Son del Sur 4

Chuchumbé, A. C. 15 de junio de 1997

Presentación

El son jarocho tiene sus raíces profundas, allí donde se explica también el complejo histórico social de los pueblos del sur de Veracruz. Historia que vislumbra desde la orilla del mar una visión dominado por las montañas de Los Tuxtlas y por arroyos y ríos que van a encontrarse en el suave deslizarse del Coatzacoalcos. Visión que allá en los cuarentas dibujara José Revueltas en *Dormir en tierra,* los trazos de un embarcadero en Minatitlán y los submundos donde habitaban seres sucumbiendo ante los embates del *desarrollo petrolero*. En este proyecto del sistema político de diseñar modelos impositivos de vida fomentadas en detrimentos de las costumbres y la culturas de los pueblos indígenas y mestizos de la región, el son ha vivido un proceso que a pesar de todas las adecuaciones que se le hicieron para moldearlo a las necesidades políticas, como bien ejemplifica *Pérez Montfort* en páginas interiores sobre la formación del estereotipo **jarocho,** hoy vive en el movimiento de la música popular de nuestro estado una nueva faceta en donde son sus propios actores los mejores defensores de su libertad creativa y el reconocimiento de su compromiso con el pueblo, pues el son jarocho tiene su razón de ser como movimiento vivo al convocar el espíritu comunitario, como elemento que en última instancia es alegría y diversión para nuestra sociedad y también para la intimidad de nuestro ser, de nuestro espíritu.

Son pocos los estudios hechos para descifrar, conocer y redefinir nuestra identidad pues gruesas telarañas han caído sobre nuestro pasado en afán de diseñar una sociedad donde se antepone el consumo a lo necesario. El movimiento de son jarocho vive en un tiempo donde se cuestiona el modelo social y en este tiempo lucha por la reivindicación de nuestra cultura,' Estamos viviendo un fin de siglo donde es posible cuestionar nuestra identidad y sus sustentos como lo hace *Pérez Montfort,* no para derrumbar los pilares del espíritu, sino para fundamentarlos en su esencia. En este sentido, los escritos de *Baqueiro Foster,* el de *La valona* de *Rico Mora,* el de *Alfredo Delgado,* el de *Rolando Pérez y* los trabajos de versada amplían el contexto histórico y geográfico de los orígenes de nuestra cultura, las diferencias y similitudes de regiones específicas de México como Michoacán, Tabasco *y* Veracruz, para seguir en estos textos, donde al comprender nuestras particularidades y nuestras generalidades, somos conscientes de la existencia de grupos humanos de nuestro país que luchan por hacer prevalecer su propia identidad, este conjunto de expresiones culturales que también son parte de la riqueza de nuestra nación.

A partir del conocimiento reflexivo y crítico del son jarocho y del mundo que le ha rodeado, *Son del sur* quiere contribuir al esfuerzo de todos los mexicanos que hoy piden el reconocimiento a sus manifestaciones culturales y a sus derechos más elementales como seres vivos.

Son del sur 4

Primera edición, 15 de junio de 1997
Segunda edición (digital), mayo de 2010

Centro de documentación del Son Jarocho A.C.
Madero 108 Centro,
Jáltipan, Veracruz,
CP 96200
Mexico

Editor: Ricardo Perry Guillén
Digitalización: Gabriel Fields

Fotografías: Archivo Histórico de Cosoleacaque: pág. 7, 8, 9, 11, 13, 1518, 19, 21
Bulmaro Bazaldúa: pág. 24, 33
Ricardo Perry Guillén: Portada, pág. 22, 28, 31, 59, 60 y contraportada
Arturo Talavera: pág. 37, 41, 47, 60
Francisco García Ranz: pág. 43
Silvia González de león: pág. 57

Agradecemos el apoyo del Dr. Moisés Alor

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores y no necesariamente representan el criterio de la revista. Se permite la reproducción del material aquí publicado siempre que se cite la fuente.

Revista editada con el apoyo del Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través de la Coordinación Nacional de Descentralización.

LAS ILUSTRACIONES FOTOGRAFÍAS

Dentro del proyecto cultural del Ayuntamiento de Cosoleacaque, se ha firmado un convenio con el Archivo General del Estado de Veracruz para trabajar en la reproducción de fotografías y textos que nos proporcionan imágenes y datos de la historia de este pueblo. Este trabajo es complementado con un registro fotográfico del Cosoleacaque reciente hecho por nuestro amigo Juan Carlos Reyes. Estos materiales pasarán a formar el Archivo Histórico de Cosoleacaque y a la par de las imágenes que vienen a nuestra memoria en las referencias históricas de los textos, ilustramos el texto de Baqueiro Foster con ellas, imágenes que nos remiten a visualizar estos procesos de integraciones. mezclas raciales, identidades que han formado nuestros núcleos sociales. Las fotografías son propiedad de familias Cosoleacanecas que gentilmente permitieron su reproducción.
Recibimos también colaboraciones de nuestros amigos Bulmaro Bazaldúa. Silvia González de León y de Arturo Talavera. quien lo hemos vistos a lo largo de nuestro estado haciendo un registro fotográfico del movimiento sonero.

Aclaraciones
En virtud de una serie de imprecisiones con la primera parte del artículo de García Ranz sobre el Marimbol del número pasado. debido sobre todo a los atrasos de las mensajerías. repetimos la primera parte junto con la segunda ahora si con las ilustraciones respectiva.

contenido

Textos

La música popular de arpa y jarana: en el sotavento veracruzano
Gerónimo Baqueiro Foster 8

Anotaciones a la consolidación del estereotipo del Jarocho en primera mitad del siglo XX
Ricardo Pérez Montfort 23

El diablo y el fandango
Alfredo Delgado Calderón 27

El chuchumbé y la buena palabra (2)
Rolando Antonio Pérez Fernández 32

El marimbol
Francisco García Ranz 47

Poética

Ha vuelto la niña
Patricio Hidalgo 6

La danzadora
Guillermo Cházaro Lagos 21

Alabado sea el Santísimo Dominio Público 30

Brotaron de la cañada
Zenén Zeferino 46

Matamba
Armando Chacha 54

Las coplas del campamento
Gilberto Gutierrez Silva 56

Soñarte no es novedad Daniela Meléndez Fuentes 58

Correspondencia

Con frecuencia recibimos notas y cartas de los amigos soneros *y* músicos, investigadores y de instituciones interesadas ennuestra cultura popular, las cuales leemos con atención, sobre todo los buenos consejos que nos ayudan a mejorar cada día esta revista. A continuación reproducimos una carta de Mary Farguharson a la que damos respuesta públicamente pues copias de dicha carta fueron enviadas a diversas personalidades relacionadas con nuestra cultura *y* en donde manifiesta sus apreciaciones sobre un articulo escrito por el antropólogo Roberto Williams en el número anterior de Son del sur.

Ricardo Perry Guillen
Son del Sur
Chuchumbé A.C.

Mucho le agradezco que me haya pasado personalmente una copia de su revista el domingo pasado cuando nos encontramos en la fiesta de Tlacotalpan, de otra manera no me hubiera enterado del artículo que se publicó en mi contra en Son del Sur. *Anteriormente ya estaba enterada de la opinión del señor Williams quien había enviado una carta a la revista* México Desconocido, *misma que se publicó en la página 8 del número de junio del año pasado, (le adjunto copia) donde comento que gusta por las excelentes fotografías de Leticia y la buena documentación del texto y luego profundiza sobre mi texto con información importante y muy detallada de la vida del gran requintista Lino Chávez. Sin embargo me sorprende bastante el cambio de tono entre esa carta y la que acabo de leer en su revista y tomo la oportunidad de responder por medio de esta carta.*

Primero el texto no tenía pretensión alguna de ser erudita o academicista sino ser un texto bien documentado escrito para una revista de difusión cultural de los medios masivos. No es un texto comisionado por una revista académica que obviamente habia recurrido a un académico especializado en vez de a una periodista con un interés personal grande por la música tradicional mexicana y caribeña.

En cuanto a los errores mencionados, asumo la responsabilidad y la pena de haber referido a Veracruz como la capital del Estado, no hay pretexto, simplemente menciono que es lástima que este error tampoco fue captado por la correctora o por la editora de la revista México Desconocido. *Por otro lado agradezco la aclaración del Señor Williams de que Lino Chávez murió en Jalapa. Me había comentado Don Nicolás Sosa que Lino, a quien conocí personalmente en la Ciudad de México en 1988, se había muerto en el D.F. Mientras que lamento mucho esto dos errores que afortunadamente no son trascendentes dentro del contenido medular del artículo. Cabe mencionar que nadie está exento de hacer errores, al mismo señor Williams le respondió otra lectora de* México Desconocido, *para corregir información que el había publicado en su carta acerca de Moscovita (le adjunto copia).*

Ricardo yo siento que aparte de la carta del señor Williams -que considero interesante y útil para los lectores de México Desconocido *como para mi en la personal-, los comentarios hechos aposta por su revista y que se añadieron al final del texto del Senor Williams faltan a la seriedad que yo había asociado con el trabajo de Chuchumbé y mucho me*

temo que están motivados por otras razones que no tienen que ver con mi trabajo como periodista ni el artículo publicado en México Desconocido. No hay base alguna para hablar de "tanta tergiversación o del desconocimiento... de nuestra música". Tengo nueve años viviendo y trabajando en México, entrevistando y escuchando a músicos populares en todo el país. Ha sido necesario combinar esta labor con mi trabajo como corresponsal primero y ya después en Discos Corasón, *siendo un trabajo que me ha proporcionado mucha información y que seguiré realizando durante muchos años más. Tengo en mi haber un archivo bastante grande de entrevistas con interpretes del son no solamente del norte de Veracruz, sino de Michoacán, Guerrero, Hidalgo, San Luis Potosí, Guanajuato, Querétaro, Tamaulipas, la Ciudad de México e igualmente de muchas localidades del Caribe, que me dará mucho gusto poner a su disposición si es que algunos de estos materiales le interesen. Esto he hecho desinteresadamente en el pasado cuando académicos, periodistas y difusores culturales en general me los han solicitado.*

Finalmente me preocupa su disposición de publicar un texto con una clara actitud xenofóbica que no aporta nada positivo a su trabajo ni a la investigación de registro cultural que tanto nos interesa a los dos.

Sin más por el momento.
Atentamente.
Sra. Mary Farguharson.
4 de febrero de 1997.

Sra. Mary Farguharson

Presente:

Cuando acudimos ante usted y el Sr. Llerenas para una audición, ya existía el original de Son del Sur 3 *y por tanto el escrito del Sr. Williams, un antropólogo del sur de Veracruz que ha estado cercado a nuestro trabajo en Chuchumbé, colaborando con nosotros con sus notas. Nuestro desconocimiento de la existencia de usted era tal que Patricio Hidalgo comentó de este escrito y de lo que pensaba, haciendo alusión a los conceptos en que se tiene hoy todavía del son jarocho tradicional, a pesar de todo el esfuerzo que realizamos infinidad de músicos, lauderos, versadores, bailadores y personas. Después de que ustedes se marcharon de la casa donde escucharon a Chuchumbé, supimos que usted y Mary Farguharson, la autora de la nota de* México Desconocido, *eran la misma persona y hasta echamos relajo que después de los comentarios no podíamos esperar una posible grabación en* Discos Corasón.

Le comento que nosotros tenemos como principio tratar de no inmiscuirnos en los conflictos en los que comúnmente están inmersos personas o grupos que trabajan en alguna expresión artística, porque nuestro trabajo sólo lo mueve el ser fieles a principios que tienen que ver con la preservación de nuestra existencia, de nuestra cultura, de nuestra historia y que estamos trabajando para mostrar sólo una brevedad en los terrenos inmensos que tiene la creatividad humana. Por lo que no nos mueve ni rencores ni resentimientos de los actos de los demás. Lo que hacemos lo hacemos por convicción y a ello obedece el incluir el texto que nos ocupa en Son del Sur.

Si, sobre el son jarocho han caído tantas tergiversaciones, como con muchas de las manifestaciones de los diversos pueblos que existimos en México. Por poner sólo lo más obvio, la concepción del son jarocho que surgió a partir de Miguel Alemán, es la que invadió el falso conocimiento, incluso en el extranjero, del son nuestro. El son correteado y a la vez con menor movilidad, se inserta en los centros educativos y presentan a los cuadros de ballet como nuestra esencia, olvidando que el fandango es la clave de la existencia del son, el baile del pueblo que no se disfraza para fandanguear. Esta incomprensión se convierte en una lucha cotidiana contra todos los vientos contrarios que soplan sobre nosotros. Tantas cosas que no es posible detallar en un ratito, pero que encuentran en Son del Sur el espacio para expresarlo.

Agradecemos su interés por todo esto y aceptamos sus trabajos y sus entrevistas que vendrán a proporcionarnos elementos para el estudio de la música. Le informamos que de nuestra parte también recibirá los números subsecuentes de nuestra revista para que en ambas partes estemos mejor informados de lo que nos interesa.

Atentamente,
Ricardo Perry Guillén
Chuchumbé A. C.

Ha vuelto la niña

a itzell

Patricio Hidalgo

Bajo la tormenta
de mi piel retinta
va una niña inquieta
¡Qué bonita niña!

Mira niña inquieta
te van a trenzar
las olas violentas
cabellos de mar

Mira niña inquieta
te quiere arrastrar
esa yegua prieta
loca del corral

Con paso trotero
se llevó a la niña
con rumbo al potrero
del monte de espinas

Rodó por el suelo
carita sangrada
que con su pañuelo
un negro limpiaba

¿Gardenia dormida ?
pájaro trinante
¡Despierta a la niña
del sueño distante !

Llegaron allí
ángeles de oriente
para revivir
a esa inocente

Cambujo, con mueca
el negro decía
"ella no está muerta
me sonrió la niña"

Y la yegua prieta
corrió y corrió
como un temporal
desapareció

Mi negra, mi niña
te van a trenzar
manos de palmera
brazos de la mar

Mi negra, mi niña
déjate poner
una floresilla
en cada cairel.
En cada cairel
déjate poner
una floresilla
en cada cairel.

Madre e hija jaltipanecas, de rasgos mestizos,en los primeros años de este siglo. Foto Archivo Histórico de Cosoleacaque

La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano

Gerónimo Baqueiro Foster

Musicalmente hablando, Veracruz es uno de los estados más ricos de la República en lo que toca a los géneros populares.

Esta riqueza consiste, por una parte, en las melodías. mucho más primitivas, con que acompañan sus danzas, mezcla de elementos precortesianos con otros en que la intervención de los religiosos de varias órdenes (franciscanos, dominicos, mercedarios, jesuitas), tuvo considerable fuerza.

Grupo de campesinos cosoleacanecos en el plesbicito de 1932

Más tarde, la música profana popular que se trajo de España fue escuchada y asimilada por los veracruzanos.

Entonces, de las ***seguidillas*** de fines del siglo XVI, cantadas y bailadas por los dominadores, así como las ***playeras***, canciones populares de Andalucía que, por constituir una variante de la seguidilla y por ser éstas una variante del ***cante flamenco***, tomaron el nombre de ***seguidillas gitanas***, partieron estos, para empezar a formar un repertorio propio, de acuerdo con las normas de estructura, de ritmo, de compás, así como melódicas y armónicas, del género dominante en la madre patria, basado también en un texto poético perfectamente maduro, y en principios -danzarios desde largo tiempo establecidos.

Las Seguidillas -se cree que de origen morisco- nacieron en La Mancha a principios del siglo XVI. Ahí evolucionaron como un baile popular, llegando no sólo a ser la pieza favorita de los nativos de la región, sino extendiéndose por toda España, de la cual salió para venir a la Nueva España.

Quienes primero han hablado de este baile han sido Mateo Alemán, el autor de ***Guzmán de Alfarache***, que en ese famoso libro nos dice cómo la ***zarabanda*** fue arrinconada por la ***seguidilla***, y Don Miguel de Cervantes Saavedra, quien en la segunda parte de ***El Quijote*** nos da a entender en el capitulo 38 que era un género popular, puesto que los no plebeyos se humillaban a "componer un género de verso que en Candaya se usaba", llamado ***seguidilla***, añadiendo que "allí era brincar de las almas, el

retozar de las risas, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos".

La seguidilla se ha definido así: "Aire español de canto y baile, cuyo compás es de tres tiempos y de un movimiento muy animado, que empieza y acaba con estribillo, composición métrica de cuatro versos, en que el cuarto ha de ser asonante del segundo, los cuales constan de cinco sílabas y el primero y el tercero de siete".

Las hay con estribillo y sin él. Véase una muestra de las primeras, copiada de la *Colección de seguidillas, tiranas y polos* del famoso Don Preciso, Seudónimo del Lic. Iza Zamácola:

Mi madre me ha mandado
que no te quiera,
y yo le digo, madre,
¡Si usted la viera!
Quedó tamaña
y mordiéndose el labio
dixo: ¡Caramba!

He aquí una muestra de las segundas, en la cual hay un pensamiento más tarde desarrollado por Enrique Heine:

Que te tuve en los brazos
anoche soñé;
lo que reí dormido,
despierto lloré.

El estribillo consta, como se ha visto, de tres versos: el primero y el tercero de cinco sílabas, asonantes entre si, y el segundo de siete.

La seguidilla que nació en España en el siglo XVI produjo las ***boleras*** y el ***bolero,*** que en esencia son la misma cosa.

Poca diferencia existe entre las ***boleras*** y el ***bolero*** y la ***seguidilla,*** a no ser por la mayor o menor rapidez de su movimiento.

Las ***boleras*** *y* el ***bolero*** son de tiempo más reposado y solemne y la investigación ha precisado que su origen no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVIII.

Dos siglos, pues, de su evolución tuvo la ***seguidilla*** para llegar a las ***boleras*** y ***boleros,*** géneros que se siguieron cantando en toda España y en la Nueva España, con versos rigurosamente construidos conforme a los principios de la ***seguidilla,*** tendiendo, como es natural en estos versos, a una decadencia en el metro y en la rima. La coreografía ha usado, preferentemente, las seguidillas ***manchegas*** de las que se conservan curiosas partituras correspondientes al siglo XVII en el archivo del Ayuntamiento de Madrid; pero también abundaron las ***seguidillas boleras,*** llamadas también ***boleros*** y las ***seguidillas gitanas,*** conocidas en Andalucía como ***seguidillas.***

De las ***seguidillas gitanas*** fueron surgiendo distintas modalidades, según las regiones. Así en Málaga, las ***Malagueñas*** *y* el ***fandango,*** pieza ésta que se empezó a bailar en el siglo XVII, y en Sevilla, las maravillosas ***sevillanas.***

Andando el tiempo, los ***fandangos*** tomaron formas características de diferente orden y ritmos, de cada una de las regiones propicias a su desarrollo y, en vez de los versos de ***seguidilla,*** nuevos tipos de versos empezaron a usarse en sus partes cantadas.

Así, es que todos los géneros poéticos del tiempo tuvieron cabida tanto en el fandango tipo, como en los fandangos por extensión.

En el fandango tipo, todavía se estableció, sin sentir, una nueva modalidad, consistente en recitar, al grito de ¡bomba!, que servía para detener a la orquesta, interrumpiendo el baile, versos de seguidilla, cuartetas, quintillas, sextillas, octavas y décimas.

La expresión ¡bomba! era un aviso de detención forzosa para que los sabedores de versos o improvisadores dijeran uno, dos o más, según el interés de los bailadores. Terminando el recitador, empezaba la música de nuevo, que podía ser interrumpida a voluntad, según el grado de entusiasmo, durante la ejecución del ***Son*** denominado ***fandango***.

Un día, el ***fandango,*** pieza generalmente en compás de tres por cuatro y en tonalidad menor, se multiplicó y no solamente nacieron piezas en ritmo de ***fandango,*** llamadas también ***fandangos*** sino que la fiesta en que estas piezas se bailaban de preferencia, tomó también el nombre *de fandango*.

Frente a los primeros ***fandangos*** y las ***seguidillas, boleras*** y ***boleros,*** no se necesitaba ser un verdadero conocedor para encontrar el parentesco de estructura, de ritmo y también de la armonía entre unos y otros.

Es posible que el ***jarabe,*** pieza de ritmo de ***seguidillas, boleras*** y ***boleros,*** pero en modo mayor, naciera al mismo tiempo que los ***fandangos.***

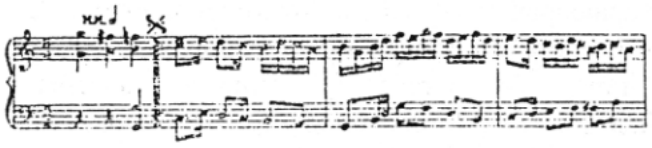
Su nombre deriva del árabe ***Xarab,*** que significa bebida y se le encuentra desde el siglo XVIII en España, sin que se pueda garantizar que sea el más antiguo.Tal vez por su modalidad mayor, en la Nueva España encontró el ***jarabe*** un campo muy propicio para su desenvolvimiento y en todo el país se ejecutaron por los diferentes grupos de instrumentistas populares jarabes con estribillos y dos, tres o más estrofas que, en forma de variaciones, acompañaban al canto, llegando con los años a sustituir al ***fandango,*** hasta el grado de que en algunas partes se olvidara por completo.

Los más antiguos ***jarabes*** mexicanos, son aquellos que conservan las características rítmicas de la ***seguidilla.***

Estas características -repito- son de forma, de ritmo, literarias y de armonía.

Más, como cuando el ***jarabe*** nació, ya el siglo XVIII estaba muy avanzado y los versos de seguidillas empezaban a caer en desuso, quedaron éstos para las ***boleras*** únicamente y en la nueva forma, en modo mayor, la gente quiso cantar mejor la copla o las coplas en cuartetas de romance, quintillas o sextillas octosilábicas.

