

Son del sur 1

**Chuchumbé, A.C.
Coatzacoalcos. Ver**

Agosto de 1995



Son del sur

No.1

Primera edición, agosto de 1995
Segunda edición (digital), mayo 2010

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

Editor: Ricardo Perry Guillén
Digitalización: Gabriel Fields

Fotógrafos:

Juan Carlos Reyes: pág. 5, 6, 9, 10, 13, 15, 19
Agustín Estrada de Pravia: pág. 23
Ricardo Pérez Monfort pág. 24
Juan Carlos Reyes, Portada (tío Tibe) y pág. 29

Agradecemos el apoyo de Dr. Moisés Alor

Primera edición:

Formación: Multimedia, edición y
diseño, Zamora 50 años, Centro, 91000
Xalapa, Ver.

Impresión: Futura, Diego Leño 24,
Centro 91000 Xalapa, Ver.

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 y cuando se
cite la fuente

Podada: Tío Tibe de Chacalapa.

Índice

3 Presentación

Poetica

4 Apixita
Ricardo Perry

11 Flor Violeta
Patricio Hidalgo

Entrevistas

8 El son existe y alimenta: Patricio
Hidalgo
Ricardo Perry

16 Entrevista a David Haro: Ser autentico
es mi propósito
Ricardo Perry

Textos

12 La Caña
Ricardo Perry

15 La raíz de mis abuelos
Zenen Zeferino

20 Son del Sur
Alejandro Castellanos

21 El paraíso en sus imágenes
Miguel Fernatt

22 De sones, familias y velorios
Claudia Cao Romero

27 Los negros del sur
Alfredo Delgado Calderón

Presentación

Desde hace tres años el grupo *Chuchumbé* viene realizando una labor cultural a través de integrar a un grupo de personas con la finalidad de dedicarse a aprender, rescatar, difundir y enseñar el son jarocho. El mérito de este trabajo se debe sobre todo a José Oseguera, quien pese a su juventud, logró aglutinar a una serie de elementos que se fueron interesando por esta manifestación popular de la cultura veracruzana. A este conjunto se sumó más tarde Patricio Hidalgo quien, con su experiencia de muchos años en el movimiento del son, vino a impulsar el trabajo creativo que se venía gestando.

A principios del año pasado se propuso a la Unidad Regional de Culturas Populares realizar un festival de son jarocho en la ciudad de Jáltipan. Para hacer este encuentro se empezó a entrar más en contacto con el compositor David Haro y finalmente con Antonio García de León, ambos personajes importantes en el entorno de la música veracruzana, además del trabajo de investigación antropológica que García de León realiza. También, como parte de un interés por concentrar en Jáltipan a una serie de personas de la zona sur del estado dedicadas a la creación artística, invitamos a Juan Carlos Reyes a montar una exposición fotográfica en el marco del festival, quien inmediatamente accedió a realizar un trabajo de registro en esa área geográfica. Juan Carlos se integró al trabajo del grupo *Chuchumbé* dejando constancia de una atmósfera creada a través de visitar comunidades campesinas de la ribera del Río Coatzacoalcos, de la sierra de Sotepan, de la región de los Tuxtlas a la que cotidianamente se asiste como parte del trabajo cultural.

Por otro lado, la necesidad de relatar a través de crónicas esta labor surgió espontáneamente, producto de entender el significado y la importancia de la tarea emprendida y fortalecer así nuestras tradiciones.

Son del sur es el nombre con que Juan Carlos Reyes presentó su exposición fotográfica en Jáltipan, la cual en parte se reproduce en estas páginas. De ahí hemos expropiado el nombre para presentarnos.

Esta publicación ha sido posible debido a la gentileza del doctor Moisés Alor Guzmán, quien ha estado apoyando de forma desinteresada el trabajo cultural del grupo *Chuchumbé*, a quien agradecemos sinceramente.

Agradecemos también a Isaac Perry, quien a lo largo de un año nos ha proporcionado vehículos para poder hacer nuestro trabajo.

