiento profundo a la persona del profesor Serafín Fuentes Marín por su importante presencia y trabajo a favor de la música tradicional de la Huasteca,

a la que ha dedicado toda una vida como músico, compositor, cantor y entusiasta sostenedor del carnaval, ámbito donde el son y el huapango pueden alcanzar su máximo desenvolvimiento y desarrollo. Asimismo, queremos dejar un testimonio musical del maestro, tal y como lo han solicitado muchos músicos de nuestra región. A este reconocimiento se han sumado también el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y la Dirección General de Culturas Populares a través del Programa de Música Popular que coordina el Antropólogo Fernando Híjar S. Reiteramos nuestra gratitud al Antropólogo Alfredo Delgado Calderón, Subdirector de Arte Popular de la D.G.C.P., por su decidido apoyo, respaldo y comprensión para que este fonograma pudiera realizarse. Asimismo, patentizamos nuestro agradecimiento sincero a la Antropóloga xalapeña Raquel Torres Serdán por su apoyo decidido para la organización de este material; de igual forma, agradecemos ampliamente al maestro Manuel Vazquez Domínguez y a la Empresa SIGMA, por el trabajo de tantas horas en beneficio del formato final de Son Zonteño. Finalmente, y cumpliendo con un deseo especial del maestro Fuentes Marín, dedicamos cumplidamente este trabajo al pueblo de Zontecomatlán de López y Fuentes, Veracruz, por ser una tierra sostenedora del son y del huapango; pero sobretodo del precioso carnaval, fiesta que permite bailar, de la noche a la mañana, durante cinco largos días. También nos recomendó el maestro poner mucho cuidado en lo siguiente: no olvidar hacer mención que este trabajo que hoy escuchan, salda totalmente la deuda que contrajo con ustedes en 1949, año del corto exilio voluntario.

Román Güemes Jiménez.
Tecalantla, Veracruz.
Octubre de 1999.



Como un sonoro arroyito

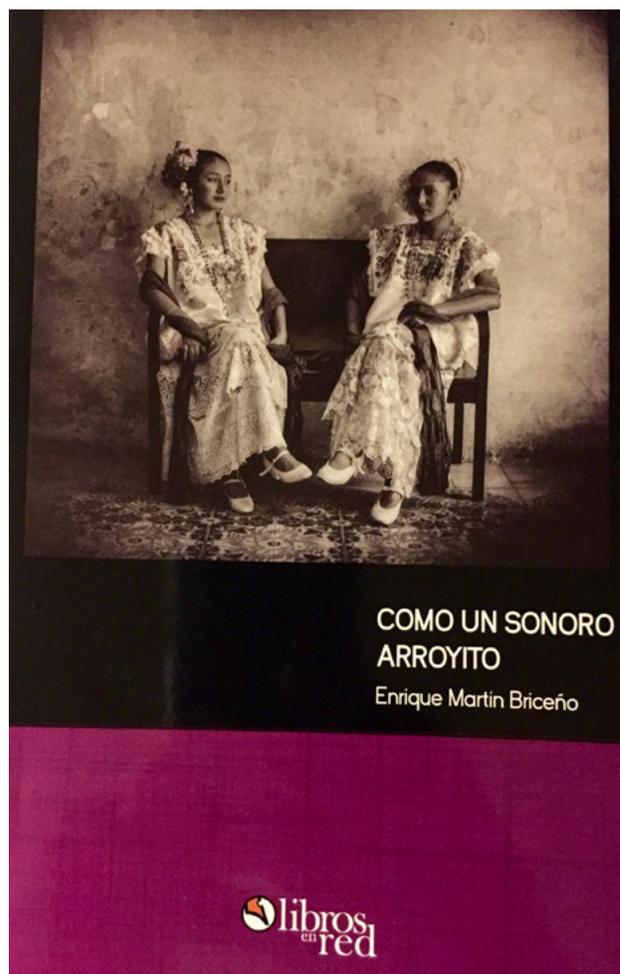
de Enrique Martín Briceño

Libros en red

Hace algunas décadas que Enrique Martín Briceño (Mérida, Yucatán, 1964) se ha convertido con todo merecimiento en uno de los conocedores y difusores más importantes del quehacer cultural y artístico de nuestro país. Si esto es rotundamente cierto a escala nacional, adquiere dimensiones sobresalientes cuando nos referimos a la cultura y música popular de su querida Yucatán.