De los jarabes en ritmo de seguidilla, Veracruz no posee ya ninguno. Es el Istmo de Tehuantepec en donde existe el ejemplar más completo de un jarabe de este tipo ya publicado por mí, aunque su letra se perdió para siempre.



Sin que haya sido posible precisar el tiempo en que vinieron, los ***fandangos,*** procedentes de España, se multiplicaron el Sotavento Veracruzano desde comienzos del siglo XVIII, y hay razones para pensar que desde las postrimerías del XVII.

Mujeres en el patio de la iglesia en 1921

De una paciente investigación en el puerto de Veracruz, Alvarado y sus alrededores, y Tlacotalpan, comprendidas multitud de rancherías que se extienden a lo largo de los ríos Papaloapan y Blanco, logré tomar nota de la existencia de todos estos ***Sones*** de Arpa y Jarana; de jarana y guitarra ***jabalina,*** instrumento este que es un típico ***cuatro;*** o de mezcla de arpa, cuatro y jaranas de diferentes tamaños y afinaciones, con la intervención de las voces en diálogo de dos cantadores o en un estilo responsorial profano, en que el cantador es contestado por la multitud repitiendo los versos que él canta primero, con la misma entonación o con otra mejor, adecuada a sus posibilidades de extensión, sin salirse del tono establecido.

Helos aquí:

El Aguanieve - que siempre precede al *zapateado* con introducción impuesta por la costumbre.

El Agualulco o *ahualulco* -también conocido con el nombre de *La Guadalajara; Los arrieros, Los artilleros, El Balahú, El Buscapiés. El Butaquito,* conocido también como el *Cielito Lindo; El Borrego, La bruja, El Siquisirí,* que también lleva los nombre de *Curripirí, Pirripití y* hasta el de *Siqui-sirique,* al cual los tocadores de sones le llaman *El Peludo,* por lo difícil de su ejecución en el arpa, al grado de que la parte de este instrumento tiene el carácter de virtuoso con dificultades extremas; *El Carpintero Nuevo, El Carpintero Viejo, El canelo, El Colás, El Cascabel, El Cuervo, El Café Molido, El Cartucho, El Coco, El Cupido, El Conejito, El Camotal, El Caracol, La Dulce Caña, los Chiles Verdes, El Chocolate, Los Enanos, El Fandanguillo, La Guacamaya, El Gavilancito, El Guapo, El Gallito, El Huerfanito, La Indita, La Iguana, El Jarabe, La Jota, El Lelito, La Llorona, La María Chuchena, La Morena, Los Negritos, El Pájaro Cú, Los Panaderos, El Palomo,* también conocido como *La Palomita, El Pollito, El Piojo, La Petenera, El Pescadito, El Pinole, El Queretache,* -al cual algunos le dicen *La Vieja-; La Risa, El Sacamanadú o Sacamandús,* -que en Tlacotalpan y Cosamaloapan es *El Toro-; La Sarna, El Torito* - que por la costumbre, se toca precedido siempre de *El Sacamandú* como introducción, siendo un caso idéntico al del *Zapateado,* que es inconcebible para los tocadores sin la introducción del *Aguanieve-; La Tusa, El Totolito,* expresión que equivale a pavito; *La Tarasca, El Trompito y El Zapateado.*

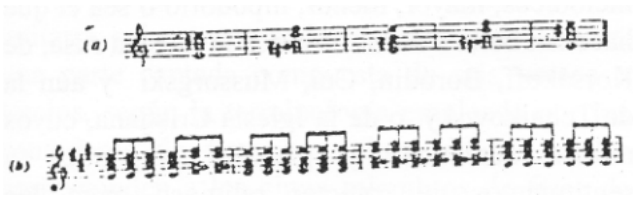
Para el investigador que sabe profesionalmente la música, una pieza cualquiera es por sí sola reveladora de la grandeza o insignificancia del compositor, muchas veces en mayor grado que lo que puedan decir varios libros escritos sin la suficiencia técnica que dé confianza plena.

Por eso, incitado por la música de ***Sones,*** de ritmo alucinante, originales melodías en diálogo, acordes derivados de un sistema de modos armónicos desconocidos ahora por completo del mundo occidental, pues, sin duda, vinieron del oriente a España y se desenvolvieron ahí en los siglos XVI y XVII, y por las maravillosas estructuras, con ancho campo para los improvisadores ***y*** los músicos con aptitudes para inventar ***variaciones,*** me entregué desde el año de 1934 a profundizar en todos los aspectos de la riquísima música veracruzana de ***Sones*** o, si se quiere, de ***fandangos.***

Ha sido una investigación directa sobre la música, sin tomar para nada antecedentes ni consecuentes.

Fue necesario ver y escuchar sin descanso, para familiarizarse con las melodías, exóticas para mis oídos occidentalizados: con los ritmos fantásticos de las jaranas, asombrosamente rasgueadas ***y,*** a veces, punteadas, en alardes de sutilización, en el zapateado; con los juegos embriagadores de las arpas pequeñas, llamadas ***requintos;*** con las extrañas funciones modales. imposibles de traducir, siquiera aproximadamente, en las guitarras sextas, cuyos principios de ejecución

son por completo diferentes que los de las jaranas.



El canto en diálogo, jamás a dúo, de los cantadores del Sotavento Veracruzano, con libertad absoluta para cada cantador, que canta, como a él le viene en gana, la melodía de los sones clásicos, sobre funciones armónicas invariables, es a lo que se debe la inagotable riqueza de la música de arpa y jarana.

La música de arpa y jarana, con cantadores, que se baila sobre las inquietantes tarimas, por bailadores del más refinado virtuosismo, por mediocres y por aprendices, es siempre original y fresca, como resultante de una continua improvisación que, en realidad, no es tal cosa.

Cuando conocí todo el acervo musical de las gentes de Alvarado, la Generosa, de Tlacotalpan, de Tlalixcoyan, y de multitud de rancherías diseminadas en gran extensión del río Papaloapan, en sus dos riberas, me propuse anotar lo mejor, ya controlado por completo.

Como nadie lo había intentado, en razón de sus tremendas dificultades, empecé por los sones más accesibles, distribuyendo el trabajo entre ayudantes cuya formación técnica había sido orientada y vigilada dentro del Conservatorio por mí mismo, y tomé la parte de mayor responsabilidad.

El Ritmo, la Melodía, la Armonía, la estructura del ***Son,*** su género; el ritmo del taconeo de los bailadores, excitados por el enervante ruido de las tarimas; las coplas propias de cada ***Son,*** todo eso fuimos tomando con suma

Ballet jarocho de jóvenes cosoleacanecas en 1963

cautela, independientemente, para llegar, en un momento dado, a una realidad en que tenían que ser los mismos músicos del conjunto quienes dieran su aprobación sin titubeos.

El Cascabel, La Morena, El Fandanguillo, La Petenera, La Llorona, El Coco, El Camote, La Bruja, El Cupido y Chiles Verdes, me parecieron los ***Sones*** más antiguos de Veracruz.

Completamente posesionado de los elementos constitutivos de cada uno de ellos, profundicé en la diversidad de afinaciones de las arpas y las jaranas, llegando a la conclusión de que cada una de ellas tenía un sentido estético análogo a aquel que indujo a los griegos a emplear ocho modos, en correspondencia con los estados de su pasión, y a los hindúes a fijar en ragas, determinantes de sus melodías, uno de los cuales las producía con tal fuerza mágica, que el que las cantaba ardía irremisiblemente, aún metido dentro del agua de los ríos y de los mares.

También profundicé en la tarima como instrumento percutor, en que el taconeo de los bailadores de virtuosidad que bordaban las más impresionantes ritmos, tiene un alto significado en los ***Sones*** de fandango.

Después de esto, me interné en el campo de la forma y encontré primores.

Todo esto lo hice no sin llegar a tener la certeza de que, para estudiar con provecho los ***Sones*** de Veracruz, se necesita una legión de investigadores, maestros en las técnicas vocal, instrumental, danzaría y literaria.

La jarana me hizo tantas revelaciones, que bosquejé un libro cuyo titulo será: ***La jarana, el alma del huapango.***

En los capítulos de este libro hablaré de los tipos de jaranas; la variedad enorme de sus afinaciones y el objeto de ellas en el acompañamiento, influyendo sobre las funciones armónicas que, en verdad son modos que obran en el sentimiento, produciendo una emoción estética particular en cada caso.

Demostraré que cada ***Son*** tiene como acompañamiento un modo armónico, de la misma categoría estética que los modos melódicos, mayor, menor, hipodorio o sea el que hace tan bella a nuestros oídos la música rusa, de Korsákoff, Boródin, Cui, Mussorgski y aún la de Tchaikowsky, o de la Iglesia Cristiana, cuyos modos auténticos y plagales responden a sentimientos de carácter religioso, para los cuales no son propios los modos elegidos, con la intención de expresar sentimientos de orden profano.

También estudiaré las arpas, cuyas afinaciones responden al mismo propósito que las de las jaranas.

La presencia de ***Sones*** en Veracruz, correspondiendo en su forma musical a los primeros ***fandangos*** españoles, me pareció muy extraña sin la presencia del ***fandango*** tipo, que no aparecía por ninguna parte.

Busqué tenazmente, sin encontrar. Cansado y con incontenible disgusto, me fijé en el fandanguillo, al cual le puse toda mi atención, más sin esperanzas de que este fuese el ***fandango*** tipo que tanto anhelaba encontrar.

Al mismo tiempo que en el ***fandanguillo,*** puse mi atención sobre el ***jarabe abajeño,*** nombre con que en el Sotavento de Veracruz designan este ***Son,*** sin que llegase a interesarme gran cosa musicalmente, impresionándome en cambio, como una pieza danzarina portentosa.

Dejé entonces por largo tiempo el ***fandanguillo*** por considerarlo, irreflexivamente, posterior al ***fandango*** e inferior por despreocupación, a cualquiera de las formas del ***cante grande*** español.

Un día, examinando en Villahermosa, Tabasco, un auténtico ***fandango*** que los tabasqueños conservan celosamente como ***toro padre*** de sus ***Sones.*** particularmente de sus *zapateos,* caí en la cuenta de que el ***fandanguillo*** de Veracruz no era tal cosa. sino un ***fandangazo;*** todo un monumento de la música popular tradicional.

Si el ***fandanguillo*** -me dije, canción andaluza de tipo popular, pertenece al ***cante chico-,*** ¿cuál es su forma?

Un preludio o saludo ejecutada por la guitarra sola, preparando la entrada de la voz: una parte cantada compuesta de seis versos o tercios, según la terminología empleada por los cantadores de flamenco, cinco de los cuales corresponden a los cinco miembros de frase de que consta la canción, pues el sexto es el destinado al último verso, que es el que lleva la cadencia...y no había terminado de hacer estas reflexiones, cuando comprendí que lo que yo había aceptado como ***fandanguillo*** era un ***fandango*** espléndido, magnífico ejemplar de estudio.

-Fandanguito le dicen los tabasqueños a su ***fandango*** clásico, y ***fandanguillo*** los Veracruzanos, a una pieza de mejor alcurnia, quizás el de Tabasco. Esa fue mi conclusión y de ahí partí en busca de la verdad, que creo difícil tener que rectificar ya.

El ***fandanguito*** es el antiguo ***fandango*** de Tabasco, mencionado en diminutivo, cariñosamente. Se tocaba y se bailaba, interrumpiéndose la música, al grito de ¡bomba! para que el bailador designado dedicara, cuando menos, una décima a su pareja. Y lo mismo pasaba con el ***fandanguillo*** de Veracruz, del que ya casi ni me acordaba, al cual los nativos habían puesto como ***fandanguillo*** por encontrarle, seguramente, la rima a una palabra.

La manera como en Sotavento se canta dicho son es esta:

Empieza la música y uno de los cantadores en tanto que las dos parejas únicas bailan lo que es el refrán, estribillo o ritornelo, en el momento preciso, inicia así su canto:

Señores, ¿qué son es éste?
Señores, el fandanguillo
Señores, el fandanguillo.
Señores, ¿qué son es éste?
Señores, el fandanguillo.

Inmediatamente otro de los cantadores contesta:

La primera vez que lo oigo.
¿Ay, Dios mío! qué bonitillo
Señores, ¿ qué son es éste?
Señores, el fandanguillo.
La primera vez que lo oigo.

La naturaleza del canto, impone los diez versos, no importa su coordinación tan poco poética.

A esto sigue un estribillo que dice:

Ya remar, a remar, marinero,
que aquel que no rema
no gana dinero.
A remar, a remar en el agua;
si quieres ganar,
vete a la piragua.

Juanita Alor, quien trajera al Cristo de la Salud para convertir en el patrón de Cosoleacaque, baila ni una fiesta de los años sesentas.

Los otros cantadores o un cantador solo, añaden:

Este jarro me huele a coco,
vuelta le doy, que me vuelvo loco.
Este jarro me huele a vino,
vuelta le doy, que me desatino.

En eso, una voz autorizada, que cuando hay orden es la del bastonero, grita: ¡Bomba para las mujeres!

Visiblemente, se enojan las mujeres. Uno de los bailadores, experto en esto y en cantar, tiene que ***desenojarlas*** con versos, un canto, piropos o flores, y si con eso no se contentan, entonces interviene la justicia y condena al impaciente bailador a cantar una décima.

El ***jaranero*** del conjunto instrumental le da el tono *y* canta una melodía lenta *y* triste, en modo menor, como es el del son que empieza así:

Cuando me voy a acostar,
siempre estoy pensando en ti;
tuve un sueño muy feliz,
y te lo voy a contar.

Al decir el último verso, interrumpe el canto y dice recitando:

Tú no debes de ignorar
que yo no te olvido un punto;
de ti quisiera estar junto,
sólo por verme querido.

Entonces empieza a cantar de nuevo, diciendo:

Que me habías correspondido,
soñé con tiernos asuntos.

Cuando el castigado comprende que su pareja o las parejas no se van a contentar con una décima, cantan dos y hasta tres.

La sonrisa femenina le da a comprender que ya es bastante, lo que autoriza al cantador a acercarse a ella, interrogándole de este modo:

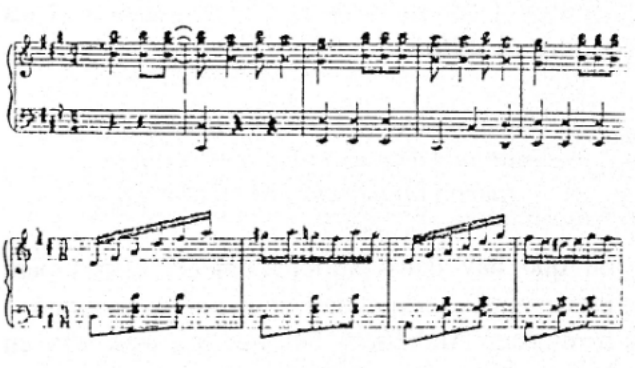
- ¿Estamos solitos?
-Sí
- ¿Y nadie nos oye?
- No
- ¿Quién es tu cielito?
-Tú
- ¿Quién es mi negrita?
-Yo

Se escucha un estruendoso grito jaleado de toda la concurrencia *y* empieza de nuevo el baile repitiéndose varias veces lo que he dicho.

El de Veracruz, como el de Tabasco, con la designación en diminutivo y la terminación en illo, por exigencias de la versificación, no es un fandanguillo, sino un fandango.

Una vez comprendida la estructura del llamado ***fandanguillo*** veracruzano, me propuse estudiar hondamente el ***jarabe abajeño,*** también de Veracruz, tratando de encontrar su genealogía.

Ya desde mucho antes, fundado en investigaciones cuidadosamente hechas, publiqué en *El nacional,* a partir del domingo 29 de Julio de 1948, en tres inserciones del Suplemento Dominical o revista de cultura, un estudio, al cual intitulé *La genealogía del jarabe* y en uno de cuyos párrafos dije esto: "Sin pretender que sea la última palabra, en los viejos y auténticos **jarabes** mexicanos se encuentran tres tipos: el derivado de las **seguidillas,** de las ***boleras*** y el ***bolero,*** derivados a su vez de la primera; el derivado del ***fandango*** o, mejor dicho, de los ***fandangos,*** y los que nacieron o fueron originados por el ***zapateado,*** entendiendo que nos referimos al viejo ***zapateado*** español. E hice ver que los tres tipos más característicamente diferenciados de verdaderos ***jarabes*** son en México: el jarabe tehuano; el jarabe abajeño, de arpa y jarana, de Sotavento veracruzano, y el jarabe yucateco.



Fue observando la estructura del ***fandanguillo*** como encontré la verdadera clave de la estructura y de la genealogía del *jarabe* abajeño.

En el ***fandanguillo*** o sea el fandango de Veracruz, toda estrofa de cuatro, cinco o seis versos octosilábicos, cualquiera que sea su intención para principiar, se alarga en décima. Esta décima es, por lo general, muy corriente.

La que el cantador, al grito de ¡bomba!, ofrece a su pareja y a la concurrencia, es de más calidad, generalmente.

Estudiando con todo cuidado las características y la estructura del ***fandanguillo*** de Veracruz, que es un ***fandango, son*** que en todos los lugares de México en que existe, es una composición en modo menor, es como pudimos llegar a la conclusión de que el ***jarabe abajeño*** tiene la misma estructura del ***fandango.*** Esto es, consta de una parte que en Veracruz le llaman ***verso*** y que, ya sea en cuarteta, quintilla o sextilla, ellos convierten en décima, cantando cinco versos un cantador y el otro u otros los cinco restantes, y de un estribillo cuyos versos, realmente en cuartetas, se organiza en el canto de una manera especial.

Así, tenemos éste en sextillas:

Para bailar el jarabe,
para eso me pinto yo.
Para rezar el rosario,
mi hermano el que se murió.
Ese si era santulario,
no pícaro como yo.

que en el canto se oye de este modo:

Para bailar el jarabe,
para eso me pinto yo.
Para eso me pinto yo,
para bailar el jarabe.
Para eso me pinto yo.

El segundo cantador repite íntegramente la quintilla y el primero completa la décima así:

Para rezar el rosario,
mi hermano el que se murió.
Ese sí era santulario,
no pícaro como yo.
Para rezar el rosario

Terminada la décima, cuya segunda parte también repite el segundo cantador o los cantadores, viene el estribillo que se canta, repitiendo invariablemente los versos que, para ahorrar espacio, he escrito con letras mayúsculas:

EN AQUEL CERRITO,
de Jesús María,
ESTABA UNA DAMA,
que asma decía:
QUE LA QUE QUISIERE
del mundo gozar,
DEBE SER DONCELLA;
no se ha de casar.
Y SI SE CASARE,
que viere con quién;
QUE NO SEA BORRACHO,
que sea hombre de bien.
PORQUE LOS MOCITOS,
que se están usando,
TODO EL DIA SE VIVEN,
al billar jugando.

SI POR COINCIDENCIA
ganan cuatro reales,
DOS SON PARA VINO,
dos para tamales,
Y LA TAMALERA
que hace los tamales,
SE SACA LA RIFA
de los cuatro reales.
Y LA LAVANDERA.
que lava la ropa,
TODO EL DIA SE VIVE,
lavando de coca.

Podría extenderme igualmente con respecto al Zapateado -descendiente de la Seguidilla por la vía gitana, que llegó a Veracruz, desde Cuba según relatos de voz viva de gentes de Los Tuxtlas- y a la ***Bamba, Son*** del cual las crónicas hacen mención de su presencia en México, como la ***Bamba poblana*** desde mediados del siglo XVIII y que José María Morales bailó en 1790 en el Coliseo de México, primero solo y después a dos y a cuatro, es decir, con dos parejas.

Fueron cañeros antillanos, los que trajeron a los Tuxtlas el Zapateado y no puede negarse la verdad de la afirmación, porque en sus interludios instrumentales se escucha el acento de las bandurrias del guajiro. Ellos trajeron también el cuatro -guitarra grave de cuatro cuerdas- que de los Tuxtlas se extendió hasta Tlacotalpan.

Es característico también en el zapateado veracruzano, infinitamente más vivo que el de Cuba y ahora más rico en variaciones, que su canto está en décimas glosadas, genero que en la Isla de Cuba se ha cultivado como en ninguna parte, en las cuales se siente también el inconfundible estilo de los Guajiros.

En cuanto a la ***Bamba*** o canción de Columpio, está es ahora en Veracruz un gran ***Son.***

De su origen andaluz he encontrado valiosos testimonios en las obras de Francisco Rodríguez Marín, de Felipe Pedrell y también en la rarísima obra ***Dias geniales o lúdricos*** de Rodrigo Caro, autor de la célebre canción ***A las ruinas de itálica:***

- Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.-

en que hay datos suficientemente claros para probar que el origen de los juegos de ***columpio*** -bambas en Andalucía- han que ir a buscarlos en las grandes civilizaciones mediterráneas.

La mujer meciéndose en la ***bamba*** inspiró a los hombres de Andalucía piropos en forma de coplas, de diferentes metros. Por ejemplo éste:

*La niña que está en la **bamba,***
la de la toca encarnada,
es la novia de mi hermano;
pronto será mi cursada.

Es posible que entre las seguidillas que cambiaron su compás de tres por cuatro por el de dos por cuatro, sea la ***bamba*** el ***Son*** más vigoroso por su ritmo, existente en México de ahora.

En ella todos los versos se cantan, incluyendo su gracioso estribillo:

Miembros de la escuela sabática en 1954

Arribita y arriba,
arriba iré;
yo no soy marinero
por ti seré.

son cuartetas de seguidilla..

De seguidilla es también la cuarteta que preludian los cantadores:

Para bailar la bamba,
se necesita,
una poca de gracia
y otra cosita.

Y durante el frenético baile, las voces de ellos piropean a las mujeres, únicamente en versos de seguidilla, pues la estructura melódica jamás podrá aceptar versos que no sean de este género, así:

Una vez que te dije
que eras hermosa,
se te puso la cara
color de rosa

Eres como la rosa
de Alejandría,
colorada de noche
blanca de día.