Apixita

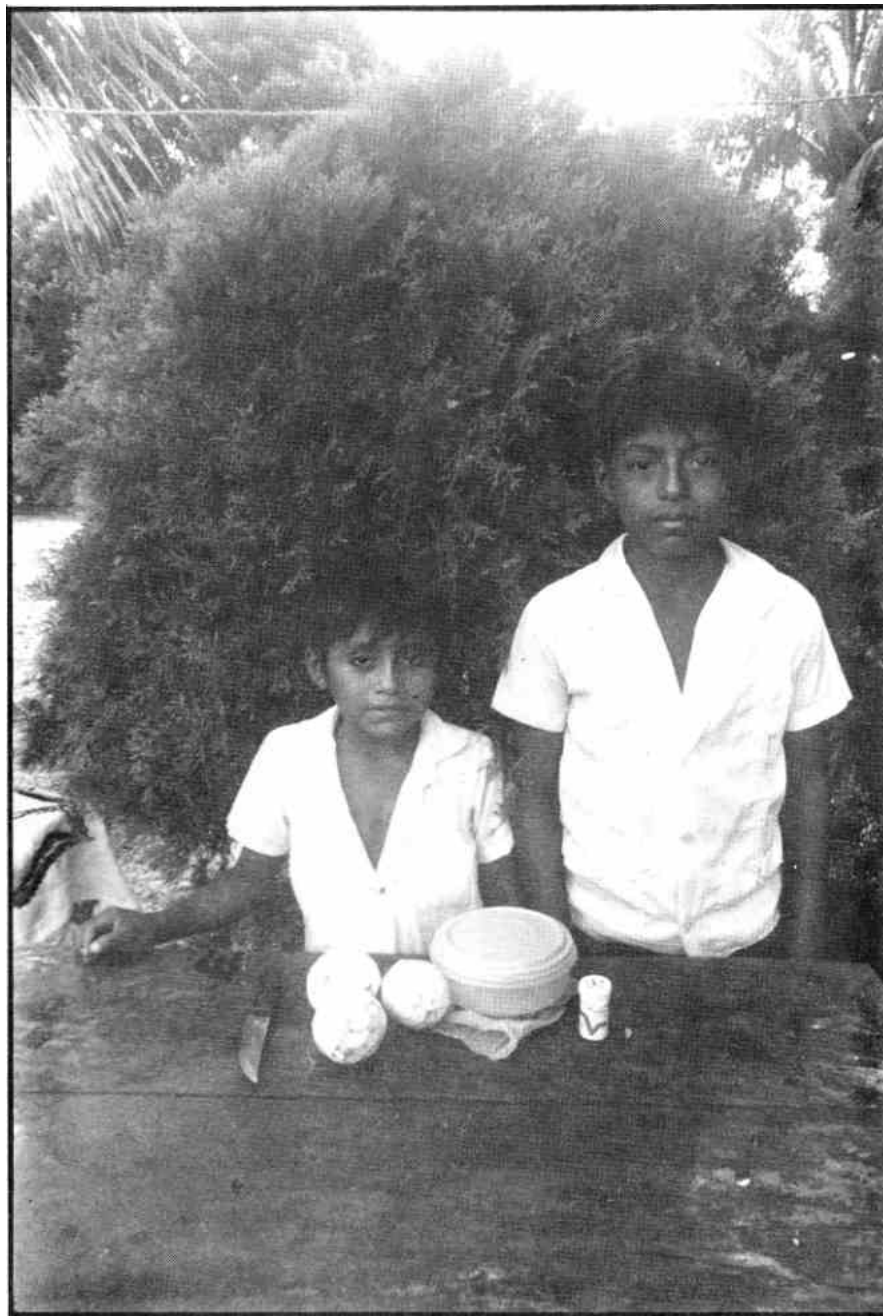
Una imagen reciente queda clavada en los recuerdos; la de una mañana en Apixita en donde al amparo de un almendro y un viejo ciruelo, una casa de varas y palma, una familia se reúne. El jefe de este hogar es Patricio Hidalgo Padre, el único hijo de tres que conserva el apellido de Don Arcadio Hidalgo. La abuela Pola decidió venirse a vivir a este lugar con sus tres pequeños y formar otra familia. Hace poco que Don Arcadio vino a Apixita, antes de morir, cuando andaba con los Mono Blanco, llevando al son jarocho de un lado para otro. Dicen que sintió temor de llegar aquí pues el marido de Doña Pola también había sido su enemigo de armas en los tiempos de la Revolución.*

Anduvieron por todo Minatitlán buscando alguien que les dijera donde vivía Don Arcadio. La gente es muy desconfiada con el fuereño y difícilmente quería dar información sobre un jaranero conocido en los fandangos de la ciudad. Los dos jóvenes habían oído que su padre vivía allí gracias a jaraneros que tocaban en todas partes por pueblos y rancherías del sur de Veracruz. Andando cerca ya de la Tacoteno, próximos al área pantanosa donde vivía Don Arcadio, cuando en una casa un niño, que rápidamente recibió regaño de sus mayores, dijo algo, una referencia, más al fondo.

Hartos ya de andar recorriendo la ciudad petrolera, casi a punto de tomar otra vez el camino para Apixita y dar así por terminada la búsqueda, caminaron hacia la casa indicada. En la cabeza infinidad de movimientos proporciona el pensar, enfrentarse a algo tan esperado pero no se puede estar en silencio cuando la voz del joven tiene que decir: "Buenas noches". "¿Qué quieren?", contesta otra allá dentro. "Somos gente de paso, queremos un lugar donde pasar la noche", dijo Patricio. Don Arcadio interrumpió

la cena y abrió la puerta. En ese momento el hombre no fue capaz de percibir que aquellos muchachos eran sus hijos, que llevaban días de andarlo buscando, horas sin probar alimento. Don Arcadio aceptó darles un lugar donde dormir, un jacal dentro del patio, una cama. Hasta chanceó, que no quería "atraca- mientos" en su casa. "¡Que va! —contestó Patricio—, si ella es mi hermana, somos her- manos, Señor".