Publicado en 2020, el año de inicio de la pandemia, *Como un sonoro arroyito* reúne un conjunto de artículos y textos diversos publicados por Martín Briceño en La Jornada Maya que, como se anota en la contraportada del libro, abundan en “aspectos de la historia regional, la cultura maya, la música, el teatro, la cocina y otras expresiones culturales de Yucatán, con erudición e indudable amor por el legado cultural de esta singular región mexicana.”

Se trata de una compilación de textos deliciosos, rebosantes de conocimiento y vida, además de sensibles e impregnados de la generosidad necesaria, para compartir con sus lectores lo que se ha aprendido, escuchado, leído, visto o vivenciado en primera persona. Los sesenta textos que conforman *Como un sonoro arroyito* se encuentran distribuidos en seis secciones: Música (11 textos), Teatro (6), Cultura maya (10),



Otras expresiones patrimoniales (10), Historia (11) y Ensayos (2).

En particular, los amantes de la música yucateca encontrarán en este estupendo libro (publicado por la editorial Libros en red www.librosenred.com), más de un estímulo para seguir sumergiéndose en los veneros de la música yucateca que, como anota su autor, constituye “*un sonoro arroyito* con el que Yucatán ha alimentado el caudal de la música mexicana, sobre todo en el terreno de la canción.” Antropólogo, musicógrafo, melómano, cantante, promotor cultural, escritor, amante de su tierra y muchas otras pasiones y talentos más, Enrique Martín Briceño es uno de los autores a los que es preciso seguir leyendo.

Los Editores LMyLR



El sueño del armadillo

Refranero apócrifo de Juan Charrasqueado

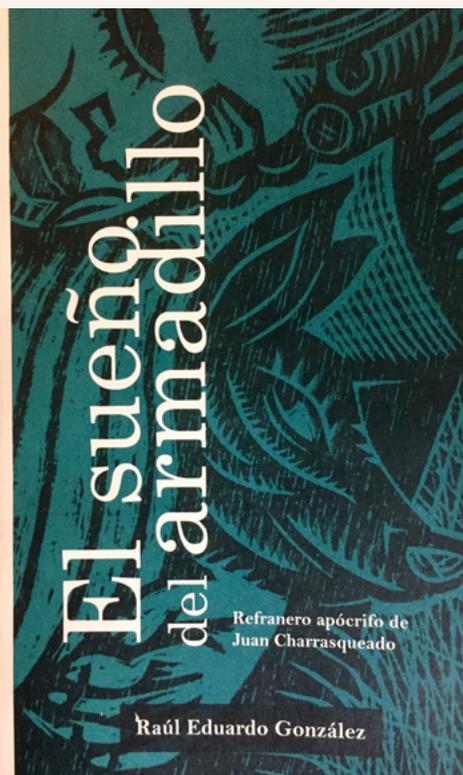
de Raúl Eduardo González

Salto al reverso

Siendo uno de los investigadores y practicantes más prolijo, versado y entusiasta de las tradiciones orales y lírica popular de México, Raúl Eduardo González irrumpe nuevamente en la escena editorial con *El sueño del armadillo. Refranero apócrifo de Juan Charrasqueado*, publicado en Morelia en 2021. Se trata de un vasto poemario confeccionado a partir de refranes, frases y proverbios que Raúl Eduardo glosa ingeniosa y certeramente, apelando a la estructura de la décima espinela.

En esta ocasión y, como ya lo hiciera en un trabajo previo (*La vihuela en el llano*, 2018), el libro constituye una afortunada colaboración con el artista plástico Alec Dempster, quien es el creador de las ilustraciones que fungen como contrapunto visual de los dichos, sentimientos y opiniones que el autor de las décimas ha hecho despuntar de la boca de *Juan Charrasqueado* -ese personaje ficticio de la canción ranchera al que González convierte en la encarnación humana del sagaz armadillo.