La mujer que yo quiero
es una morena,
porque baila la bamba,
que es cosa buena.

Si el amor que te tengo,
fuera de azúcar,
todo el día estuviera,
chupa que chupa.

Algunos observadores de la música popular veracruzana de Sotavento, sin razones dignas de consideración, creyeron ver influencias negras en la ***Bamba*** y, ciertamente, las hay; pero son completamente exteriores y sin importancia, y provienen de las antiguas ***habaneras*** que en muchos sones han dejado su ritmo, como en el ***Butaquito*** conocido más tarde como el *Cielito Lindo, Los Panaderos*, *La Manta*, etc., como también del danzón que en Veracruz ha sido un aire de mucha estimación.

En 1953 los niños tomaban clases en este edificio del Comisariado Ejidal.

Se puede deducir fácilmente que estas influencias exteriores, no son directas, ni puras.

Como danzables, no llegan a una docena los grandes *Sones* de arpa y jarana de Veracruz, entre los cuales ocupan el primer término: *La Bamba, El Zapateado, El Jarabe, El Fandanguillo, El Buscapiés y el Sacamandú,* que son clásicos.

Estos sirven para el lucimiento de los virtuosos más destacados del baile y se conocen con el nombre de ***sones de pareja o parejas.***

Como musicales, en el más amplio sentido de la palabra, tiene Veracruz en el Sotavento, *El Ahualulco,* el maravilloso *Balahú, El Siquisirí, El Carpintero Nuevo, El Pájaro Cú, La María Chuchena, El Cascabel, La Morena* y algunos otros, joyas de valor inestimable, que no gusta de bailar los grandes virtuosos del taconeo, motivo por el cual son ***Sones*** de montón, pues sirven para que los baile el pueblo entero, interminablemente, desde los niños a los ancianos, de ambos sexos. Estos, para divertirse recordando los niños y adolescentes, por entrenamiento.

Por lo expuesto, todos podrán comprender que la música popular de Veracruz del género ***Sones*** es de ascendencia española, por completo.

Y, para ser todavía más preciso, derivada de los ***Fandangos,*** de cuya estructura y características se ha conservado hasta hoy lo esencial.

De España vinieron *El Cascabel, La Morena, El Fandanguillo, La Petenera, La Llorona,* y aún *La Bruja,* antes sin duda, de la violenta evolución que allí determinó la Rondeñas, Malagueña, Murcianas, Granadinas, etc.

Por esa razón, los tipos nuestros difieren considerablemente de estos géneros posteriores de España. La transformación de las cosas en la Madre Patria y la lógica transformación efectuada aquí en lo criollo, ha sido causa de una notable diferencia, desorientadora para el profano, entre lo que ahí vive y lo que entre nosotros perdura.

De los géneros más modernos del ***fandango*** llegó un día a México ***La Malagueña***, que fructificó en el norte de Veracruz y, especialmente en el Estado de Guerrero, donde es un elemento vivificador de valor incalculable.

Separado de su base nacional propia, el ***fandango*** modificó de diferentes maneras su forma original, y hasta su modo melódico y su sistema funcional armónico, y nacieron ***SONES*** derivados, en modo mayor, que al fin van sirviendo con su ejemplo para facilitar otras licencias, que dan lugar a la adopción de nuevos ritmos, como el de la habanera que ya se encuentra en algunos ***Sones*** de Veracruz y el de polka, que se advierte perfectamente bien en *El Ahualulco.*

Lo verdaderamente lamentable en Sotavento, es que sus versadores, hombres incultos, de la pesca y del monte, tengan la poesía en un grado de corrupción que debe de preocupar a los encargados de vigilar y guardar este tesoro.

Como músico mi pequeña contribución respecto al arte popular de Veracruz, ha consistido en escribir sus grandes ***Sones*** fielmente, para que no se olviden, en el caso de que las nuevas fuerzas y una nueva sensibilidad impongan géneros de distinto ritmo y estilo y éste caiga en desuso por completo.

La tarea ha sido ardua y de años, pero gracias a eso pude hacer la anotación de ellos en la pauta con absoluto rigor.

En una docena de libros, cuando menos. que llevarán nombres de ***Sones***, repito, hablaré de la historia, de la técnica armónica, de las particularidades melódicas y rítmicas de cada pieza y de las de estructura.

Seguro también de que el formidable impulso agrícola e industrial de Veracruz absorberá a los jaraneros, arpistas, cantadores aún a los bailadores y que con su desaparición se perdería para siempre la preciosa música popular

tradicional más vigorosa de México, hice, con mucho más éxito del que esperaba, transcripciones ***y*** arreglos, rigurosamente puros, de los ***Sones,*** para la gran orquesta sinfónica.

En la primera ***Suite veracruzana,*** que la Orquesta Sinfónica de Xalapa ha tocado centenares de veces y que el Ballet Negro de Catherine Dunham ha paseado por todos los continentes, puse *El Pájaro Cú, La Morena, La Bamba y el Balahú*, en que, por alejar toda sospecha de mixtificación, hice participar, con sus jaranas arpas y cantadores, a los tocadores de todo el Sotavento que lo quisieron.

Después de la primera suite, planeé otra, en la cual el ***Son*** fuerte será, el famoso Zapateado con su *Aguanieve*, al que acompañarán *La María Chuchena, El Ahualulco y el Cascabel y* así vendrán otras.

Por su complejidad misma, cada ***Son*** originará no sólo el libro correspondiente, sino multitud de estudios, de acuerdo con los puntos de vista de cada observador.

Lo importante ha sido el haber podido terminar esta recolección y me enorgullece no haberme visto en la necesidad de tener que recibir nunca dinero para mis costosas pesquisas, ni para pagar a los músicos, con los cuales tuve que pasarme tres o cuatro meses cada año durante más de diez.

En mis trabajos de investigación, de los cuales he hablado en multitud de artículos, en conferencias y aún en la cátedra, he hecho un considerable acopio de datos que serán más útiles a los maestros investigadores de la danza y de la poesía popular que a mí, ya que únicamente le aprovecharé en parte mínima.

Hay en estos elementos "indicaciones de posibles plenitudes", razón por la cual siempre he insistido tanto en decir que la verdad completa sobre los ***Sones*** de Sotavento se sabrá cuando los músicos, los bailarines ***y*** los poetas investigadores se hayan puesto de acuerdo.

Tomado de Revista de la Universidad Veracruzana, año I, No. 1, enero-marzo 1952.

Casa de tejas a finales de los 60. Hoy solo una queda en esta calle.

La Danzadora

A Rubi Oseguera

Guillermo Cházaro Lagos

Dime, niña, qué haces tú
bailando sones de tierra
con tus tacones de guerra
toreando el Zacamandú
desafiando a Belcebú
en el brioso Buscapiés
Con dos gallos en tus pies
de afilados espolones
tan certeros y matones
que riñen los dos por diez.

Que danzando se te ve
tras volanderas enaguas
esa tu fibra majagua
que da vigor a tus pies;
Presiento que en toda vez
tu sangre es un borbotón
que bulle en tu corazón,
resonante cascabel;
y el aroma del clavel
te salta del camisón.

El tulipán de la danza
arrebola tus encantos
y se apagan los quebrantos
cuando riegas la esperanza
como agua que se arremansa
en los cuencos de tus manos
y de tus ojos tiranos
brotan chispas de candela
y tu cuerpo es ciudadela
de impenetrados arcanos.

La cascada de tu pelo
se adorna de girasoles
y entre las lunas y soles
abres las puertas del cielo;
que el amor es un anhelo
de penetrar lo sublime;
con la caricia redime
la pasión que es flor terrena;
que el tiempo vuelve serena
y el trovo de amor la imprime.

¡Danzadora, danzadora!
que llegas de llano adentro
y que vienes al encuentro
del fandango que decora
el bailable que enamora
al párvulo y al experto,
que resucitas al muerto
que murió de tentación
y que bailando tu son
hasta el muerto está despierto.

Dejo versada rendida
A la Rubí singular
que en el ritual del danzar
deja el alma suspendida
con el borbotón de vida
que derrama su caudal,
que se vuelve musical
al compás de las jaranas;
¡Que las muchachas tempranas
se abren al sol matinal!

Montreal, Canada, 4 de septiembre de 1993

Rubí Oseguera Rueda es una extraordinaria bailadora, notable maestra del Son Jarocho: además una muchacha guapa y sencilla que nos representa nacional e internacionalmente. Aquí aparece con Liche, su hermano.

Anotaciones a la consolidación del estereotipo del *Jarocho en* la primera mitad del siglo XX

Por Ricardo Pérez Montfort,

Este texto es un fragmento de un estudio mayor que revisa la información del estereotipo jarocho *desde finales del siglo XVIII hasta la fecha. El presente trabajo son reflexiones y datos que corresponden sólo a la primera mitad del siglo XX.*

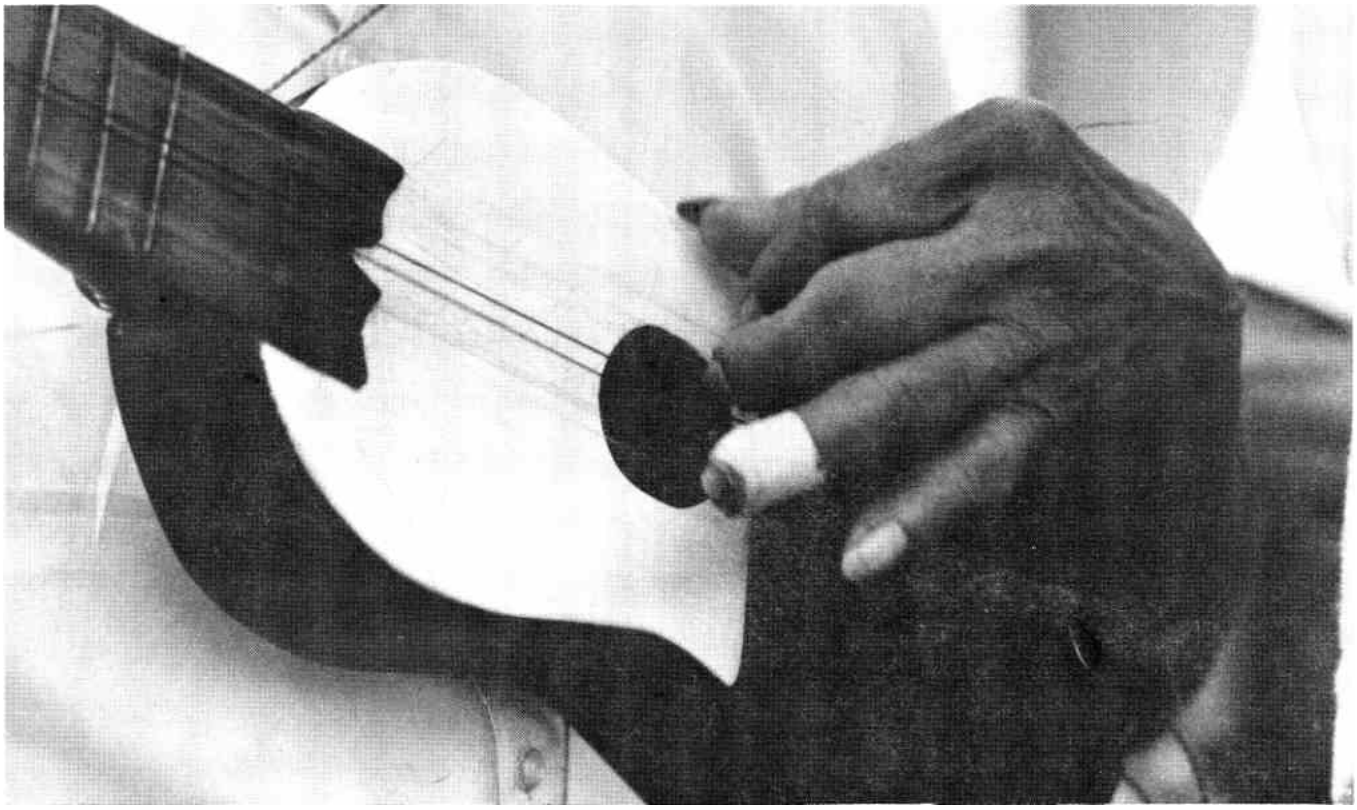


Foto Bulmaro Bazaldúa

El proceso revolucionario mexicano de los años 1910-1920 trajo consigo una amplia reivindicación popular, con una fuerte carga nacionalista y regionalista. La idea del pueblo, en términos generales, se identificó para entonces con las clases menesterosas en el campo, y el estudio y la difusión de sus costumbres y tradiciones sería un asunto sumamente relevante a la hora de generar los contenidos nacionalistas del discurso posrevolucionario. A lo largo de los años 20 y 30 se hicieron muchos intentos por conocer con cierto detalle las manifestaciones *folklóricas típicas* de las diversas regiones del país.

Y fue entonces cuando surgieron con mucha mayor fuerza los cuadros estereotípicos de cada región del país. Estos compitieron de manera un tanto simbólica entre si hasta lograr la clásica representación popular mexicana del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío[1]. En esta confrontación de esterotipos regionales el cuadro *típico* de los **jarochos** vestidos de blanco, bailando *La Bamba* o cualquier otro son reducido a los limitados

tiempos del fonógrafo, se fue consolidando hasta convertirse en una especie de *embajador cultural* de los veracruzanos. Fue largo y complicado el camino que recorrió la *identidad* **jarocha** hasta consolidar su clásico estereotipo. Poco a poco se le fue quitando su connotación de pobre y de campesino. El atuendo típico ***jarocho*** sería una clara muestra de que el calificativo ya no se refería a las clases populares. Un ajuar como el vestido *clásico* de la **Jarocha** o la guayabera y el zapato blanco del **jarocho** no estaban tan al alcance del bolsillo popular, ni entonces ni ahora. Sin embargo su arraigo fue tal que hacia fines de la década de los años cuarenta, Frances Toor, una norteamericana que compiló entre 1920 y 1940 muchas de sus experiencias como folklorista y promotora de las artes populares mexicanas en su libro ***A treasury of Mexican Folksways***, hacía una de las descripciones más llena de lugares comunes sobre los festejos **jarochos.** Dicha descripción daba en el clavo al mencionar al régimen de Miguel Alemán como el más amplio promotor de esta representación mas oropelesca y escenográfica que representativa de los festejos populares de los campesinos veracruzanos. Al hablar de los sones de Veracruz afirmaba:

…Al son de la música de un arpa, un violín y una guitarra se bailan en parejas sin tocarse, mientras dos hombres, que nunca se quitan el sombrero, cantan coplas. Los músicos y los bailadores son mestizos de sangre nativa, española y negra, mezcla que ha producido un tipo exhuberante... Las chicas visten sus trajes de fiesta que constan de largas polleras de algodón con olanes, una blusa, una pañuelo de vivos colores sobre los hombres, un collar, aretes y listones enredados en las trenzas. Los hombres visten trajes de algodón blanco siempre con un pañuelo rojo. Las mujeres levantan brevemente sus faldas por los laos para mantener el zapateado, mientras los hombres bailan con las manos sujetas a su espalda...Los mejores bailadores de sones son de Alvarado y Tlacotalpan. Muchos de ellos han encontrado el camino a Veracruz y a la ciudad de México. Fueron particularmente populares durante la campaña presidencial del licenciado Miguel Alemán -nativo del estado- cuando La Bamba *se cantó y tocó por todas partes. Era el número favorito en los* shows *de los cabarets de moda...*[2]

En este proceso de consolidación del cuadro estereotípico **jarocho** tuvo mucho que ver la apropiación que de ciertos valores de la cultura popular llevó a cabo la naciente elite política mexicana. El discurso oficial intentó legitimarse a través de las constantes referencias a supuestos rasgos típicos de la llamada *alma popular* logrando que dichos rasgos no solo mostraran un proceso de rigidización sino también de institucionalización. Con esto se estableció el deber ser que caracterizaría la consolidación de los estereotipos. Así más que a valores populares, los estereotipos, ya en manos de los administradores oficiales de la cultura, respondían a cuadros escenográficos con reglas, atuendos y comportamientos precisos. Estos se construyeron gracias a la interpretación de ciertos valores populares proporcionados por estudiosos y aficionados que en escuelas, desfiles y fiestas, realizaban alumnos y concurrentes conducidos por las autoridades en turno.[3] De esta manera se fue armando una versión *oficial* o si se quiere *institucional* de lo *típico* de cada región mexicana.

En la consolidación del estereotipo *jarocho* las raíces indígenas que en el siglo XIX formaron parte central de la descripción del mismo vivieron cierto ninguneo de parte de los *folkloristas* o estudioso de costumbres. Aún cuando el indigenismo adquirió un inusitado vigor durante los años posrevolucionarios, la vertiente indígena fue prácticamente excluida a la hora de la reivindicación del **jarocho.** No así la vertiente negra. Si bien las proclamas posrevolucionarias hicieron que la designación de jarocho ya no fuera exclusiva de las clases menesterosas y campesinas del sotavento veracruzano, sino que se aplicara, desde fuera, a la mayoría de los habitantes del estado, el adjetivo mantuvo su componente negro como rasgo distintivo. Hubo intenciones de reforzar la vertiente española que tanto intentaron borrar los

fuereños decimonónicos. La aceptación del atuendo estereotípico de la **jarocha** remitía sobre todo a los vestidos de gala peninsulares que ostentaban las ***veracruzanas*** aristócratas -que no las **jarochas-** de la segunda mitad del siglo pasado. De esta manera se intentó *blanquear* la imagen del jarocho al grado incluso de restarle importancia a su connotación popular. Una décima contemporánea, cuya autoría corresponde a Guillermo Cházaro Lagos, podría servir de ejemplo. A la hora de homenajear a la jarocha de 1870 dice:

Dama de rancio linaje
de aristocrático porte
serena alteza sin corte
que dio luz al mestizaje
de la ciudad y el paisaje
donde tu criolla hermosura
dio al jarocho la blancura
de la piel y del coraje,
con las telas de tu traje
¡vibró tu puerto de altura!

Sin embargo *lo negro* se resistía a abandonar al estereotipo y quedaba como marca indeleble a la hora de referirse a los **jarochos.** Sirva de ejemplo esta reflexión que hiciera Juan Rejano en el Veracruz de 1939.

...En esta ciudad acoge-dora, risueña, hay desperdigados, muchos rasgos del carácter español. Hay momentos en que sin saber porqué, tiene uno la impresión de que Veracruz es la entrada a un país donde el mestizaje no lo han hecho los indios sino los negros. La sandunga mulata, el gracejo, el destello de la sangre negra se diría que ha rebrotado en este litoral...[4]

Los componentes blancos y negros fueron entonces los que conformaron el mestizaje originario del **jarocho.** La marginación de lo indígena fue tal que uno de los primeros estudiosos académicos del *huapango* o *fandango*, Gerónimo Baqueiro Foster, olvidó en su estudio musical publicado en 1942 cualquier influencia india al rematar diciendo que:

...En su mayoría, los sones de huapango, son innegablemente hijos de la música española que naciera en México en el siglo XVI. Uno que otro, éste es el caso de La Bamba y La Palomita, *por ejemplo; son descendientes de los cantos negros esclavos de los conquistadores españoles...*[5]

Pero en estas tercera *y* cuarta década del siglo XX la conformación de los estereotipos estuvo íntimamente ligada al surgimiento *y* evolución de los medios de comunicación masiva, particularmente la radio y el cine. En este último, a la par de la comedia ranchera que confirmó al charro como estereotipo nacional, la presencia de los **jarochos** en los dramas y aventuras tropicales apuntalaron su fama como *típicos* habitantes de las costas del golfo mexicano. Películas como *Alma Jarocha* (1937) *A la orilla de un palmar* (1937) *Huapango* (1937) *Pescadores de perlas* (1938) *Hombres de mar* (1938) *La reina del río* (1938) *Luna criolla* (1938) y *Allá en el trópico* (1940) tan sólo para mencionar las de fines de los años 30 intentaron repetir los éxitos esterotipificadores de *Allá en el rancho grande* (1936) pero con paisajes, personalidades y festejos **jarochos.** Tal vez la más representativa fue *Huapango* de Juan Bustillo Oro en donde el estereotipo afirmaba su raíz negra a través del ridículo betún con que le pretendieron dar un tono *moreno* a las carnes de la actriz Gloria Morel para hacerla parecer más *jarocha y sensual*. En estas películas y en algunas otras de la siguiente década se insistiría en la visión del jarocho y su componente negro que habían anotado los cronistas del siglo XIX. Lenguaraz, juguetón, medio salvaje, sensual, a veces noble y en muchas ocasiones un tanto irrespetuoso con los valores morales, el **jarocho** sería el estereotipo alegre y atrevido del cine nacional. Tanto así que al describir una actitud *típica* de una chica interpretada por Marga López en la película *Mama Inés* (1945) de Fernando Soler, su novio la denunciaba diciendo que

...andaba tan resbalosa que hasta hizo ruborizar al negro de la orquesta... Ser negro era pues sinónimo de extrema sensualidad.