Cuando amaneció los jóvenes se presentaron ante Arcadio Hidalgo. Patricio le indicó que aquella era la negra, "su hija, la que una vez usted mismo hirió en la cabeza con un pedazo de botella", alzándole el cabello para que el hombre viera la cicatriz. Don Arcadio la abrazó y abrazó a Patricio: el encuentro había tarda- do. Les ofreció casa pero ellos habían decidido ubicar sus destinos en Apixita y emprendieron el re- greso.



Los asesinos. San Pedro Soteapan.

** De los tres hijos de Don Arcadio sólo Patricio pudo cambiar sus apellidos y recuperar el de su padre. Se casó con Margarita Belli, de una familia de Apixita. Además de Patricio Hijo tienen nueve más sin contar los tres que murieron. Apixita en un pueblito del municipio de San Andrés Tuxtla y su población dedicada al campo. Patricio Hijo salió del poblado para estudiar agronomía en Michoacán, como un compromiso de Don Arcadio de dar estudio a uno de sus nietos, compromiso que luego fue asumido por el grupo Mono Blanco.*

Patricio Padre decidió no ir a buscar a su Hijo al lugar donde dormía; encima de una banca en el lugar donde había tocado las taonas toda la noche. Los del conjunto ya lo conocían y les gustaba que el niño Patricio tocara la percusión. Esa noche hasta un banquito le consiguieron para que las alcanzara. En la casa despertaron y el padre preguntó por el hijo. Le informaron donde estaba. Esperó a que el chamaco llegara y le dió con un chilillo.



Regreso de la escuela. El Júcaro, municipio de Minatitlán.

Otras veces se le escuchaba en el día como una voz saliendo del almendro pues Patricio se trepaba y el follaje le cubría. No faltaba alguien que al pasar gritara: "Otra, otra". Su padre había sido fandan guero pero ahora ya no, aunque seguía tocando su guitarra en los cultos de la iglesia. La religión no permite participar a sus creyentes en este tipo de fiesta del pueblo veracruzano.

Y ahora las imágenes recientes, la de un hombre que cabizbajo escucha atento un lánguido son. Un moño negro recién puesto en el umbral de la puerta avisa de un luto también nuevo: el mes pasado murió aquella mujer llamada Pela. El hombre es uno de los hijos de Don Arcadio. La música brota de un grupo de jóvenes. Son Ramón Gutierrez, Andrés Rosas, Liche Oseguera y Patricio Hidalgo Hijo. Tristeza hay en el rostro del hombre y su sentimiento invade toda la escena. El son va haciendo referencia a la vida y a la muerte, al deseo de volverse planta porque "la muerte me espanta". Un niño atestigua la presencia del conjunto. Están en esas miradas, en esos pensamientos la constante de que lo único cierto de nuestro futuro es que la muerte está allá, esperando, porque "la muerte no tiene edad, va carcomiendo la vida para volverla a empezar". Es el 29 de diciembre pasado, en una casa de material que contrasta con otras donde se asienta la pobreza extrema en Apixita.

Ahora todo está rodeado de una densa neblina y nuestros ojos sólo perciben un círculo, más allá únicamente fantasmas borrosos que al alejarse desaparecen. Patricio toca la armónica y canta meciéndose en una pequeña hamaca la cual está amarrada en aquel mismo almendro. Jaime, su hermano, rasga la jarana lo suficiente para que el músico pueda armonizar una composición. Sus miradas están perdidas más allá de donde acaba toda neblina. Sus rostros denotan pensamientos distantes, la melancolía que brota de la ausencia: "Por ser tan bella y discreta, robas de mi pecho el trino..." Los hermanos menores y los sobrinos juegan con un globo y con sus risas hacen más profundo el contraste entre la alegría y la nostalgia, el presente y el recuerdo, lo distante y lo cercano.