Acercarse al trabajo poético que Raúl Eduardo González nos comparte en este libro significa sumergirse en una antiquísima tradición poética de la cual *El sueño del armadillo* es una venturosa y bien lograda actualización. Al respecto, el mismo autor nos dice: “En aras de la comunicación y de la efectividad del mensaje, ayer y hoy los decimistas han sido refraneros; sus estrofas ponen los dichos en contexto, y estos les sirven para expresar con precisión y belleza lo que quieren decir”. No sería extraño que el lector reconozca en algunas de estas



décimas, el influjo del afamado versador jarocho Constantino Blanco Ruiz, “Tío Costilla”, cuya obra R.E.G., admira y reconoce. Pero, sin duda, también encontrará en estos refranes glosados, el talento, oído musical y contundencia poética que acompañan, por ejemplo, al verso de fundamento; y, todo ese universo lírico, González lo expande y reinventa haciendo eco de una pasión y conocimiento refranero que le viene de familia, a la cual rinde homenaje haciendo presente la memoria de los suyos:

Mi abuelo decía pausado/que había que reflexionar/y que no se había de dar/ningún hecho por sentado. /Decía: “piensa en lo pasado/y haz tú mismo tu consejo/de nada sirve estar viejo/sin madurar cada vez/*la memoria sólo es/la cultura del pendejo.*

Los Editores LMyLR.

[«El sueño del armadillo. Refranero apócrifo de Juan Charrasqueado», por Raúl Eduardo González, a la venta en Librerías Gandhi, Mercado Libre (México), Casa del libro (España), Librería de la U (Colombia), entre otros puntos de venta alrededor del mundo. Más información y links de compra en: bit.ly/suenoarmadillo]





Carlos Arturo Hernández Dávila,
Sones de La Flor
(ejecutados al amanecer),
Benito Juarez, Ver., Feb 2022.

JESÚS G. CAMACHO JURADO

Licenciado en Composición por la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Desde 2011 es maestro de violín en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Como ejecutante de violín y jarana huasteca ha grabado cuatro producciones independientes con los grupos Bossanónimos y Gorrión Serrano.

FRANCISCO GARCÍA RANZ

Ingeniero civil, arquitecto, músico, investigador.

VICTOR GAYOL

Historiador, promotor cultural, sonero aficionado y fandanguero. Director de Son de Xoxogo. Profesor investigador en El Colegio de Michoacán.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Es profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Forma parte del comité organizador del Encuentro de Música Tradicional Verso y Redoble, y del comité de redacción de la revista *Diálogos de Campo*. Sus trabajos de investigación se orientan principalmente al estudio de la literatura de tradición oral y el cancionero popular mexicano. Toca la jarana, canta, hace y escribe versos.

ROMÁN GÜEMES JIMÉNEZ (QEPD)

Antropólogo, músico, promotor cultural y orgulloso hijo de su amada tierra huasteca.

CARLOS A. HERNÁNDEZ DÁVILA

Etnólogo. Se desempeña como profesor en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Universidad Iberoamericana.

MARÍA EUGENIA JURADO BARRANCO

Licenciada en Etnología por la ENAH, concluyó estudios de licenciatura en la Facultad de Economía de la UNAM y de maestría en Desarrollo Urbano en el COLMEX. Ha laborado en instituciones como el IPN, la ENAH, el INI y la CDI, donde ha investigado ciudades medias, estudios regionales, migración, alfarería, rituales, música y danza.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Profesor de enseñanza media superior, jaranero y promotor cultural en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

PAULINA MILLÁN

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Colaboró en la organización del archivo fotográfico de Juan Rulfo, en la Fundación que lleva su nombre. Profesora de tiempo completo en el Tecnológico de Monterrey. Especialista en la fotografía de Juan Rulfo.

DANIEL SHEEHY

Doctor en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Su principal campo de investigación es la música regional de México, pero también ha realizado investigaciones en Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. Es director del Smithsonian Folkways Recording. Asimismo es curador de Smithsonian Folkways Collections y director de Smithsonian Global Sound. Es co-curador del proyecto Nuestra música: Music in Latino Culture y fue co-editor del segundo volumen de *The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), dedicado a Sudamérica, México, Centroamérica y el Caribe. Entre los años 1992 y 2000, fungió como director de la división de Tradiciones y Artes Folclóricas del National Endowment for the Arts.





Salvador el "Negro" Ojeda con su esposa Mila y don Tobías en Tlacotalpan.