Pero tal vez en donde mejor podía identificarse la continuidad de lo *negro* en el estereotipo jarocho era en el ambiente musical y radiofónico de estos años. Quizá el solo mencionar a la cantante Antonieta Peregrino alias Toña *La Negra* como una de las más conspicuas representantes del alma popular veracruzana fuese suficiente. Lo *rumbero y jarocho* aunque no señalara explícitamente su connotación negra, quedaría ligado a la enorme vertiente de música veracruzana que alimentó la educación sentimental del pueblo mexicano a través de la radio. Desde Agustín Lara hasta Moscovita, existió una recurrencia en lo jarocho que no parecía negar sus antecedentes negros, y a la vez insistía en su carácter mestizo. La vertiente *hispanista* o *españolizante* estuvo más bien fincada en el dueto *Las Jarochas* formado por Ana María y Estela Castrejón, quienes se iniciaron con el conjunto de Andrés Huesca *y* que para 1940 ya gozaba de un amplio consenso como representantes del jarocherío en la radio de la Ciudad de México. Ellas aparecían en público con sus clásicos atuendos blancos, con delantal negro y cachirulo y sin duda contribuyeron con mucho a la masificación del estereotipo. que poco después aparecería en los inevitables números veracruzanos de ballet folklórico.[6]

Pero ya fuera ponderando la raiz hispana o negando la raíz india, lo negro siguió manifestando su carácter definitorio a la hora de referirse a los jarochos. Esa característica parecía hacerlos distintos al resto de los mexicanos. Sin embargo al igual que el estereotipo del charro de Jalisco que reivindicaba su patria chica sin que la grande desmereciera, el estereotipo del jarocho se reconocía distinto aunque afirmara lo auténtico de su mexicanidad. ¿Sería la vertiente negra la que lo hacía diferente? La respuesta parecía ser afirmativa. Por lo menos así lo indicaba la letra de un danzonete de Charles Driguer que convertido en himno jarocho decía:

Somos negritos
que lo cálido del trópico
nos ha formado
llevamos sangre de la que regó Cuauhtemoc
somos mexicanos
llevamos sones que alegran los corazones
y quitan las penas
bailamos la rumba
tocamos el danzón
con gran emoción... [7]

De esta manera el estereotipo de jarocho ya consolidado a mediados del siglo XX podría atribuirle a su vertiente negra sus características más loables. A saber: su alegría, su musicalidad, su desparpajo, además de la belleza de sus mujeres. Pero sobre todo fue *lo negro* lo que le dio una referencia indiscutible de lo propio. La afirmación de lo *blanco* o el ninguno de lo *indio* hacían al jarocho muy parecido al resto de las idiosincrasias regionales mexicanas. No así *lo negro*. En otras palabras: durante los siglos XIX y XX lo negro fue el elemento que le dio su más claro recurso de identidad.

Bibliografía

1. Pérez Montfort, Ricardo "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional" en *Estampas de nacionalismo popular mexicano*_ CIESAS 1995.
2. Toor, Frances, *A treasury of Mexican Folkways,* New York, Crown Publishers, Inc. 1947.
3. *vid* Pérez Montfort, Ricardo, "Historia, literatura y folklore 1920-1940. El nacionalismo cultural de Ruben M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana" en *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* Vol. 1 Num. 2 Sept/dic. 1994. México.
4. Rejano, Juan, "La esfinge mestiza" en Poblett Miranda, Marta, et al *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos 1928-1983* tomo IX, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
5. *vid* Baqueiro Foster, Gerónimo "El Huapango" en *Revista Musical Mexicana* Año 1, No. 8. 1942, México.
6. Hoyos, Ruiz, G. et al, *XEW y XEWW 13 años por los caminos del* espacio, Talleres Tipográficos Modelo, 1943.
7. Moscovita y sus guajiros *Tres veces Heroica,* Disco DIMSA DML 8153.

EL DIABLO Y EL FANDANGO

Alfredo Delgado Calderón

Desde hace más de siglo y medio la música de jarana ha estado íntimamente ligada a las festividades religiosas y a los eventos importantes en la vida de los habitantes del sur.

Desde principios del siglo pasado los jaraneros acompañaban los sepelios, nacimientos, bautizos, bodas, mayordomías, veladas de imágenes religiosas y otros actos trascendentales, además de alegrar la vida cotidiana de la gente motivándolos a bailar por el puro gusto de demostrar su alegría.

Aunque en la época colonial (1766) la Santa Inquisición llegó a prohibir el fandango, en especial algunos sones considerados como "provocativos". Aparentemente en la región la orden no se conoció y en general no surtió efectos. Las crónicas de los viajeros franceses en 1831 registran numerosos fandangos en los pueblos y rancherías desde Minatitlán hasta Veracruz (Fossey, 1992; Chepenne, 1992) y se dice de los indígenas, que se pasan" ...las noches bailando delante de sus casas al son de una vihuela". Para fines del siglo XIX, el fandango tuvo un auge inusitado en la región. Contribuyeron a ello el establecimiento de las monterías que explotaban el cedro y la caoba de las selvas del istmo, el intenso comercio internacional de Minatitlán y Coatzacoalcos, los trabajos para establecer el ferrocarril transístmico y la forzada paz porfiriana de la época. La multitud de nuevos trabajadores llegados de otros estados, e incluso de lejanos países como China, Corea, Mongolia, Alemania y Francia, pronto adoptó el fandango como un elemento de esparcimiento.

Pronto, también, la moral católica se sintió lastimada, pues el fandango permitía que se mezclasen personas de todas las edades sin distinción de su estado civil. La alegría que el fandango implicaba no podía pasar desapercibida para los celosos representantes religiosos; si bien no podían prohibir las festividades, si podían poner límites para que todo se hiciera dentro de los parámetros morales de la iglesia. Así, por ser el fandango uno de los elementos que incitaba a desahogar las penas y multiplicar la alegría, a soltar los pies, la palabra y las inhibiciones, lo cual era mal visto por una iglesia dedicada a la redención de los pecados a través del dolor y la penitencia, el obispo prohibió no solo la ejecución de ciertos sones, sino también su baile y las reuniones, bajo pena

Darmacio Cobos, músico de Los Tuxtlas.

de excomunión. Las parroquias de Acayucan, Chinameca y Minatitlán pertenecían entonces al Obispado de Oaxaca, de donde enviaron un edicto en 1892, parte del cual transcribimos a continuación:

...Con no poca amargura de mi alma hemos entendido por informes de personas graves y celantes que en esta ciudad y obispado, entre nuestros súbditos, se va introduciendo o ya introducida (sic), la peste de almas y la reina de la modestia y pudor cristiano, los bailes, y especialmente ciertos bailes lascivos y llenos de abominación por sus canciones, gestos, movimientos, horas, lugares y ocasiones, en que se realizan y frecuenta…

Para conocer que los bailes como hoy se practican entre hombres y mujeres son positivamente contrarios a la profesión de cristianos, que se hicieron con el bautismo, no es necesario hacer reflexión a la doctrina que en este punto nos dan las Santas Escrituras en el celo de la iglesia, razón bien ordenada y un juicio no pervertido para asistir a esta verdad y confesarla a pesar de la corrupción de los corazones de los hombres por perversos que sean, si esto no es bastante para desvanecer, que el mismo demonio, padre de la música, a confesar que es el autor de los bailes.

Como nuestra intención y el fin de este Edicto no es prohibir de un mismo y con iguales penas todos los bailes, exhortamos a todos nuestros súbditos, que se abstenga, aún aquellos que pasan y se estilan entre gentes honradas como peligrosos y lazos de deshonestidad (sic). Pero siendo como son, no sólo ocasionados a pecar, sino pecaminosos en sí, (sin que esto pueda ponerse en cuestión) los que llaman La Llorona, El Rubí, La Manta, El Pan de Manteca *o* Jarabe, Los Temascales *y otros, por lo lascivo de sus coplas, por los gestos y meneos y desnudez de los cuerpos, por los mutuos y recíprocos tocamientos de hombres y mujeres, por armar en casas sospechosas y de baja esfera, en el campo y en parajes ocultos, de noche y a horas en que los señores jueces no pueden celarlos... (*)*

A continuación se pide la excomunión para quienes sean sorprendidos bailando estos sones. Por lo visto el edicto no tuvo mayor efecto, pues ocho años más tarde, en Minatitlán, en las fiestas de Fin de Siglo y de la Candelaria, se armó un magno programa que incluyó fandangos durante varios días.

El regreso del Chuchumbé

En términos similares, 126 años antes, la inquisición había prohibido el *Chuchumbé* en Veracruz, ya que el baile era con *"...zarandeos contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, y abrazos y dar barriga con barriga... que esto se baila en casas ordinarias de mulatos y gentes de color quebrado, no de gente seria, ni entre hombres circunspectos y si soldados, marinos y broza"* (Aguirre Tinoco, 1991). A pesar de que igualmente el castigo por bailarlo era la excomunión, el *Chuchumbé* cruzó de costa a costa y en 1771 lo cantaban y bailaban en Acapulco (González Casanova, 1986), llegándose al extremo, de que un año después, en Xalapa, en plena misa, el organista empezó a tocar el *Chuchumbé y* otros sones *"todos lascivos, torpes e impuros"*, según denuncia presentada ante el Santo Oficio (op. cit.). Sones como el *Sacamandú, El pan de manteca, El torito, La manta, El jarabe gatuno y* otros, también fueron prohibidos en los años anteriores a la independencia en Veracruz, Medellín, Jamapa, Xalapa y toda la Costa del Golfo (ibid).

La letra y música del *Chuchumbé* se olvidaron, sea por las prohibiciones religiosas o por caer en desuso, hasta que en base a los versos que se conservan en el Archivo General de la Nación, Gilberto Gutiérrez lo musicalizó y los jaraneros actuales lo reapropiaron como una pieza más del repertorio sonero.

El diablo y los protestantes.

El contenido del edicto de Chinameca se conservó en la tradición oral y reforzó o dio origen a una nueva creencia, la de que es el

diablo quien toca la jarana, pues se dice explícitamente en este documento que *"el demonio, padre de la música,...es el autor de los bailes"* . Antonio García de León registró que en Pajapan se cree que el diablo sale por las noches en forma de una anciana a tocar su jarana. Esta creencia paradójicamente, fue usada en varias iglesias protestantes durante años, prohibiendo a sus fieles tocar jarana o asistir a fandangos, pues además de ser invención diabólica, dicen la jarana es la costilla del diablo.

Este tema se abordó entre los jaraneros asistentes a un taller de copla organizado por Culturas Populares en Soteapan con la colaboración del Centro Coordinador Indigenista de Acayucan y los soneros Guillermo y Eleazar Velázquez. Sus conclusiones las sintetizaron en los siguientes versos:

De sus ovejas en pos
anda el pastor y es correcto,
si nos acerca su voz
y es pastor sincero y neto
cuando nos habla de Dios,
merece nuestro respeto.

Muchos dejan de tomar
cuando se hacen protestantes,
eso es digno de alabar,
pero también hay farsantes
y no vamos a dejar
que nos juzguen ignorantes.

Casi nos damos malhayas
por no saber qué pensar,
como presumiendo agallas
casi a cualquier lugar
han llegado guacamayas
que quieren embabucar
.
Esta mi copla no es vana,
no es mentira lo que hablo,
con mirada que rebana
y amenazante vocablo,
nos dicen que la jarana
es la costilla del diablo.

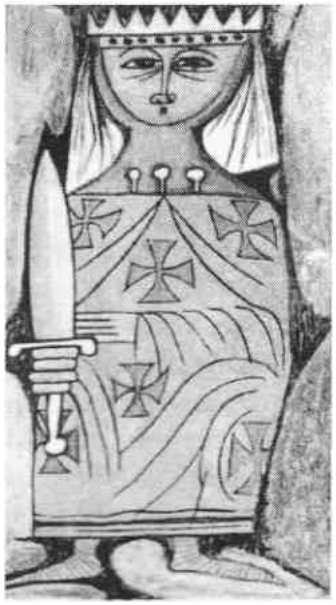
Jesucristo es fundamento,
es luz en una oscurana,
es mi espíritu contento,
es la voz de una campana,
a mí Dios me dio el talento,
para tocar la jarana.

Para Don José es sencilla
la realidad de esta cosa,
para mayor maravilla
en la que el hombre se goza
dijo Dios que la costilla
no es la jarana, es la esposa.

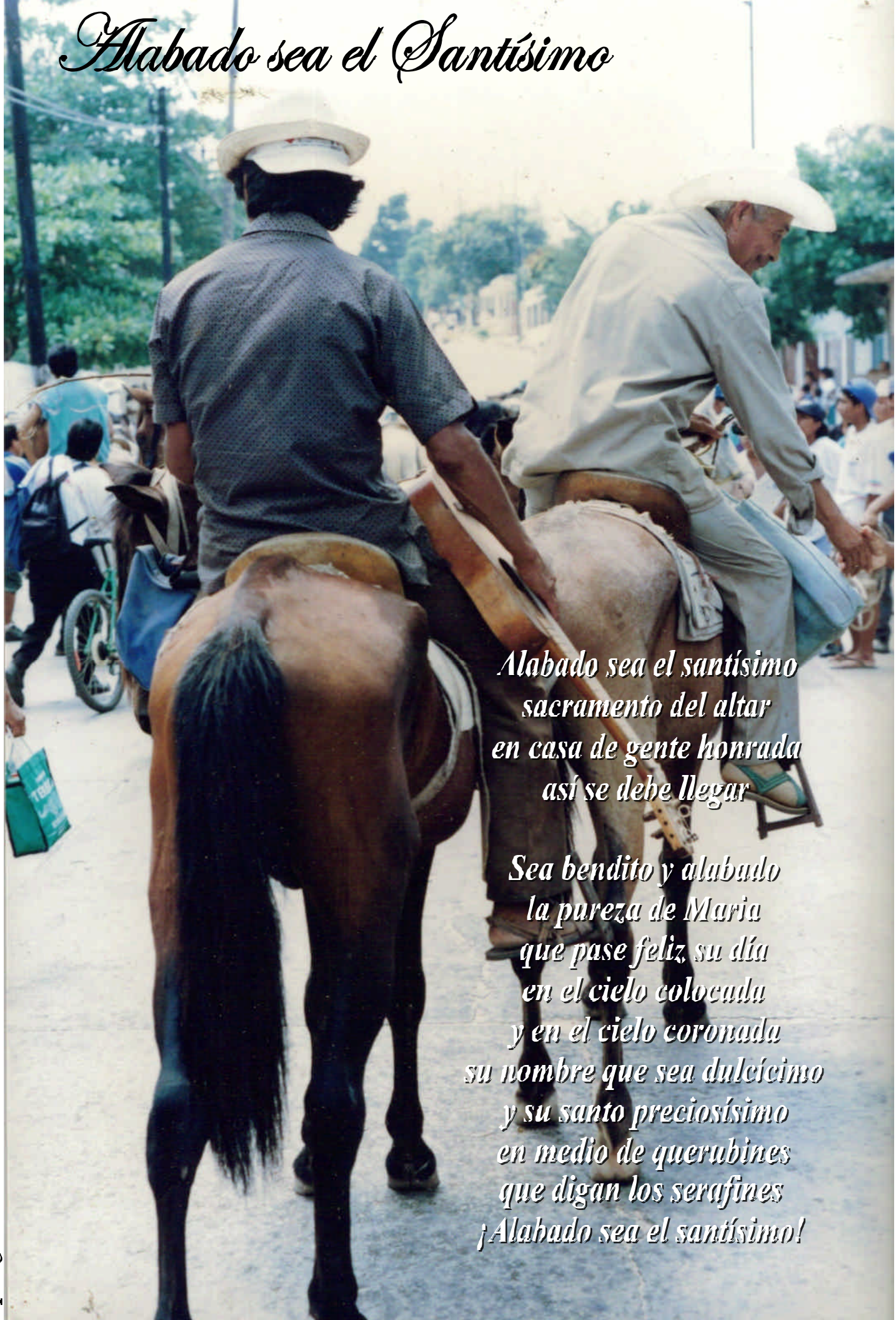
Vuela, vuela, vuela,
vuela donde yo ando,
porque Dios está en el cielo
disfrutando del fandango.

(*) Archivo Parroquial de Chinameca.

Bibliografía:
Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la Tierra y Cantares Jarochos*. Casa de Cultura de Tlacotalpan, IVEC, Xalapa. 1991.
González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. Cien de México, SEP, México. 1986.
Martha Poblett Miranda (Compiladora). *Cien viajeros en Veracruz,* tomo IV. 183 1-1832 .Gobierno del Estado de Veracruz. 1992.
Pérez, Abel R. *Minatitlán y otros tópicos. 1942.*



Alabado sea el Santísimo



Alabado sea el santísimo
sacramento del altar
en casa de gente honrada
así se debe llegar

Sea bendito y alabado
la pureza de Maria
que pase feliz su día
en el cielo colocada
y en el cielo coronada
su nombre que sea dulcísimo
y su santo preciosísimo
en medio de querubines
que digan los serafines
¡Alabado sea el santísimo!

AlEn el cielo con honor
se canta con dulce acento
perdone el atrevimiento
de este triste pecador
yo quisiera con fervor
para en tus puertas cantar
hoy este día celebrar
con fragancias de amores
que digan los pecadores
sacramento del altar

Todos metales y cosas
y los aspíos por delante
geranios, jazmines, diamante
pasiones y mariposas
de pluma y pulida rosa
te quiero ver coronada
eres María Inmaculada
pura, limpia concepción
llego con educación
en casa de gente honrada

Para cantar con esmero
no me ayuda mi agudeza
quisiera ser de la iglesia
como el apóstol San Pedro
ocurriera luego luego
como el águila imperial
no dejaría de cantar
en este día semejante
con Jesucristo adelante
así se debe llegar.

Es común encontrar en los poetas populares versos que se repiten en varios autores y que pasan a constituir el repertorio de cada uno de ellos. Resulta que al estar trabajando en el proyecto de recopilación de versos patrocinado por la Unidad Regional de Culturas Populares a través del PACMYC, nos encontramos en Corral Nuevo con Don Dionisio Alegría quien nos facilitó un cuaderno con sus versos en el cual aparece una Décima que corresponde a una publicada en el No. 2 de *Son del sur* con el título *Los instrumentos que faltan* y cuya autoría la otorgamos a Pino Ledezma y a la que le faltan versos. Finalmente no sabemos a quien pertenece pues es común en el son jarocho que los versos pasen a formar un patrimonio popular y por lo mismo es colectivo el repertorio de los versos. Estos trabajos, como el que esta realizando también Patricio Hidalgo sobre la versada del sur de Veracruz, nos han conducido a tener conocimiento de la importancia que tiene la versada en esta región y que no había sido objeto de un estudio más profundo (Zenén Zeferino).

El chuchumbé y la buena palabra

2ª parte

Rolando Antonio Pérez Fernández

Grupo Chuchumbé y Antonio Garcia de León. Foto Bulmaro Bazaldúa

De vuelta al **chuchumbé**, podemos considerar confirmado el aserto de Saldivar relativo al tipo de métrica empleado. Acerca de estos versos, José Antonio Robles-Cahero apunta:

...revelan no sólo un alegre y jocoso juego erótico, sino también una manera muy "popular" de decirlo. Esto es notorio no solamente por las palabras que se usan (un vocabulario popular), sino además por la misma estructura métrica irregular, defectuosa, que proviene del genio popular para acomodar los versos a su antojo, con poco respeto por las regias literarias académicas. Aquí la forma está al servicio de lo que se quiere decir, del contenido textual, (Robles-Cahero, 1985: 170).

Sin negar en dichos versos cierta flexibilidad alejada del rigor académico y coherente con el **relajo** que significan, creemos que la irregularidad observada refleja más bien el proceso de transculturación de las expresiones orales africanas, al contacto con las hispánicas. Tal como explica Fernando Ortiz, "los versos negros no son formulados atendiendo a un número fijo de sílabas, ni al empleo de rima, sino principalmente a cierta estructura rítmica que se manifiesta en su efecto auditivo" (1965: 234). La práctica africana de prescindir de tal regularidad silábica en los versos, va siendo sustituida progresivamente por cierta escanción métrica que tiende a ser constante, como podemos ver en el siguiente ejemplo, originado de los cultos

mágico-religiosos **congos** de Cuba y dedicado al numen **Sarabanda.** En éste, "el coro coopera a la breve frase del conjuro con un estribillo más largo". Véase:

Solo: *Palo monte verá...*
Coro: *Ahora verá.*
Ahora verá.
Piñón de la mata.
Pa yo curá.
Solo: *Mi sarabanda verá.*
Coro: *Ahora verá,* etc.
Solo: *Nganga nkisi verá...*
Coro: *Ahora verá,* etc.
(Ortíz, 1965.236)

El mencionado estudioso cubano señala que en éste y otros ejemplos "ya se notan aliteraciones, versos enteros repetidos y otros terminados en rima" (Ortíz, 1965: 237). Al respecto, es oportuno observar que, aunque pocos, en la poesía **kimbundu,** de Angola, hay rasgos de rima; mucho más abundantes, sin embargo, los casos de aliteraciones y paralelismos (Chatelain, 1894: 24).

Si examinamos el coro contenido en el citado ejemplo, nos percataremos de que consta de dos versos pentasílabos repetidos, más otros dos versos, de métrica hexaxílaba, el uno, y nuevamente pentasílabo, el otro. Es decir, hay en él un predominio de los versos de cinco sílabas. La frase de conjuro, en cambio, es un verso que aparece como octosílabo en dos ocasiones[16] y heptasílabo en una. La semejanza estructural con la alternancia de coplas octasílabas y estribillos pentasílabos/hexasílabos del **chuchumbé,** resulta evidente. Sin embargo, no existe en este caso la misma relación, que en el **chuchumbé** entre el grupo y el guía. Aquí se pone de manifiesto una relación **dominada por el grupo,** el cual parece intensificar, por su pluralidad inherente y una más prolongada intervención, la potencia mágica del breve conjuro. Como bien ha destacado Kauffman (1980: 403), es importante valorar los factores culturales -y sociales- que pueden dar origen a las estructuras musicales; a los tipos responsoriales, en especifico.

Si bien es cierto que la música del **chuchumbé** -al igual que la de los muchos otros bailes que le sucedieron- se ha perdido, sus "ritmos y melodías pertenecieron sin duda a la familia del Caribe", ha afirmado con razón Pablo González Casanova (1986: 59), otro de los autores que ha reflexionado en torno a las danzas de finales de la Colonia, y cuyos juicios tendremos ocasión de comentar. Además, la rítmica africana, transmitida a través de todos esos bailes, se ha perpetuado en las diversas tradiciones regionales del son mexicano, así como en algunos otros géneros coreográfico-musicales del país. Esa rítmica, es en sus aspectos fundamentales, comparable a la del resto del área caribeña, tal como se muestra en el libro **La música afromestiza mexicana,** del cual extraemos el siguiente párrafo.

En esencia, los mismos patrones rítmicos y semejantes procedimientos musicales subyacen en el ***son*** *mexicano, en el* ***son*** *cubano, en la* ***plena*** *puertorriqueña o en el* ***sangueo*** *venezolano, por solo citar algunos ejemplos* (Pérez Fernández, 1990: 233).

En lo tocante a la coreografía del **chuchumbé,** el Comisario del Santo Oficio nos ofrece una preciosa información:

...las coplas que remití se cantan mientras otros bailan, o sea entre hombres y mujeres, o sea bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; y que el baile es con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga, bien que me informan que esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y si entre soldados, marineros y broca.

Saldívar califica esta descripción de "ad-

mirable" y comenta que "corresponde como un patrón, a las danzas de los negros" (1934: 227). En efecto, el cuadro es claro y de precisos detalles; en él podemos reconocer de manera inequívoca un rasgo coreográfico típico: el golpe **pélvico** propio de diversos bailes africanos y afroamericanos. En **kimbundu** y **kikongo**, lenguas **bantúes** de Africa centro-occidental, se les designa con los vocablos **disemba** y **masemba**, respectivamente (Silva Maia, 1961: 533), mientras que el término **semba** se aplica en particular, a la **rebita** (Kubik, 1991: 48), danza urbana de Angola.

El golpe pélvico caracteriza en Cuba a un baile de sentido esencialmente erótico denominado **yuka**, propio de los portadores de la cultura **bantú** nativos de la isla, cuyo retrato -hecho por Fernando Ortíz- nos permitimos citar **in extenso.**

La primera parte es simplemente un cortejo de la mujer por el hombre; (...). En la segunda parte, los pasos y las vueltas, ajustadas siempre al ritmo sensual de los ***tambores,*** *se precipita hasta llegar al episodio final, que puede ser afirmativo o negativo. La mujer incita al hombre con sus contoneos, pero a la vez le huye y éste la acosa para vencerla. La habilidad de éste consiste en quedar inmediato y contrapuesto a ella cuando la música, arrastrada por el ritmo, "marca el golpe". Entonces, en ese preciso instante, el da un "golpe de frente" con su vientre para chocar con el vientre de la bailadora. Ese golpe masculino es el "vacunao" que decimos en Cuba. Pero ese golpe simbólico de la posesión varonil no se logra siempre; porque la mujer está en libertad de "darse" o no, (...). Cuando el tambor marca el golpe, en el momento en que el fraseo rítmico lo exige, la mujer si quiere puede rendirse, hacer un "botao" echando su vientre hacia adelante, o sea lo "****bota pa fuera****" para chocar con el del bailador que simultánea su "vacunao"; y ahí termina el baile con la alegoría copular de la pareja, "Barriga con barriga", "vacunao" con "Muto"; es la "ombligada" que dicen en Brasil, es la* ***nkúmba*** *"ombligo" que dicen los congos, ...* (Ortiz, 1985: 506).

Al compararlas, resultan obvias las semejanzas existentes entre ambas descripciones, a pesar de la distancia en el tiempo, por lo que no se puede quedar duda en cuanto a su comunidad de origen y su idéntica naturaleza. Con todo, la coreografía del **chuchumbé** revela su carácter híbrido, afromestizo, o, para expresarlo de manera más precisa, afrohispánico. De él ha dicho Robles-Cahero (1985: 173).

Es en este ritmo mulato, de origen negro, de vieja prosapia africana, que se dan cita dos elementos dancísticos irremplazables en los bailes novohispanos: el ritmo popular español y el ritmo africano, el primero advertible en el baile de parejas y el segundo visible, sobre todo, en esos movimientos eróticos de "dar barriga con barriga", en ese dominio y virtuosismo del cuerpo.

Pasaremos seguidamente a considerar el origen del vocablo que designa la danza en cuestión, es decir, su etimología. Al respecto Humberto Aguirre Tinoco (1983: 16) ha expresado:

"..., el significado de la palabra chuchumbé, literalmente podríamos relacionarlo con el vocablo de origen africano: cumbé, "ombligo", que dio nombre en España al paracumbé, a la cumbia en Colombia, y en las Antillas al merecumbé, etc..."

Ciertamente se ha asociado el nombre de algunas danzas afroamericanas con el vocablo que significa ombligo en una lengua bantú como es el **kikongo**, debido a la conocida figura danzaria de la **umbigada**. Como hemos podido observar en la descripción que de la **yuka** hace Fernando Ortíz, los **congos** de Cuba le llaman **nkumba**; a esto podemos añadir que en **kikongo** se dice exactamente así: **nkumba** (pl. **minkumba**), según consigna A. da Silva Maia en su diccionario (1961: 635). No obstante, en este caso dicha etimología no resulta convincente, a pesar de la característica ombligada, del dar "barriga con barriga". Por un lado, el nombre de

nuestro baile hace una clara referencia al miembro viril, aparecen, además de **chuchumbé,** varios sinónimos, tales como **cundaval, cachivache, zurriago**[17]**, pija,** "el chuchumbé no es otra cosa que el falo, según consta en todo el texto; el **chuchumbé** se sopla, se mete, se baila" (Robles-Cahero: 169); o sea, que desde el punto de vista semántico no existe fundamento para asociarlo al ombligo. Por otro lado, la penúltima sílaba del vocablo **chuchumbé** tiene como inicial un fonema africado palatal representado ortográficamente como **ch,** el cual provendría del fonema oclusivo velar **k.** Pero desde el punto de vista fonético esto no resulta verosímil. Por otra parte, se deja sin explicar el primer elemento del vocablo.

A juicio nuestro, la voz **chuchumbé** proviene de dos radicales de la lengua **kimbundu.** El primero es xox, *y* está contenido en la palabra muxoxi, que significa "insolente"; de igual modo, en el sustantivo abstracto **kuxoxa,** "insolencia" (Silva Maia, 1961: 363). Como verbo en infinitivo, **kuxoxa** significa "escarnecer", "ridiculizar" (Idem: 241, 548); y, desprovisto del prefijo **ku, xoxa** quiere decir "mofa", "burla", "chacota" (Idem: 427, 658, 111). El segundo radical está contenido en el vocablo **mumbi,** cuya traducción al portugués es "motejador", (Idem: 432); es decir, "bromista", "burlón", en castellano.

De lo expuesto en el párrafo anterior, se desprende que **-xoxi-mumbi,** ya sin el prefijo de la clase nominal a que pertenece, significaría **bromista o burlón insolente.** En este caso se trataría, pues, de una personificación metafórica del falo. Esta suposición resulta confirmada al examinar los versos siguientes, donde el sentido de la palabra **chuchumbé** queda esclarecido; "traducido", podría decirse:

> *De mi chuchumbé, /de mi cundaval,*
> *que te pongas bien, /que te pongas mal.*

Aquí **cundaval** aparece como sinónimo de **chuchumbé:** son ambos la misma cosa. En efecto, en el Pequeño Larousse Ilustrado se halla incluida la palabra **cunda** (de la que **cundaval** es, a todas luces, un derivado) como voz del lenguaje familiar, con el significado de "persona alegre y bromista" (Toro **y** Gisbert, 1968:297). A su vez, dicho vocablo acaso sea también de origen africano, tal como sugiere Fernando Ortiz cuando escribe: "Este americanismo puede derivar del **malinké,** dialecto **mandinga, kunda,** "orgulloso", **kuntan** "de cabeza perdida", **kuntiri,** "persona bromista, feliz" (1924:156).

Habiendo despejado la incógnita en el terreno semántico, explicaremos que el hipotético compuesto **xoximumbi** se transformaría, por metátesis y pérdida de la primera **m,** en **xoxiumbi.** En esta fase, ocurriría la asimilación de la volcal palatal **i** a la fricativa palatal sorda representada por la grafia **x,** ya convertida en africada al integrarse al sistema fonológico español. Por último, la **o** de la de la primera sílaba se cerraría, asimilada por la **u** de la sílaba siguiente, mientras que la i acentuada de la última sílaba se abriría, convirtiéndose en **e.** Este fenómeno de apertura de la **i** final acentuada se habría dado igualmente en palabras como **tumbe, paracumbé,** cuyo origen vemos no en **nkumba,** "ombligo", sino en **mukumbi** (pl. **mikumbi),** "canto", en lengua **kimbundu** (Silva Maia, 1961: 97). De esta voz angolana también podría haberse originado otro nombre afroamericano de canto/danza: el de **cumbia.**

En la discusión en torno al origen del **chuchumbé,** así como en los demás bailes aparecidos en el puerto jarocho y el Sotavento, es preciso sopesar tanto los factores endógenos, como los exógenos. Pablo González Casanova (1986:62) señala hacia ambos cuando expresa:

*En general la costa del Golfo y en particular Veracruz fueron sede fecunda en desmanes musicales. La alegría de **su** gente, el desenfado religioso de las almas, la proximidad en que se hallaban de una de las regiones musicales más inquietas de América, como tradicionalmente han sido las Antillas, y el tráfico constante con los puertos españoles, hacían que surgieran diariamente en esas regiones nuevos cantos y bailes profanos que escandalizaban a las autoridades religiosas.*

Por un lado, existían allí condiciones sociales y culturales, y un **ethos** que favorecía el surgimiento de nuevas danzas, por el otro, no es posible ignorar la permanente influencia de lo que Earl Leaf llamó las "islas de ritmo". De hecho, uno de aquellos bailes: el **sacamandú**, fue introducido en Veracruz por un negro de La Habana que había estado forzado en San Juan de Ulúa, según refiere un documento inquisitorial"·

En el caso del **chuchumbé** no existe, sin embargo, referencia documental alguna a un origen foráneo. No obstante, el súbito brote de esta danza -que provoca una reacción en cadena en casi toda la Nueva España proyectando su onda expansiva hasta el borde mismo del mar del Sur-, más el hecho coincidente del arribo de una flota que hiciera escala en la *Llave del Golfo,* indujo a Saldívar a pensar en el probable origen insular de tan contagioso baile. El citado estudioso escribe:

A *fines de 1766 llegó a la ciudad y Puerto de la Nueva Veracruz una flota procedente de Europa, flota que en su travesía tocó el puerto de la Habana como era de rigor, y se detuvo allí algún tiempo, donde es seguro que se agregaron a sus tripulantes, o bien vinieron en calidad de inmigrantes, algunos individuos de "color quebrado", que se estacionaron en el citado Puerto de Veracruz, en donde como marinos, o como truhanes aventureros trabaron conocimiento con el pueblo bajo, en arrabales y casas de mala nota, entre gentes deshonestas, de mal vivir y de baja ralea, dándose a cantar y bailar unas coplas, que bien pronto fueron comprendidas y asimiladas por aquellas gentes,* (Saldivar, 1934: 224-225).

Que el origen extranjero del **chuchumbé** es una conjetura más no un hecho documentalmente fundado, lo indica el propio autor cuando considera la "posibilidad de que la aparición de esta danza sensual haya sido coetánea en ambas partes pobladas de negros, o bien tuvo su origen en nuestro puerto" (Sal-dívar, 1934: 227). Dicha suposición ha sido tomada como un hecho tanto por escritores mexicanos (cf. Aguirre Tinoco, 1983: 14-15; Ramos Smith, 1979:42), como por un cubano (Carpentier, 19-46). Pero por más verosímil que ésta pudiera parecer, no hay que perder de vista otros hechos que tal vez podrían explicar mejor el origen del **chuchumbé.**

En 1762 los británicos declararon la guerra a los españoles y ocuparon Manila y La Habana, avanzada, ésta última, del sistema defensivo de la Nueva España. Considerada como el inviolable símbolo del poder de España, la ciudad de La Habana llegó a ser vista como

Foto Arturo Talavera

inexpugnable. El rudo golpe que representó su pérdida, en el comienzo mismo de la guerra, causó un efecto moral incalculable (Guerra, 1971: 170). A raíz de este suceso, el negro Fernando Manuel y sus seguidores -cimarrones que a esa altura se hallaban arranchados en parajes de Breve Cocina, Palacios y Mandinga- se dirigieron al puerto de Veracruz para ofrecer sus servicios como combatientes en una Compañía de Lanceros; a cambio de ello pedían el reconocimiento de su libertad y la autorización para fundar un pueblo.

El Marqués de Cruillas, Virrey de la Nueva España, que a la sazón se hallaba de visita en la Nueva Veracruz a fin de inspeccionar las obras de defensa militar del puerto, tuvo a bien aceptarlos; y el Capitán Don Santiago Rodriguez Cubillo, de la Caballería de Lanceros de la Plaza de Veracruz, otorgó a Fernando Manuel el grado de Sargento. Terminada la guerra, los cimarrones regresaron a los parajes de donde había llegado (Corro: 1951 23-24; Winfield Capitaine, 1992:15). Solo años después consiguieron su propósito.

Fue, pues, el fortalecimiento y re-organización del ejército novohispano, en respuesta a las amenazas del exterior, la coyuntura favorable para que un grupo de cimarrones irreductibles asentados en la sierra de Mazateopan obtuvieron el indulto (Winfield Capitaine, 1992: 15).

En 1763 se firmó la paz con Inglaterra; y entre este año y el de 1766 se llevó a cabo la reorganización del ejército de la Nueva España el que a partir de entonces tuvo carácter permanente. El cuerpo de Lanceros de Veracruz estaba compuesto de individuos procedentes de 140 ranchos de la región, quienes se encargaban de patrullar toda la costa previniendo una invasión como la que acababa de padecer La Habana, ocupada por los británicos desde agosto de 1762 hasta julio de 1763, tras un asedio de dos meses (Guerra, 1971: 170, 179). En 1766, año de la aparición del **chuchumbé,** los Lanceros "fueron organizados más consistentemente en cinco escuadras de 156 hombres cada una". Debido a la hostilidad entre España y su rival de turno, se permite, en el siglo XVIII, la entrada de las castas al ejército. Por entonces, existían en el puerto jarocho dos compañías de pardos y morenos, "términos eufemísticos que denotan un cambio de actitud frente a los conceptos tradicionalmente usados de negros y mulatos en la documentación colonial". En efecto el uso del término moreno, "indicaba para el siglo dieciocho un ascenso social..." (Winfield Capitaine, 1992: 16).

Como miembros del ejército, negros y afromestizos solicitarían la exención privilegiada del pago de Reales Impuestos, caso que se dio en 1765 con los integrantes de las compañías de pardos de la Jurisdicción de Orizaba, y que en 1769 lograrían los de diversos puertos y localidades veracruzanas (Winfield , 1992: 17-18).

Las circunstancias reseñadas permiten pensar que por estos años las contingencias de la política exterior de la metrópoli forzaron a las autoridades coloniales a adoptar una actitud más tolerante hacia mulatos y negros -al extremo de aceptar como lanceros a un grupo de cimarrones, con su jefe a la cabeza-. Esta población de ascendencia africana les resultaba imprescindible para la defensa ante la amenaza enemiga. Ello provoca, por un lado, cierta movilidad geográfica de la población negra y afromestiza, oriunda de los ranchos de áreas circunvecinas, al incorporarse al cuerpo de Lanceros; por el otro, da lugar a cierta movilidad social, a un ascenso de posición de estas castas; por consiguiente, a una renovada autoafirmación y una más acentuada manifestación de la cultura subalterna de que son portadores.

El surgimiento del **chuchumbé** y de los bailes subsiguientes en el puerto de Veracruz podría verse, pues, como un reflejo de estas nuevas circunstancias. Muy significativo resulta el hecho de que los documentos mencionan en primer lugar a los soldados entre los bailadores del **chuchumbé** ("...me informan que este se baila en casas ordinarias, de mulatos y gentes de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí entre soldados, marineros y broza"). Asimismo, el que tanto en una de las coplas (cantada por una mujer), como en uno de

los estribillos (entonado por los hombres), se haga referencia al mundo castrense. Una y otro son como sigue:

…….
Me casé con un soldado,/ lo hicieron cabo de escuadra
y todas las noches quiere,/ su merced montar la guardia
…….
Vente conmigo,/vente conmigo, que soy soldado/de los amarillos.
…….

Señalemos, además la repetida mención burlesca que se hace del andaluz Juan de Villalba, quien en 1765 arribó a la Nueva España con la misión de conformar aquí un ejército permanente. Recuérdese el siguiente estribillo:

Si usted no quiere/ venir conmigo,
señor Villalba le dará el castigo.

y si no viene/de buena gana,
te dará el premio/" señor Villalba

Por otra parte, Antonio García de León (1994: 22-23) ha señalado que desde 1768 -es, decir, a dos años del surgimiento del **chuchumbé-** se denuncian ante comisario de la Inquisición "los altares que se ponen en las casas particulares y cuarteles con multitud de música, con cuyo motivo se forman **saraos** y se cometen muchas indecencias delante de las sagradas imágenes..."[19] . Ello significa que los bailes jarochos llevados por la soldadesca afromestiza habían penetrado hasta en el cuartel mismo.

De 1766 a 1767 -y simultáneamente con la aparición del **chuchumbé-** la imposición del reclutamiento para las **milicias provinciales** provocó una fuerte resistencia y tumultos en diversas regiones del país, entre ellas, Michoacán. Los mulatos de Valladolid gritaban: ¡Muera el mal gobierno!; yendo aún más lejos, los de Uruapan protagonizaron dirturbios al grito de: ¡Muera el Rey! Esto no será sino expresión del descontento y malestar en general, por las reformas borbónicas recién implantadas (Mendoza Briones, 1995).

Como conclusión, arribamos al planteamiento de que el **chuchumbé** y otros bailes llegaron a la Nueva Veracruz procedentes no de allende los mares, sino de su propia **hinterland,** llevados por los lanceros afromestizos de origen **campirano,** quienes en sus retirados ranchos habían quedado fuera del alcance del Santo Oficio. No puede descartarse, por otra parte, la posible influencia ejercida por los cimarrones, cuyos palenques constituyeron baluartes de una cultura de resistencia, según interpretación de Ulrich Fleischman (1993: 26).

Según este autor explica, el papel cultural y político que en los palenques cumplió el gran cimarronaje (el que provenía en parte de la planificación de las rebeliones y que también podía llegar a desplegar perspectivas a más largo plazo como la abolición de la esclavitud y del dominio colonial) dependió seguramente de circunstancias de tiempo y lugar, como por ejemplo las posibilidades de retirada. En el continente, a diferencia de lo que sucedía en las islas de menor extensión, los esclavos fugitivos "Podían retirarse a regiones de difícil acceso y reagruparse en nuevas comunidades africanas, que ya no tenían mucho en común con la sociedad criolla" (Fleischmann, 1983: 26-28). Por consiguiente, los cimarrones de Mazetepán arranchados desde 40 años atrás, pudieron haber mantenido notables rasgos culturales africanos y haber dejado en el puerto jarocho el germen de nuevos bailes.

Fuera de Veracruz, en las tierras altas y las mesetas, reverberaba también el espíritu profano; "la música y el baile animaban a los habitantes de esas regiones a cometer desacatos, quizás más finos, menos ruidosos, pero también más mal intencionado" (González Casanova, 1986: 64-65), Allí el **chuchumbé** debe de haber actuado como catalizador de procesos ya existentes, pero que de igual modo tenían sus raíces en el adstrato africano, manifiesto tanto en las coreografías de las danzas, como en los textos de los cantos y el nombre mismo de algunas de ellas.

Este baile subalterno hace aflorar, pues, el recuerdo de esa africanía, que había permanecido en la tradición oral, refudiada -como hemos visto- en la pulquería. Al respecto Robles-Cahero (1985: 173) ha escrito:

*Es este **chuchumbé** que, bailado por mulatos, mestizos, otras castas y hasta españoles, pone a funcionar una memoria auditiva involuntaria, semiconsciente, que permite que todos participen de él sin darse cuenta cabal de lo que bailan. Es una memoria "sin color "; diluida y subrepticia, que transmite su etnicidad subconscientemente, pues permite que todos bailen sin la plena conciencia de que comparten una herencia, un lejano pasado de origen africano.*

Hoy día el **chuchumbé** ha renacido con el mismo texto y nuevo ropaje musical gracias a la labor creadora de Gilberto Gutiérrez, activo sonero de Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, y el reconocido grupo Mono Blanco. Refiere Gilberto[20] que alrededor de 1987, por el tiempo en que estaba a cargo del taller de instrumentos en el Instituto Veracruzano de Cultura, llegaron a sus manos algunas de las coplas y estribillos del **chuchumbé,** contenidas en un libro. A partir de este hallazgo se le ocurrió la idea de componer una melodía apropiada para aquellos versos (melodía que habría de convertirse finalmente en son con la colaboración del grupo). Para su composición eligió el metro binario -en el que se encuentra **la bamba,** así como la música afroantillana más característica- por considerar que no es frecuente dicho tipo de cadencia rítmica en los sones jarochos, a pesar de poseer éste una fuerza especial. Para Gilberto, la **bamba** es el nexo, el "eslabón perdido", que une musicalmente a Veracruz con el Caribe insular[21], con géneros como el **son cubano,** etc.

Esta versión actual del antiguo **chuchumbé,** desprovisto ya de la atrevida coreografia que lo caracterizó, se ha propagado por el Sotavento y hoy ha revivido en la oralidad. Se toca en los **Huapangos** de los ranchos, y se le han añadido copias y se han modificado las originales del texto inquisitorial. Asimilado plenamente por comunidades rurales -y por cultivadores urbanos del son jarocho-, ha recuperado su carta de ciudadanía dentro de la música popular tradicional. Existe, incluso, un conjunto musical bautizado en ese nombre desde su nacimiento: el grupo **Chuchumbé,** con sede en Coatzacoalcos, entre cuyos integrantes -jóvenes todos- se destacan Patricio (Ticho) Hidalgo, nieto del legendario versador Arcadio Hidalgo, Félix (Liche) Oseguera, y Zenén Zeferino; residentes en Minatitlán, Coatzacoalcos y Jáltipan respectivamente.

Transmitidos oralmente, algunos de aquellos bailes condenados por el Santo Tribunal han llegado, a pesar del mismo, hasta nuestros días. Tal como es el caso del **Sacamandú.** Pero lo insólito del **Chuchumbé** es el haber resurgido gracias al celo de los inquisidores. Como ha señalado Robles-Cahero, "por una curiosa paradoja, esos bailes se conservaron, además de hacerlo por sus propios medios orales, a través de las instancias que lo persiguieron" (1985: 177). Y lo que es más, aquellas instancias han posibilitado su retorno a la distancia de dos siglos.

Llegados a este punto, se impone una reflexión acerca del sentido de estas danzas del siglo XVIII y del **chuchumbé** en particular.

González Casanova reconoce en los **oratorios y escapularios** del siglo XVII -los cuales no vincula de manera explícita a grupos negros *y* afromestizos- los antecedentes de los cantos y bailes aparecidos a finales de XVIII. A juicio de este autor, en aquellas manifestaciones híbridas el elemento profano parecía prevalecer sobre el religioso o el mágico, pero persistía en ellos el carácter ritual; mientras que en los nuevos bailes y cantos, el sentido ritual desaparece totalmente y se observa con frecuencia una falta absoluta de sentimientos cristianos, se advierte "una profanidad" (1986:73-74).

Es indudable que la danza africana en México, al transitar de una etapa a otra de su desarrollo, se expresó de una manera bien diferente; pero ello no entrañó una ruptura total con los principios básicos que la animaban, con la visión del mundo que subyacía en ella. En efecto, los sentimientos cristianos estaban ausentes en los

bailes en cuestión; mas si los vemos bajo una óptica africana, tal como hace Janheinz Jahn al estudiar ciertas danzas afroamericanas similares, por ejemplo: la **yuka** (1958:92-106), no podemos conceptuarlos, sin más, como profanos.

Desde la perspectiva señalada, no puede haber una rígida separación entre lo profano y lo sagrado, pues tanto en la sacralidad de una danza religiosa, cuanto en la profanidad de un baile puramente social y recreativo, se realiza una fuerza de vida universal única. Toda fuerza -ya sea la desplegada en los **oratorios,** o la derrochada en el **chuchumbé**- la manifestación de aquella otra; por consiguiente, no cabe aquí deslindar lo sagrado y lo profano según criterios europeos:

…todo lo sagrado tiene un componente profano y todo lo profano un revestimiento sagrado. En ello hay infinitos grados, según que una danza simbolice más o menos la fuerza de vida universal, contenga más o menos ***nommo*** (Jahn, 1958: 98).

El carácter universal *y* el significado último de toda danza es la vida en un nivel superior (Sachs, 1944: 15). Mas no en todas las culturas se concibe la danza como expresión de una fuerza de vida universal, tal como sucede en las culturas africanas, en consonancia con su particular visión del mundo. Por ello se impone esclarecer aquí el significado de **nommo,** el término utilizado por Jahn en el párrafo citado. Al efecto, expondremos sintéticamente ciertas facetas esenciales de **nommo** y sus manifestaciones, tomando como base algunas páginas escritas al respecto por la lingüistica Geneviéve Calame-Griaule (1974: 201-204).

Nommo es uno de los dos grandes principios que se oponen en el universo, encarnado en un personaje mítico homónimo; de él depende todo lo que atañe a la vida, a la fecundidad, al orden, a la humedad, etc. El otro gran principio está encarnado por el **zorro:** su opuesto. El concepto de **nommo,** al igual que su contraparte, es un elemento fundamental de una visión del mundo basada en la oposición "vida/muerte". Así, hay seres en el universo que, se dice, están "del lado de **nommo",** por ejemplo: la totalidad de los animales y plantas acuáticos, afines a la vida; del lado del **zorro** están, en cambio, los animales que se alimentan de carroña, entre ellos, los buitres y las hienas, afines a la muerte.

Los **dogón**[22] identifican veinticuatro categorías en el universo; por consiguiente, los seres y las cosas están distribuidas en veinticuatro "familias" que es posible subdividir. Entre dichas categorías -en que se clasifican tanto los elementos del mundo material, como los diversos aspectos de la cultura- se hallan las de las "instituciones", y las de las "palabras" humanas.

Toño, Liche, Tereso y Laura. Foto Arturo Talavera.

Para los **dogón** las "familias de palabras" son "los diferentes niveles en los que se coloca el discurso individual de acuerdo con las circunstancias de la vida social o las condiciones sicológicas en las que se encuentra el sujeto hablante". Cada palabra está asociada a una técnica (o institución humana), a un animal, a una planta, a una parte del cuerpo humano.

El total de palabras clasificadas de esta manera, suma cuarenta y ocho, ya que éstas se reparten en dos series de veinticuatro -un sistema de oposiciones binarias- que pertenecen a los dos principios antes mencionados: la "vida" y la "muerte". Desde esta perspectiva, las palabras calificadas como "buena palabra" corresponden a "todos los propósitos agradables, alegres, afectuosos, benévolos, que se pueden intercambiar en las relaciones humanas". Por el contrario, la "mala palabra" se refiere a las surgidas de "la cólera y los sentimientos agresivos".

En otro plano, el de las "técnicas", la mala palabra se asocia a la **fragua,** "porque la cólera es quemante y de la misma naturaleza que el fuego"; en cambio, la buena palabra, "fuente de armonía en las relaciones sociales", se sitúa en el plano de la **música** (Calame-Griaule, 1974: 201-204).

Así pues, la música y la buena palabra están del lado del **Nommo.** Y nos permitimos pensar que eso es así, en primer lugar, porque la buena palabra es, como quedó dicho, "fuente de armonía en las relaciones sociales", y la música también lo es. La importancia social de la música entre los africanos es tal, que ésta alcanza la categoría de institución. John Miller Chernoff ha afirmado: "Todas las sociedades, en grados diversos, tienen instituciones que canalizan y aúnan la actividad de manera parecida, pero es particularmente en Africa donde con tanta frecuencia la música sirve de fundamento" (1979:35).

En segundo lugar, la música depende de **nommo** porque la danza es expresión de la fuerza vital universal -ya lo hemos visto- y entre danza y música existe una ligazón indisoluble; asimismo, la música está asociada, a través del canto, con las expresiones verbales mismas, otra de las manifestaciones de **nommo.** Esto quedará más claro si por un lado analizamos brevemente la relación entre música y danza, y por otro, entre música y canto, en las culturas africanas.

En las lenguas africanas parece no existir palabra alguna cuyo campo semántico corresponda al concepto expresado por el término latino "música", de uso general en las lenguas europeas. En el Africa subsahariana -explica Gerhard Kubik- música y danza están vinculadas entre sí por idénticos modos de conductas y concepciones cinéticas: los mismos patrones de movimiento enlazan estos dos campos de expresión, lo cual se puede expresar mediante el doble término música/danza. Hay que tener en cuenta, asimismo que el aspecto cinético del complejo música/danza comprendidos en él tanto los movimientos danzarios, como los movimientos corporales que puede realizar un músico al tocar su instrumento es inseparable del aspecto auditivo; este se halla indisolublemente ligado al movimiento (Kubik, 1988: 41, 61-67).

Por otra parte, en la mayoría de las lenguas bantúes existe una oposición terminológica con la cual se categoriza el ámbito de la música/danza. El primero corresponde aproximadamente a "canto", "canción"; el segundo, a "danza", "movimiento danzario", "fiesta danzaria", "evento danzario". En algunas lenguas, un mismo vocablo hace alusión tanto al canto ejecutado en la voz humana, como a la ejecución instrumental. Esto tiene que ver con el hecho de que en general en las culturas africanas los motivos melódicos y rítmicos están fuertemente asociados a la expresión verbal, ya que tras las piezas ejecutadas en instrumentos, existen textos que son, así, evocados en la imaginación de los oyentes (Kubik, 1988: 63-64).

Con estos elementos podemos ya intentar el análisis de la danza afromestiza del siglo **XVIII,** buscando sus posibles conexiones con el concepto de **nommo.** O con el opuesto, el **zorro.**

En el aspecto cinético del complejo música/danza sabemos que hay un derroche de fuerza vital: "gran abundancia de actividad", "gastos de energía", ha dicho González Casanova(1986: 62-63) refiriéndose a los bailes surgidos en Veracruz (la **maturranga, el pan de manteca,** el **sacamandú...,** además del **chuchumbé).** No hay duda de que podemos asociarlos, como hasta ahora hemos venido haciéndolo, con la fuerza de vida universal, con **nommo;** nada hay, pues, que añadir a lo ya dicho. En cambio, mucho podría decirse del principio de vida, como contenido semántico del nombre con

que se designaba una de aquellas danzas; el **saranguandingo,** vinculado etimológicamente al **zarambeque** a la **zarabanda;** y los tres, con el sustantivo kikongo **nsala,** literalmente, "principio de vida", "vida", "la vida interior y oculta" (Laman, 1936: 754).

Kubik ha afirmado que "el nombre de muchos tipos aculturados de música africana y afroamericana simboliza un principio de vida realzado, elevado, un ascender, un trepar, una realización de una fuerza de vida" (1988: 314). Tomando en cuenta los datos ofrecidos más arriba, ¿Puede acaso dudarse de que dicho estudioso tenga razón? Más este tema podría ser objeto en sí, de amplio y profundo estudio que no corresponde aquí.

Estas constataciones nos conducirían a un estudio etimológico de los bailes coloniales afromestizos cuyos nombres no pertenecen a la lengua española; aunque no sólo de ellos, sino también de determinados vocablos que están ligados a diversos aspectos de la vida mexicana y, por consiguiente, guardan relación con el tema investigado.

Pasando ahora al aspecto verbal del complejo en cuestión, resulta patente el carácter burlón y satírico de los textos: en particular el de **Chuchumbé** describe "la corrupción de clérigos, mílites y funcionarios de la época y hacen mofa de ello" (Aguirre Beltrán, 1994: 194) La procacidad de las alusiones sexuales y la irreverencia de las criticas a la religión son palmarias. Sin duda resultarían ofensivos a los castos y piadosos, que habrían de sentirse agredidos. provocando en ellos el enojo. Con todo. el tono de las coplas y estribillos es jocoso, festivo. En modo alguno podría decirse que son invectivas provocadas por la colera, antes al contrario, es su carácter alegre lo que las caracteriza. Por consiguiente. no podríamos incluir, sin más, los textos de estos cantos en la categoría de "mala palabra", a pesar su flagrante obscenidad e insolencia que ciertamente les dan un carácter ambivalente.

En el aspecto social de este análisis, debemos retrotraemos a los **oratorios y escapularios** del siglo XVII. En ellos es evidente la función que desempeña la música/danza como elemento cohesionador de los grupos de origen africano, rememorando el relevante papel que jugaban al otro lado del Atlántico pero adquiriendo ahora renovada importancia y cumpliendo una misión inédita en el contexto de la esclavitud. Gonzalo Aguirre Beltrán, luego de referirse a la sistemática destrucción de la cultura africana de que eran portadores, apuntó que "los negros horros o esclavos, supieron conservar ciertas expresiones, que actuaron a manera de cemento para mantenerlos unidos: las expresiones estéticas (1994: 191).

Este proceso, denominado **deculturación** se realiza con fines de explotación económica, como también observa Aguirre Beltrán cuando escribe que "el amo hizo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizar al bozal con el fin de

Arcadio Hidalgo. Foto Francisco Garcia R.

integrarlo a la economía capitalista como proletario" (1994: 191). El mismo solo podía ser resistido en el clandestinaje de los valores culturales originarios y a ella se llega a oponer como reacción, una cultura de resistencia que "en su inicio parte de patrones africanos, reelaborados y transformados pfloosteriormente en el proceso de lucha de clases" (Moreno Fraginals, 1980: 44-45). Aparece, pues, clara la conexión entre resistencia social y resistencia cultural, ambas van de la mano.

Es importante tener esto presente al considerar la danza/música africana en los finales del siglo XVIII. Aquí persiste la resistencia cultural, no exenta de connotaciones sociales. Según Gabriel Saldívar, los negros y mulatos de Veracruz se entregaron con placer a aquellas danzas "evocando lejanos tiempos en que su libertad era tan vasta como los desiertos africanos, su tierra de origen" (1934: 228); y no le falta razón.

Por su parte, Aguirre Beltrán ha señalado el hecho de que estos bailes coinciden con el surgimiento de las ideas de patria y nacionalidad en los pensadores de la época (1994: 192), hecho que no parece casual. Pero además, se inician al mismo tiempo que tienen lugar, en buena parte de la Nueva España los disturbios ya referidos, y en que los mulatos vallisoletanos pronuncian ya la palabra **Patria** (Mendoza Briones, 1995).

Adriana Naveda comenta, a su vez, que los seguidores de Morelos sublevan a los esclavos de tres haciendas azucareras de Córdoba en 1812, al tiempo que el mulato Juan Bautista hace lo propio en otra de las haciendas. Al decir de la mencionada historiadora, "para los esclavos la lucha por la independencia no es otra cosa más que la lucha por la abolición de la esclavitud y es por ello que engrosan las filas insurgentes" (1987: 154).

Si bien el número de esclavos al final de la Colonia era pequeño, abundaban, en cambio, los descendientes de africanos de condición libre y cuya precaria situación económica los obligaba a vagar desempleados, forzados a aceptar un sistema de castas que consagraba la hegemonía de la minoría explotadora. Razones de descontento y rebeldía sobraban también entre ellos; no es extraño, pues, que algunos de los sones del Siglo de las Luces, aludan en sus títulos a las revolucionarias ideas de la época, como es el caso del **Pan del Jarábe ilustrado, de 1784**[23]**,** en ellos ve González Casanova el reflejo popular de toda una nueva filosofía de la vida (1986:74).

No puede dudarse que, si no en el mismo sentido que los del XVII, estos bailes desempeñan tanto una función social como cultural entre las clases populares, las intercastas, de lo contrario no habrían podido desafiar tan severas prohibiciones y castigos como los que se les impusieron.

En resumen, la música/danza afromestiza de fines del período colonial es, según este enfoque, una expresión de resistencia de las clases populares y de la cultura subalterna frente a la opresión y la represión ejercidas por la clase y cultura dominantes. Es una afirmación de la "vida" en oposición a la "muerte", en sentido recto, pero también a la muerte representada por la **agresión** social, cultural y de todo tipo de los oligarcas de la época. Y si esta expresión está del lado de **Nommo,** su opuesto estará, por consiguiente, del lado del **zorro.** De lo que atañe a **Nommo** hemos considerado, de manera preliminar, la música/danza, que simbolizamos con el vocablo **nsala,** situado en el plano de la "buena palabra". Lo concerniente al **zorro** queda aquí pendiente de estudio, pero diremos, ya, que está referido no a la técnica correspondiente, es decir, la **fragua,** sino a la "mala palabra".[24]

Bibliografía

AGUIRRE BELTRAN, Gonzálo
1989 (1946), *La población negra de México. Estudio etnohistórico,* México, D.F., Fondo de Cultura Económica; 3ra, De.

1994 *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial, la medicina popular y otros ensayos,* México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

AGUIRRE TINOCO, Humberto
1983, *Sones de la tierra y cantares jarochos,* México, D.F. Premió Editora.

ALVARADO TEZOZOMOC, Fernando
1944 *Crónica Mexicana,* México, D.F., Editorial Leyenda.

CALAME-GRIAULE, Genevieve
1974, "La lengua y la visión del mundo: Problemas de etnolingüística africana", en Oscar Uribe-Villegas (coord.), *La sociolingüística actual: Algunos de sus problemas, planteamientos y soluciones*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México196- 219.

CARPENTIER, Alejo
1946 *La música en Cuba*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

CORRO, Octaviano
1951, *Los cimarrones en Veracruz y la fundación de Amapa.* s.l.e.

CRUZ, Sor Juana Inés de la
1992, *Obras completas*, México, D.F., Editorial Porrúa.

CHATELAIN, Heli
1894, *Folk-Tales of Angola. Fifty Tales, with Kimbundu Text, Literal English Translation, Introduction and Notes*, Boston, Memoirs of the American Folklore Society.

CHERNOFF, John Miller
1979, *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago, Chicago University Press.

DEREU, León
1955, *Cours de Kikongo*, Namur, Wesmael-Charlier.

DURAN, Diego
1951, *Historia de las Indias de Nueva España y Isla s de Tierra Firme*, T. II, México, D.F. Editora Nacional.

ESPASA-CALPE
1921. *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid

FLEISCHMANN, Ulrich
1993, "Los africanos del Nuevo Mundo" en *América Negra* 6, Diciembre: 11-34

GARCIA DE LEON, Antonio
1994, "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en Veracruz colonial", en *Heterofonía*, 109-110, Julio1993-Junio 1994: 17-27.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo
1986 (1958), *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México, D.F. Secretaría de Educación Pública.

GUERRA, Ramiro
1971, Manual de Historia de Cuba. Desde su descubrimiento hasta 1868, La Habana, Ciencias Sociales.

JAHN, Janheinz
1970, *Muntu. Las culturas de la negritud*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

KAUFFMAN, Robert
1980, "African Rhythm: A Reassesment", en *Ethnomusicology*, 2/3, SEPT: 393-415.

KUBIK, Gerhard
1988, *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, Leipzig, Deutscher Verlag Für Musik.
1991,Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien, Gotinga, Alano Verlag.

LAMAN, Karl Eduard
1936, *Dictionnaire kikongo français, avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*, Bruselas, Librairie Falk-Fils.

LEON, Argeliers
1974, *Del Canto y el Tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

LINARES, María Teresa
1981 (1974), *La música y el pueblo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

MENDOZA, Vicente T.
1947, *La Décima en México, Glosas y valonas*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, Instituto Nacional de la Tradición.

MENDOZA BRIONES, Ofelia
1995, "Pertenencia étnica e interlocución al sistema colonia en Michoacán, 1766-1767", ponencia presentada en el *Quinto Encuentro de Afromexicanistas*, Morelia, Michoacán.

MORENO FRAGINALS, Manuel
1980, "En torno a la identidad cultural en el Caribe insular", en *Casa de las Américas*, Año XX, No. 118, enero-febrero: 42-47.

NAVEDA CHAVEZ-HITA, Adriana
1987, *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba, Veracruz, 1690-1830*, Xalapa, Editorial Universidad Veracruzana.

ORTIZ, Fernando
1924, *Glosario de Afronegrismos*, La Habana, Imprenta del Siglo XX.

1954, *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 Vols, La Habana, Ministerio de Educación.

1965. *La Africanía de la música Folklórica de Cuba*, La Habana, Editora Universitaria.

1985 (1974), *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

PEREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio
1990, *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Editorial Universidad Veracruzana.
1995, "El verbo chingar: una palabra clave", ponencia presentada en el *V Encuentro de Afromexicanistas*, Morelia, Mich.

PEREZ MUNGUIA, Patricia
1994, "La capilla del Señor de la Columna: Arquitectura para castas," ponencia presentada en el VI *Congreso Nacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos*, Colima.

RAMOS SMITH, Maya
1979, *La danza en México durante la época colonial,* La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

ROBLES-CAHERO, José Antonio
1958, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: Las danzas populares en el siglo XVIII". en *La memoria y el olvido,* México, D.F., INAH: 165-177.

RODRIGUEZ HERRERA, Esteban.
1059, *Léxico mayor de Cuba,* t. II, La Habana, Editorial Lex.

SACHS, Curt.
1944, *Historia Universal de la danza,* Buenos Aires, Editorial Centurión.

SALDIVAR, Gabriel
1934, Historia de la música en México, México, D.F.

1983, *Refranero musical mexicano,* México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.

SILVA MALA, Antonio da
1961, *Dicionário complementar portugués -kimbundu-kikongo (lingual nativas do centro e norte de Angola),* Luanda, Ediçoes Cucujaes.

1964, *Liçoes de Gramática de Quimbundo. Dialecto Omunbuim,* Luanda, Edicoes Cucujaes

STANFORD, Thomas
1980, "Villancico. Latin America", en Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Londres, Mac Milian Vol. XIX: 769-770.

STEVENSON, Robert
1963, "Sarabande" en Friedrich Blume (coord.) *Die Musik in Geschichte and Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie des t Musik,* Basilea, Vol_. 11:1390-1398.

1985, *Inter-American Music Review,* Vol. VII, otoño-invierno, No. 1, Los Angeles (Comp).

1986, "La música en el México de los siglos XVI a XVII", en Julio Estrada (comp.) *La música de México, 1. Historia, 2 Período virreinal (1530* a 1810), México, D.F., UNAM: 7-74.

ORO y GISBERT, Miguel
1968, *Pequeño Larrousse Ilustrado,* La Habana, Edición Revolucionaria.

VELAZQUEZ GALLARDO, Paglo
1978, *Diccionario de la lengua Phorhépecha,* México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

VETANCOURT, Fr. Agustín de
1971 (1697-8), *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos y religiosos del Nuevo :Mundo,* México, D.F., Editorial Ponta, (segunda edición facsimilar).

WINFIELD CAPITAINE, Fernando
1992, *Los cimarrones de Mazateopan,* Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz.

Notas

[16] La **n** inicial de la palabra **nganga** posee en sí valor silábico en las lenguas **kikongo** y **kimbundu**, como en las demás lenguas bantúes; aquí debe dársele, pues, un valor tal.

[17] La voz **zurriago** significa "látigo con que se castiga o zurra, el cual por lo común suele ser de cuero, cordel o cosa semejante". se deriva de **zurriaga**, "correa", y su étimo es el árabe **xoraica**, diminutivo de **xorca** (EspasaCalpe 70: 1567)

[18] AGN, iNG. 1410-FF.73-73v (1803).

[19] AGN, Inquisición. 839. 18.

[20]Gilberto Gutiérrez, comunicación personal. México, D.F., 20 de Agosto de 1995.

[21] Gilberto Gutiérrez, entrevista, Veracruz, Ver.. 15 de Mayo de 1995.

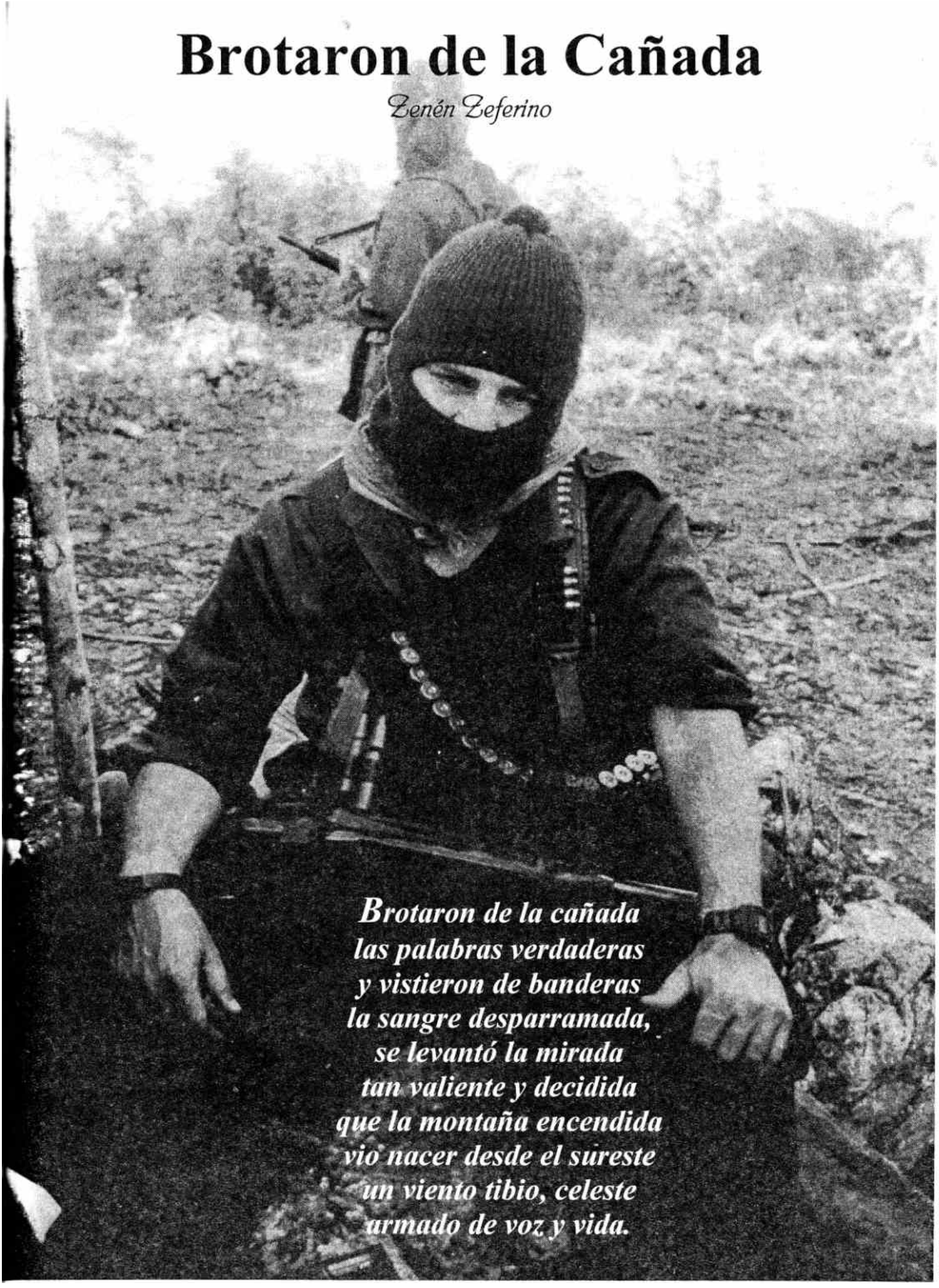
[22] Grupo étnico que habita en la República de Mali. África occidental.

[23] AGN, Inq.. Vol. 1297. ff. 16-24.

[24] Existe en México un vocablo considerado por muchos como la palabra mexicana por excelencia. Con ella se vuelca verbalmente la cólera más enconada; ella es la expresión de la agresión en todas sus formas. Se trata, por supuesto, del verbo **chingar,** con todos sus derivados y compuestos, cuya etimología **bantú** hemos propuesto en un trabajo reciente (Pérez Fernández. 1995).

Brotaron de la Cañada

Zenén Zeferino



Brotaron de la cañada
las palabras verdaderas
y vistieron de banderas
la sangre desparramada,
se levantó la mirada
tan valiente y decidida
que la montaña encendida
vio nacer desde el sureste
un viento tibio, celeste
armado de voz y vida.

Foto Arturo Talavera

El Marimbol

Francisco García Ranz

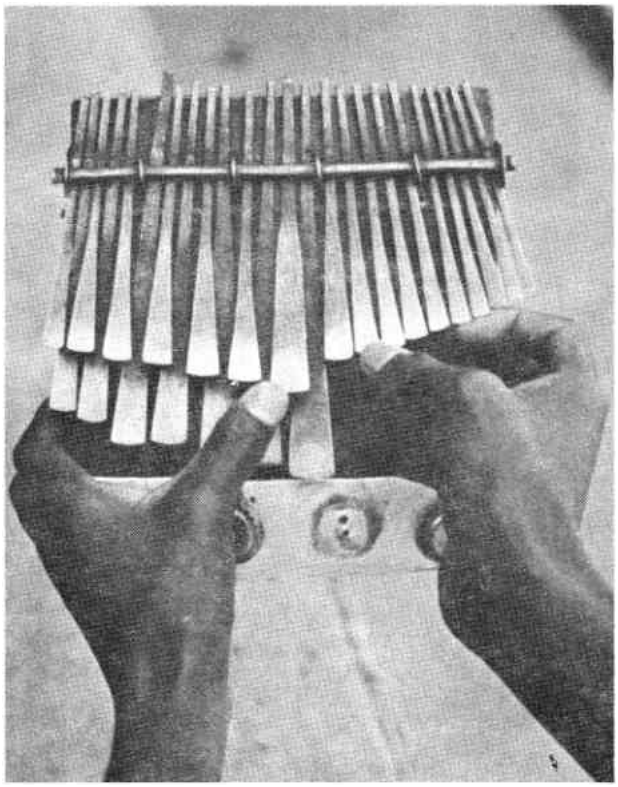
La presente contribución es la primera y segunda de tres partes. La tercera hablará del marimbol en México y en la actualidad. Las partes informativas, como corresponde a esta parte de antecedentes africanos, están escritas a la manera formal en que las escribiría un antropólogo, que por cierto, no lo soy. Por alguna razón, el destino o el azar, me ha puesto cerca de esta información que ahora trato de resumir y presentárselas. Conozco de la existencia del marimbol desde 1981, a través de un boletín del INAH, y a partir de entonces, una gran curiosidad y deseo por saber de éste. Por otra parte, mi gusto por la música africana me ha llevado a conocer a la mbira, a través de discos, grabaciones, libros, conferencias e inclusive a estar en contacto con este tipo de instrumento así como de investigadores. Tengo la fortuna de haber asistido a dos conferencias sobre la mbira impartidas por Paul Berliner en 1984, y que por cierto no le pedí permiso para reproducir aquí algunos fotos de sus libros. Por todo esto y por la cercanía que creo percibir entre el son jarocho y el marimbol, esto es, una posible relación coherente. Creo es tiempo ya de que todo esto salga y que podamos empezar a hablar de ello.

*La aldea donde no hay **músicos,***
***no** es un lugar donde el hombre pueda estar.*
Proverbio de los Pueblos Dan,

I
Antecedentes africanos.

Dentro de la basta región del continente africano denominada Africa-negra, la mbira es uno de los instrumentos tradicionales más populares. Recibe, de acuerdo a la región, diferente nombre: *sanzhi, likembe, kalimba, mbila,* entre los más comunes. Se acepta el término "mbira" -en sustitución del término "sansa", o "sanza", usado frecuentemente en la literatura y que aparentemente no es usado por los mismos africanos-, como el nombre genérico del instrumento, debido al uso extendido del término en Africa, así como por el gran desarrollo que ha tenido el instrumento dentro de ciertas regiones, donde recibe el mismo nombre.

La mbira forma parte de los idiófonos (literalmente, con *sonido propio,* instrumentos de percusión que emite los sonidos con su vibración sin ayuda de cuerdas ni membranas). Los idiófonos se consideran, en su inmensa mayoría, instrumentos rítmicos y no tienen una función melódica. Las excepciones dentro de esta familia son aquellos instrumentos que se pueden usar para interpretar melodías y/o armonías y se denominan, según Nketia, idiófonos afinables, de los cuales existen dos tipos: la mbira y el xilófono.

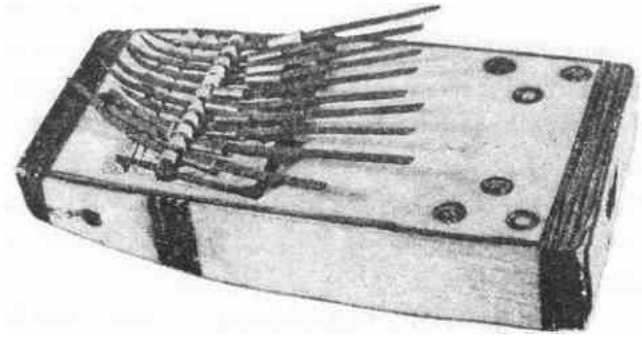


Mbira dzavadqimu, Zimbabwe.

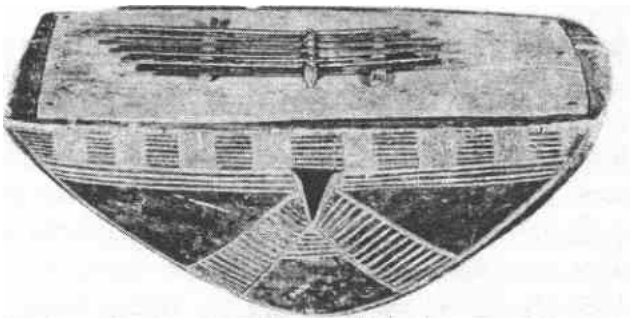
La gran cantidad de formas en que se encuentra la mbira en Africa se extiende: al sur hasta Sudáfrica, al norte hasta Etiopía y Níger, al este hasta Mozambique y al oeste hasta Gambia. Entre las áreas de mayor concentración se encuentran: Zaire (antes República Democrática del Congo), Zambia (antes Rhodesia del Norte), Zimbabwe (antes Rhodesia), Mozambique y partes de Angola.

A pesar de la inmensa variedad, todas las mbiras presentan varios elementos en común: una base plana o caja de sonido hueca sobre la que se colocan un juego o serie graduada de láminas o teclas de madera o metal, y algún tipo de vibradores o rezumbadores que contribuyen al sonido característico de la mbira. Cuando el juego de teclas está montado sobre una base plana, como por ejemplo en Zimbabwe, la mbira se coloca dentro de una calabaza, cortada en forma de olla, para amplificar el sonido.

Las formas, tamaños, materiales empleados, tipos de labrado y decorados, de las bases o cajas de sonido son variados y las hacen distintivas de un tipo a otro. Por ejemplo, en algunas partes las bases o el juego de teclas se montan sobre latas de gasolina, conchas de tortuga, cráneos, o troncos huecos como cajas de resonancia. Los tamaños varían desde los pequeños, como un tipo de mbira de Ghana construida sobre una lata de sardinas (16.5 X 7.6 X 3.8 cm), hasta los grandes, como la mbira de tonos bajos de Gambia, construido sobre un cajón de madera (56 X 35 X 15 cm), según Berliner.



Yombe, Zaire



Fang, Gabón

El arreglo y la afinación del juego de teclas difiere grandemente entre los diferentes tipos de mbira en Africa. En la forma más básica este juego está sujeto a una tabla de madera. Las teclas por lo general están ligeramente curveadas, descansando sobre un puente y aprisionadas por una barra cruzada por encima de tal forma que están suficientemente apretadas y fijas en posición para tocarlas con los pulgares u otros dedos, pero suficientemente sueltas para ser desplazadas, hacia adelante o atrás, y poder ser afinadas.

]

Zande, Zaire

El número de teclas es variable y oscila entre 3, el caso de la pequeña mbira del sur de Etiopía, y 52, el caso de algunas de las sofisticadas mbiras del norte de Zimbabwe. Los materiales empleados van desde el hierro, cobre, acero, latón, hasta piezas de bambú, maderas y tallos de diferentes clases. La sonoridad del instrumento depende del material de las teclas. Al construir las teclas son importantes tres factores: el largo, el peso y la flexibilidad. En las mbiras se trata de preservar algún patrón geométrico particular en el arreglo; éste no puede basarse solamente en la diferencia del largo de las teclas sobre el puente para producir un juego de teclas bien afinadas pero con una configuración irregular. Las afinaciones varían grandemente y están basados en melodías y patrones de acordes prevalecientes dentro de cada cultura en particular. Anteriormente, los primeros etnomusicólogos, pensaban que las afinaciones eran relativamente sencillas, reducidas generalmente a escalas pentatónicas (5 notas) o hasta heptatónicas (7 notas), sin embargo en la actualidad se sabe que la variedad de afinaciones es mucho más compleja.

El sonido que producen los vibradores o rezumbadores que llevan sujetas las mbiras son parte integral de la música. Esta cualidad es apreciada por los africanos. Se encuentran de muchas formas: pedazos de metal o alambre alrededor de las teclas, gijarros o cascabeles colocados dentro de la caja de resonancia, o conchas de mar, caracoles, conchas de tortuga o más recientemente, corcholatas o tapas de botellas sobre placas de metal colocadas en la base o caja de resonancia.

La mbira se toca también dentro de una gran variedad de contextos musicales. Es común que sea tocada como instrumento solista acompañada por la voz del músico. En ciertas partes de Africa es ejecutada en combinación con otros instrumentos. En la República de Africa Central, por ejemplo, la mbira se puede tocar junto con la "marimba". En el norte de mozambique, mientras un músico toca la mbira, otro percute con dos palos la calabaza de la misma. Nketia reporta el caso de la forma en que se ejecuta la mbira de caja grande, de tres a cinco teclas, del oeste de Africa y usada para acompañar al canto. Además de tocar las teclas con una mano, el músico percute la caja con la otra mano logrando el efecto que producen dos o tres tamborileros en un estilo polirítmico. Es común encontrar la combinación de instrumentos de tipo melódico o melódico percutivo como la marimba, mbira o flautas de pan acompañados por sonajas y tambores. Los grupos de mbiras, son también frecuentes y varían de una parte a otra. Los Soga de Uganda utilizan diferentes tipos de mbira (por ejemplo, "bajo", "tenor" y "soprano") en el mismo ensamble. Los Shona de Zimbabwe utilizan varias mbiras del mismo tipo durante ciertos eventos religiosos especiales donde llegan a reunirse hasta quince o más músicos.

En Africa, existe la mbira de juguete para niños, mbira simple para aprendices, y otras más complejas para músicos avanzados. En algunas culturas la mbira es usada solamente para el entretenimiento, en otras exclusivamente en ceremonias religiosas. Aún dentro de una misma cultura, mbiras de diferente tipo con funciones individuales especificas, coexisten frecuentemente. Algunos instrumentos solamente son ejecutados por músicos profesionales en ocasión de eventos sociales formales. Otros, más simples y con una función menos formal, como las mbiras que toca los vigilantes nocturnos para pasar el tiempo, entretenerse y no dormirse.

Mientras que algunos tipos de mbira pueden ser ejecutadas por cualquiera que tenga interés en ellas -y solamente se consideran por su valor de hacer música-, otras poseen un significado mayor. En algunos casos simbolizan la posición social de su dueño dentro de su cultura. El derecho de poseer una determinada mbira, puede estar exclusivamente reservado para jefes, sacerdotes o doctores. Más aún, el derecho de tocar el instrumento puede estar restringido a ocasiones especiales.

El estilo musical con que se interpreta la mbira algunas veces puede diferir aún dentro de una misma cultura. Entre los Nsenga de Zambia, la "kalimba" es ejecutada por los jóvenes por

placer durante los viajes y la música está basada puramente en figuraciones armónicas y variaciones rítmicas. En contraste, la "ndimba" es tocada por músicos semi-profesionales y la música se caracteriza por la base melódica de las piezas. En algunas partes de Africa donde las mbiras pequeñas se utilizan para acompañar la voz del cantante, el instrumento continuamente repite una figura básica en forma de ostinato durante toda la ejecución de la pieza. En otras partes de Africa donde se usan las mbiras de mayor tamaño, éstas son apreciadas como instrumento solista y de acompañamiento. En tales lugares, la música de mbira consiste en un complejo grupo de diferentes partes melódicas, rítmicas y armónicas, que **interectuando** durante toda la pieza.

La mbira, es un instrumento ancestral en Mozambique y Zimbabwe, parece ser de origen más reciente en otros países, como Uganda. Según Hornsbostel, se pueden distinguir dos grandes áreas en que la mbira se extiende en Africa divididas éstas aproximadamente por el ecuador: en el norte, las lengüetas de las mbiras son todas de materia vegetal u otros materiales no metálicos, mientras que en el sur tienen las teclas metálicas. Se estima que las de madera son las más antiguas. Sus orígenes en algunas partes de Africa están explicados en la mitología. Por ejemplo, entre los pueblos Dan, el instrumento está asociado con temas de magia y del mundo de los espíritus; en particular se aprecia a la mbira tanto por su poder para mejorar la fortuna en la vida de una persona, así como por su capacidad para consolar la soledad de la gente.

II

La mbira en América

Así como la ancestral mbira goza de diferentes nombres en Africa, así el marimbol, o mbira de cajón grande, en América. Aparentemente la mbira estuvo ampliamente difundida entre los grupos negros de casi toda América. Las diferentes referencias consultadas reportan al instrumento en la mayoría de los países de la costa Atlántica, desde Nueva Orleans hasta Argentina. En algunas de éstas se describen instrumentos con dimensiones y características similares, sino es que idénticas, a la versión más común de la mbira africana: un instrumento de tamaño pequeño. En otras referencias, de fechas más recientes, se reporta un instrumento de mayor tamaño; incluso mayor que cualquiera de las versiones africanas de gran tamaño conocidas. Es posible que el aumento de tamaño de la caja de resonancia, en particular en los países circuncaribes donde aún se emplea el instrumento, sea la modificación más importante que sufre el instrumento en América.

Las culturas negras en América

Al continente americano y sus islas llegaron, desde 1510, esclavos negros de diversos lugares y pueblos de Africa. Para el siglo **XVIII,** época en la que se dio un rápido crecimiento de la demanda europea de azúcar, el comercio **transatlántico** de esclavos comenzó a ser la principal actividad europea en Africa occidental. De acuerdo con Oliver y Fage, hacia 1600 habría unos 275,000 esclavos negros extendidos por América, en el siglo XVII se calcula que habría por lo menos 1,340,000; para el siglo XVIII, la cifra no puede ser menor de 8,050,000. Los diferentes pueblos que arribaron se han clasificado de manera muy general, de acuerdo con el tronco lingüistico al que pertenece, en dos grandes grupos: sudaneses y bantúes.

Las culturas sudaneses llegadas a América provienen principalmente de los territorios que forman la costa norte del Golfo de Guinea, en particular la que corresponde a las llamadas Costa del Oro *y* Costa de los Esclavos, en Africa occidental. Los más importantes por su número y cultura fueron los pueblos *yorubas,* de

Nigeria y los *ewes* o *fon*, de Benin (antes Dahomey) y oeste de Nigeria. Por otra parte, los pueblos bantúes se encuentran ampliamente extendidos por toda el Africa sudecuatorial. Los grupos más importantes en América proceden principalmente de las regiones del Congo y Angola, en la costa occidental, y de Mozambique, en Africa oriental.

Miembros de ambos grupos han convivido estrechamente en países como Cuba, Haití, República Dominicana y Brasil. Los pueblos yorubas poseían una cultura altamente desarrollada cuando, en el siglo XVI, son invadidos y colonizados por los europeos. Uno de los aspectos más importantes e interesantes de las culturas yorubas y ewes es su mitología y prácticas religiosas. Los yoruba trajeron su religión conocida como *lucumí*, en Cuba, o *macumba* en Brasil, la cual está sustentada en una mitología politeísta dramática, compleja y original con ciertas reminicencias grecorromanas. En combinación con la religión católica y en mayor o menor grado con elementos de las culturas ewes principalmente y bantúes se da un sincretismo que deriva en el complejo de creencias que se conoce popularmente como *santería*. De igual manera, en Haití, donde la cultura predominante fue la ese, se constituyen los ritos *vudú*. En ambos casos, las prácticas religiosas se distinguen por sus complejas danzas, múltiples toques de tambor y ensambles percutivos. Estos últimos caracterizados principalmente por el conjunto de tres tambores, distintivos de las dos religiones (tambores *batá*, en Cuba; *manman, untogui y bula*, en Haití).

A diferencia de los cultos mucho más complejos de los pueblos sudaneses, las creencias religiosas de los pueblos bantúes, no han derivado en cultos tan fuertemente establecidos y característicos en la actualidad como la santería o el vudú. Los cultos originales de los pueblos bantúes también se modificaron y se identifican en diferentes formas en muchas partes de América (por ejemplo, los festejos de la cumbiamba, bullerengue, etc., de Colombia; el complejo de la rumba en Cuba). Aparentemente la diseminación de los bantúes por el continente es más amplia que la de los sudaneses. En países como Cuba, Colombia o Brasil, destaca el legado de los pueblos bantúes en el terreno de la música y la danza. En particular llama la atención el aporte de instrumentos musicales de origen bantú, principalmente de las regiones del Congo y Angola.

Odilio Urfé reporta como la aportación de los bantúes congo en Cuba a un grupo extenso de instrumentos, entre los que destacan, por ser ampliamente populares en la actualidad: la conga (tumba o tumbadora), los bongós, las claves xilofónicas. Menos conocidos algunos tipos de mbiras pequeñas y en particular la mbira de cajón grande, llamada en Cuba y Colombia: marímbula.

La mbira entre los pueblos esclavos traídos a América.

Las primeras referencias documentadas de la mbira africana la ubican en Africa Oriental; específicamente en la región que hoy conocemos como Mozambique. En éstas se describen mbiras con teclas de metal, material conocido desde el siglo III en esa región. En 1589, el padre portugués Joao Dos Santos, describe una mbira de nueve teclas o lengüetas montadas éstas sobre la boca de una madera hueca en forma de tazón o calabaza. En 1865, Charles y David Livingstone publican el primer dibujo de una mbira, en este caso de 22 teclas y colocada dentro de una calabaza bellamente decorada, muy similar a la actual mbira de Zimbabwe llamada *matepe*.

Existen indicios de que la mbira era conocida no solamente por los pueblos de Africa oriental sino también, en mayor o menor grado, por los pueblos bantúes y sudaneses de la costa occidental africana mucho antes del siglo XVI. Aparentemente las mbiras con teclas de madera o cuerno (no metálicas), eran el tipo más común entre los pueblos sudaneses. Mientras que las mbiras con lengüetas de metal eran patrimonio de los pueblos bantúes; en particular los pueblos bakongos, del Congo, así como los pueblos de Mozambique y Zimbabwe, eran conocidos especialmente por ser hábiles herreros.

Referencias de la mbira en América.

La mbira americana, descrita en las diferentes referencias como un instrumento de tamaño pequeño con dimensiones y características similares, si no idénticas, a las versiones africanas más comunes, era empleada para fines religiosos o festivos todavía hasta el siglo pasado. De acuerdo con Fernando Ortíz, la mbira siguió usándose en Cuba únicamente en ciertas ceremonias secretas de los abakuás, ocasionalmente en la santería y en los ritos de palo de los congos. En general, este tipo de mbira ha caído en desuso en todos los lugares donde ha sido reportada; la música que se interpretaba con ésta se desconoce. Un breve resumen de las referencias que dan cuenta de la existencia de la mbira se presenta a continuación.

El novelista George Cable en su novela *Creoles and Cajuns*, describe un tipo de mbira pequeña de teclas de caña, llamada *marimba brett*, la cual se empleaba en los festivales que se llevaban a cabo en el Congo Square de Nuevo Orleans en el siglo pasado. Cabe señalar que en varias partes se reporta, o se utiliza, la palabra "marimba" para nombrar o llamar a la mbira. No obstante la marimba, también de origen bantú, está estrechamente emparentado con la mbira.

Ortiz describe varios tipos de mbiras cubanas, las cuales llama de manera genérica *marímbulas*, empleadas en ritos religiosos de prácticamente todos los grupos negros de la Isla, tanto de origen sudanés como bantú. Las mbiras cubanas tenían, según el tipo, entre 3 o 4 teclas hasta 13 o 14 teclas. Este autor señala que las mbiras con teclas vegetales abundaron, sin embargo reconoce que en Cuba sólo las han visto con lengüetas de hierro.

Por otra parte, se señala que en Haití, en el siglo pasado, existían mbiras con lengüetas de juncos, láminas de oro o carey. Varios autores coinciden en que hubo mbiras hasta de 35 o 40 teclas, sin embargo las mbiras haitianas, o *malimbas*, más comunes tenían 7 teclas.

Guillermo Abadía menciona que los negros del palenque de San Basilio, en Colombia, llamaban marimba a cierto tipo de mbira. De acuerdo con Isabel Aretz la mbira aparece primero en las antillas mientras que en otros países como Venezuela su aparición parece ser posterior y por influencia centroamericana. Cabe destacar que en relación con México y Centroamerica la información al respecto es nula o muy escasa.

Según Carvalho, en Brasil existió un tipo de mbira pequeña de caja de madera llamada *santa o guincangue*, similar a la encontrada entre los lundas de Angola con el nombre de *quissanje*, otros tipos de mbiras eran construidos en Brasil con el caparazón del jabuti, una variedad de armadillo, o con calabazas, como la mbira de teclas de metal llamada *matumgo*. De acuerdo con Ortiz, la mbira se conocía en Uruguay y Argentina con el nombre de *quisanche*.

Resulta interesante mencionar un instrumento chileno descrito por Alejandro Henríquez (citado por Irene Vázquez) llamado *tormento*, y considerado de la misma familia de la mbira. Este consistía en una especie de cajita en cuya cubierta superior estaba montado un juego de tablitas sujetas por una pestaña. En su interior, y a veces también en su exterior, tenía adosadas una especie de sonajas planas de metal. El instrumento se percutía encima de la cubierta con un palillo o baqueta, o con la yema de los dedos, generalmente protegidos éstos por dedales de costura.

Hasta aquí este breve resumen sobre los rastros de la pequeña mbira africana en América. La mbira aparece relacionada únicamente con los ritos y tradiciones ancestrales africanos, transplantados y practicados por la población negra en América. Todo indica que en la medida en que estos ritos y tradiciones fueron olvidándose *y* desapareciendo, así el uso de la pequeña mbira.

Bibliografía

1) Abadía, Guillermo 1973. *La música folklórica colombiana*, Universidad Nacional de Colombia, **Bogotá.**

2) Aretz, Isabel, 1977. *Música y danza* (América continental, excepto Brasil), Africa en América Latina, UNESCO.- Siglo Veintiuno Editores, México, p 215-237.

3) Berliner, Paul F, 1978. *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.

4) Chernoff, John Miller, 1979, *African rhythm and African sensibility*, The University of Chicago Press, Chicago, London.

5) De Carvalho, José Jorge, 1977. *La música de origen africano en Brasil*, UNESCO.- Siglo Veintiuno Editores, México, p 279-303.

6) Nketia, J H Kwabena, 1974. *The music of Africa*, W.W. Norton & Company, New Yor, London

7) Oliver, Roland y Fage J.D. 1972. *Breve Historia de Africa*, Colección El Libro de Bolsillo No. 371, Alianza Editorial, Madrid.

8) Ortiz, Fernando, 1995. *Los instrumentos de la música afrocubana: La Marímbula*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

9) Urfe, Odilio, 1977. *La música y la danza en Cuba, Africa en América Latina*. UNESCO. Siglo Veintiuno Editores, México, p 215-237.

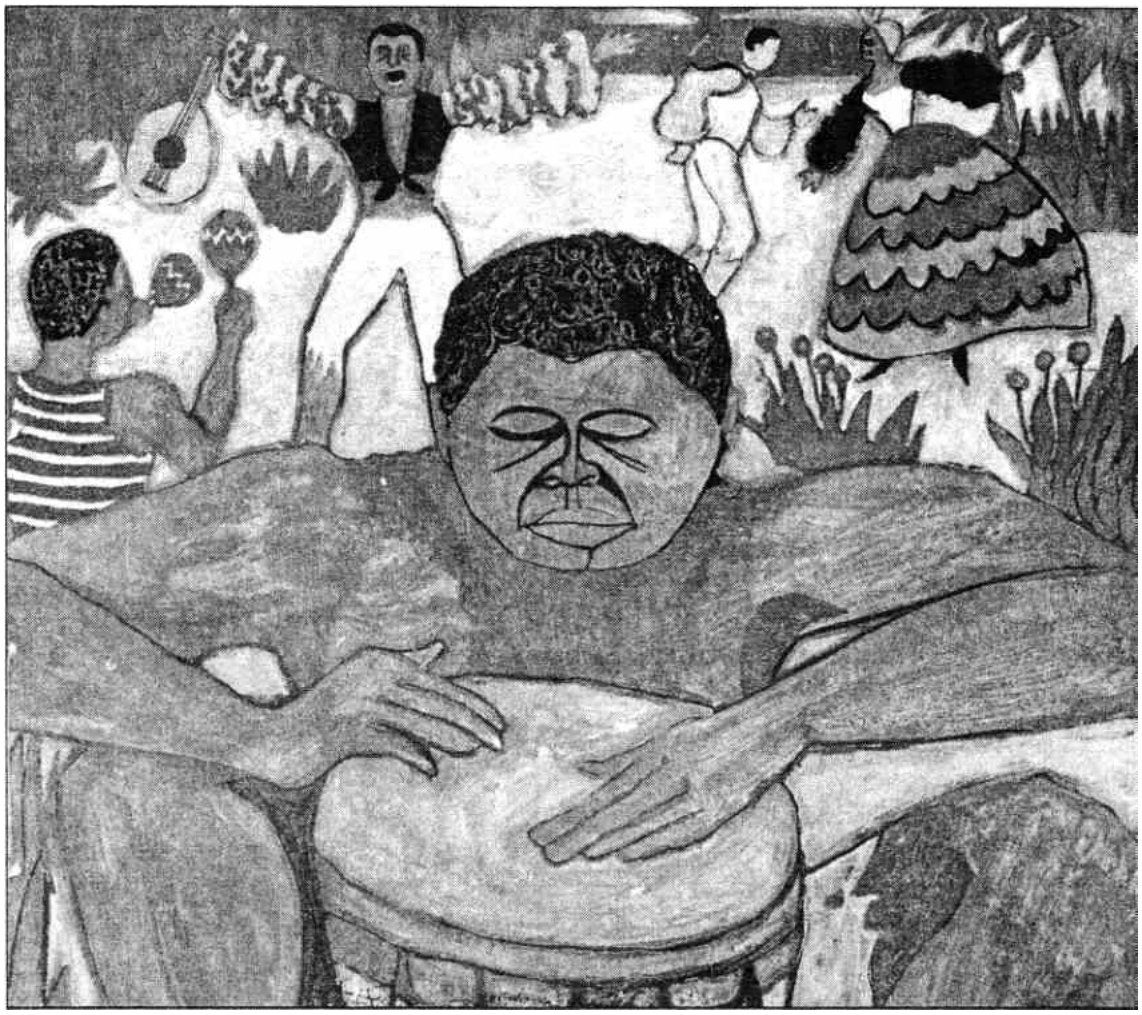
10) Vázquez Valle, Irene y Moedano Navarro, Gabriel, 1980. *El marimbol, un instrumento musical poco conocido en México*, Parte 2: El marimbol en América, Revista Antropología e Historia, No. 31, julio-septiembre, Boletín del INAH, México.

Discografía

The Soul of Mbira. Grabado por P. Berliner. Nonesuch Records (H-72054)
Shona Mbira Music. Grabado por P. Berliner. Nonesuch Records (H-72077)
The African Mbira. Grabado por D. Maraire. Nonesuch Records (H-72043)
Sanza and Guitar. Music of the Bena Luluwa of Angola and Zaire.Lyrichord Stereo (LLST 7313)

Matamba

Armando Chacha



La piel morena como oro brilla
brilla la luna en tu color
oh negra hermosa mueve los hombros
y prende fuego a mi corazón.
Engalerados del sol vinieron
de nalgas-fuego como tambor
sembraron caña tabaco oscuro
plátano macho y algodón.

Trópico caliente Sierra de los Tuxtlas
húmeda y ardiente como mujer
como mujer, como mujer.

Algunos niegan tu continente
tu negra ausencia nunca existió:
en San Juan Sugar Lerdo Cabada,
en Mozomboa se oye tu voz.

Muele que muele el trapiche gira
tu magia hizo el son bembón
ojo de tigre, ojo de toro
la caña fue en tu mano ron.

Trópico caliente Sierra de los Tuxtlas
húmeda y ardiente como mujer
como mujer, como mujer.

Trajo consigo la santería
la bamba negra o chuchumbé
y cuando el amo quiso engrillarlo
libre como antes cimarrón fue.

En Yanga el grito fue rebeldía
por Coyolillo aún es danzón
Cuaji, Matamba y Cabo verde
despiden fuerte aún su olor.

Trópico caliente Sierra de los Tuxtlas
húmeda y ardiente como mujer
como mujer, como mujer.

Las coplas del campamento

Gilberto Gutiérrez Sílva

Pajapan. Silvia González de León

En 1990 se realizó en San Pedro Soteapan, el Primer Campamento Infantil de Son Jarocho. En éste, se reunieron niños de la Sierra de Santa Martha, nahuas y popolucas y algunos del Puerto de Veracruz, así como de El Hato, El Santuario, Boca de San Miguel, para estudiar, dentro de la convivencia, todo lo concerniente a la cultura del fandango.

Para este año se realizará el séptimo Campamento. La continuidad se debe a los buenos resultados que se obtienen cada año. Ya en otra ocasión hablaremos más del Campamento mismo, por ahora aprovechamos el espacio que nos brinda *Son del Sur* para publicas algunas de las copias hechas dentro del taller de versificación que se dio dentro de esta experiencia en 1991.

Estando en este lugar
que se halla en la serranía
reunidos para estudiar
la ciencia de la poesía
el que aquí yo pueda estar
me causa mucha alegría.

Después de mucho pensar
en que feliz soy contigo
te mando comunicar
en esta copla que escribo
quiero llevarte al altar
para que vivas conmigo.

Ayer cuando fui al río
me lance de la cascada
cuando salí me dio frío
mi piel se puso enchivada
y al ver así el cuerpo mío
me tiré la carcajada.

Los ríos contaminados
de jabón y detergente
los peces exterminados
no se ven en las corrientes
pez y ríos envenenados
por la culpa de sus gentes.

Es la mentira muy mala
cuando la dice un coplero
más dañina que una bala
y a quien lo hace por dinero
que escarben con una pala y
lo entierren por barbero.

En el día hace calor
y el aire las hojas mueve
mirando una hermosa flor
al atardecer conmueve
también recuerdo tu amor
en las noches cuando llueve.

Al campo salgo a pasear
por el camino voy viendo
veo la gente trabajar
los niños juegan corriendo
a las aves veo volar
y a los más chiquillos riendo.

Yo siempre el campo trabajo
porque es lo que me enseñaron
por eso yo no me rajo
ya mis abuelos sembraron
la tierra surco de un tajo
esa herencia me dejaron.

Se llegó la despedida
que es triste para cualquier
fue una reunión divertida
y si fue más placentera
fue por la buena comida
que guisó la cocinera.

Mañana a que hora nos vamos
nadie nos quiere decir
todos juntos caminamos
y hoy que nos vamos a ir
con tristeza nos miramos
sin querernos despedir.

* El campamento infantil de Son Jarocho es organizado por la Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz en coordinación con el INI, principalmente, y es coordinado por la Antropóloga Reina del C. Hernández Rosario y Gilberto Gutiérrez Silva.

Soñarte no es novedad

Daniela Meléndez Fuentes

Soñarte no es novedad
novedad es no soñarte
no es mi delirio mirarte
delirio es ya mi verdad
que es por ti una inmensidad
llena de amor y de miel
por ti no hay sabor a hiel
ni soledad que desgarra
eres lazo que me amarra
las estrellas en la piel

Daniela tiene quince años, estudia en la preparatoria y lleva ya once de bailar el son jarocho con *Tacoteno*. Son escasas las mujeres que escriben décimas actualmente en el mundo sonero y la felicitamos por su iniciativa de creación a través de las palabras, cosa que inició hace apenas unos meses en el taller que el cubano Ricardo González Yero dio acá en Minatitlán.

Los libros

La conquista musical de México

Los libros sobre música, ya sean históricos o biográficos, generalmente se basan en un concepto tradicional de este arte. Es decir, definen la música por sus características técnicas y no por el papel que tiene en los grupos, los estratos y la sociedad en conjunto. Esto ha provocado que con mucha dificultad se acepte que la música es un lenguaje, como el habla o la mímica, con el que cuenta el ser humano para comunicarse, expresarse e identificarse.

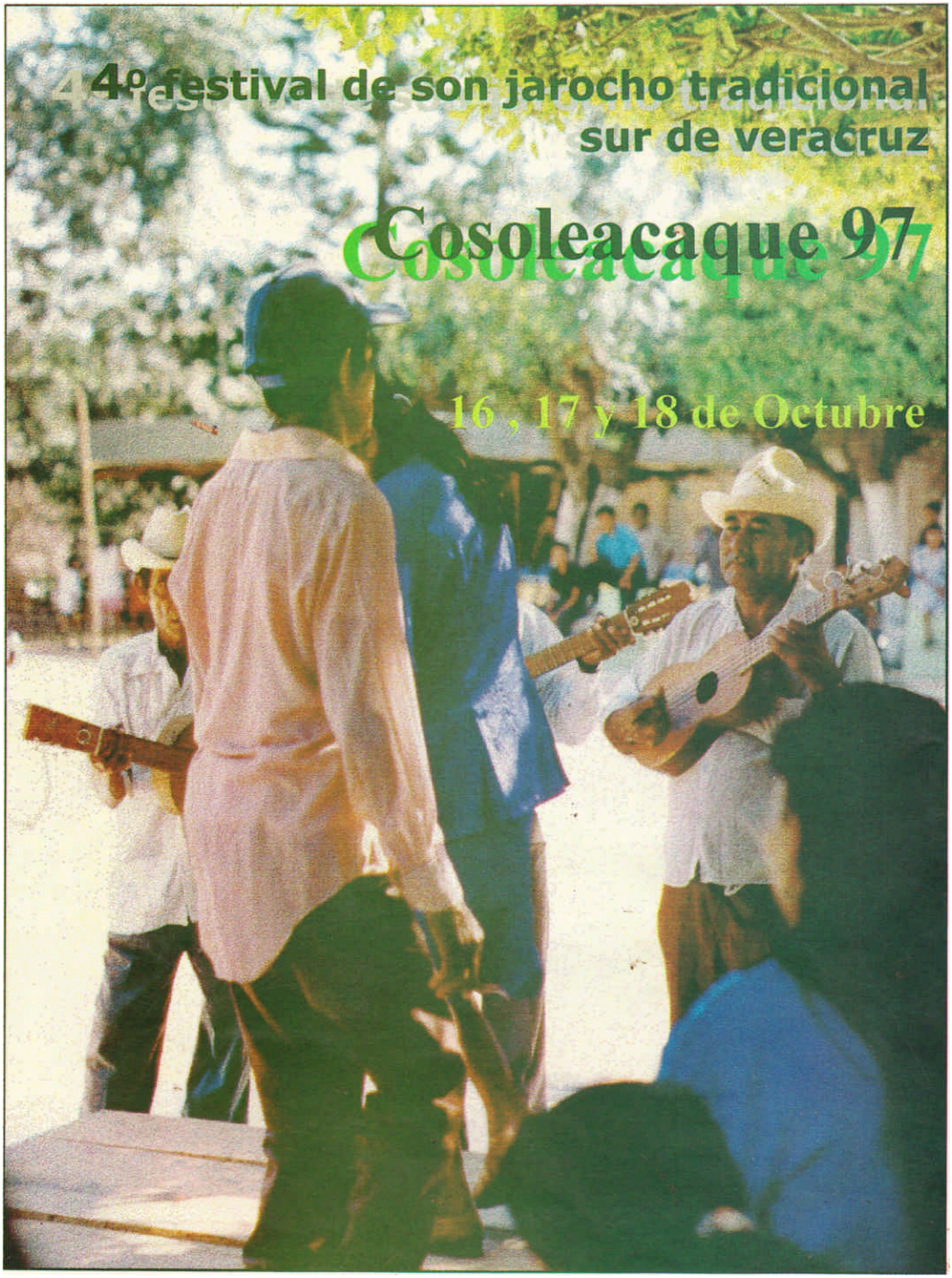
La originalidad de *La conquista musical de México* radica en que no sólo acepta que la música es un lenguaje social sino que explica el papel que este lenguaje tuvo en la conquista y en la evangelización. Además, el libro completa las conclusiones a las que han llegado otros trabajos sobre el tema y demuestra que el resultado del proceso de conversión no fue exclusivamente "el explendor del culto" sino un traslado del lenguaje musical y del ritual indígena al calendario cristiano, práctica que el gobierno español nunca prohibio porque la fiesta indígena, en el contexto de la arquitectura virreinal, fue la única manera *de* comprobar que la evangelización había tenido éxito y culminado después de 1560.

Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México,* México, D.F., 1996, Fondo de Cultura Económica.

Bienvenido a Chuchumbé

Desde marzo Noé González Molina se ha integrado a nuestro grupo tocando el requinto y la guitarra 4a. *Gogi,* como le dicen, es de una familia jaranera que ha estado trabajando en el grupo *Tacoteno.* Su padre y dos de sus hermanos, tuvieron que emigrar hasta las playas de Cancún para trabajar en lo que ha sido el oficio de toda su vida, la música popular. Muchos músicos que venían trabajando en los restaurantes y centros nocturnos de la región, con la crisis económica que se acentuó al despedirse a miles de trabajadores de la industria petroquímica y del cierre de comercios, se han ido de estas tierras.

Damos la bienvenida *y* un abrazo a Noé y esperamos que su permanencia en *Chuchumbé* sea para toda la vida.


4º festival de son jarocho tradicional
sur de veracruz
Cosoleacaque 97
16 , 17 y 18 de Octubre