El son existe y alimenta: Patricio Hidalgo

Cierta noche a principios de este invierno hicimos el compromiso con Patricio Hidalgo de pasar a buscarlo a su casa en Minatitlán y luego andar en el auto por las calles de esa ciudad. El norte había azotado la región y la lluvia todavía se mostraba pertinente cuando decidimos enfilarnos nuestro camino por el rumbo del río Coatzacoalcos, por la zona del Playón. Me interesaba encontrar en la plática aquellos indicios del espíritu creador que habita en este sonero, tratar de entender el por qué de su pasión por la música que identifica a nuestro pueblo, la importancia del trabajo de personas que como Patricio realizan y que revitalizan el movimiento que actualmente vive el son jarocho. Hidalgo empezó hablando de la sencillez, de la importancia y dificultad que significa encontrarla allí donde se presenta en su más amplia claridad: en la cotidianidad del pueblo, de nuestra gente, de como se ha encontrado en su camino gente más valiosa de lo que había imaginado. Ticho, como le dicen sus más cercanos, se ríe y dice que lo mejor esa sencillez nos lleve a ser unos pendejos. Cuenta que había un amigo suyo que ya murió (César Córdoba) diciendo que uno entre más humano más pendejo, porque cuando se cometen errores se puede decir: "Discúlpeme, que soy humano". Yo también me río.

A mi no me dió tiempo de escoger ni quise saber que quería ser. Un día me dí cuenta que ser sonero era una manera alegre de vivir y me seguí, hasta ahorita. He tenido otros trabajos (¡ Vaya que sí !), combinando al son para poder comer. Además, debo reconocer que esos trabajos me ayudaron a reflexionar y ahora no quiero dedicarme más que al son.

Yo me sentí en Mono Blanco como Yanga debió sentir, porque me independicé y ahora siento que he ido creciendo, porque a lo mejor eso es parte del proceso de mi formación. Ahora me gusta el estilo que se ha estado formando en Chuchumbé y tengo ganas, tengo tiempo y la salud para desarrollar mi obra en el grupo. Ahora estoy aprendiendo que el egoísmo no debe existir porque también hay que crecer como ser humano, como persona. No se puede tratar de ser experto en algo y ser insensible para comprender tantas cosas de la vida.

En este momento siento que vivo un buen momento

como sonero, aunque mañana no tenga que comer (ha pasado). Ahora para mí el dinero y la comida vienen después de la creatividad. Ahora me siento bien, en ocasiones puedo estar junto a mi hijo con quien convivo. Me siento contento porque me siento creativo.

Por mi propia experiencia estoy en contra de que en el movimiento de son jarocho haya imperios, círculos cerrados, porque es malo no darle chance a las personas, compartir lo que se aprende y conocer de los demás, sobre todo si tienes gente creativa a tu lado. Creo que ya no hay que permitir que haya caciques soneros y la forma de evitarlo es hacer que el son exista, que avance por muchos lados, haciendo al son y que el son nos haga...

Pero Mono Blanco tiene mucho que ver en todo esto...

Creo que había que ir más atrás, pensar en Arcadio Hidalgo. Antonio García de León ha sido el discípulo más destacado de mi abuelo y fue el primero en recibir de él una especie de Mandamiento. Qué bueno que ahora haya muchos que tengan esos mandamientos, varios somos los que hemos decidido tenerlo para bien del son. Recuerdo a Gilberto Gutiérrez decir que Patricio no iba a sobresalir porque su abuelo es muy importante pero creo que voy creciendo, creo que Gilberto se ha equivocado.

El tío Nato, un viejito tío de Zenen de más de cien años que actualmente vive en Chacalapa, nos contó de un tipo que después de astillarse la pierna, de pasar un tiempo curándose, un día se levanta ya sano y se dirige a un fandango y que después de un enfrentamiento a versos, muere a manos de un hombre que se sintió humillado, opacado como ser humano y que no pudo reconocer la superioridad del otro. ¿No existe ese nivel de enfrentamiento en el mundo que actualmente rodea al son?

El reto de los vencedores es el reto de todos contra todos. Es tan de la sociedad civil el son jarocho que corresponde a ella y la sociedad sigue siendo agresiva. Y es de la sociedad porque el son jarocho no pertenece a ninguna institución, a un cabrón o a un proyecto. Es un género que es la expresión de una raza, una esencia

de ella. Es un género bailable y eso lo diferencia de la danza. La danza no evoluciona cuando se sigue adorando la misma chingadera, si se reproduce como un mismo fenómeno cuando los fenómenos mismos van cambiando como el hecho de que un día tuvimos un Dios del agua... El son es bailable, en una tradición que cambia con la sociedad, cambia como cualquier hecho que nos pasa. El son cuando yo tenga cincuenta años va a ser distinto al de ahora, porque se hablará de otras cosas, porque voy a sentir distinto a lo que ahora siento: el son siente como yo siento. Y por eso hay que cultivarlo para que también crezca. El son es una responsabilidad de la sociedad civil y por eso ha crecido no a través de las instituciones sino porque es algo viviente, es un ser vivo, es algo que existe y alimenta, porque es la expresión de nuestra raza. Lo

Es tuyo y a la vez no...

Sí, pero no porque no es de nadie y es de todos. El son por eso se canta en dos lenguas: la de los indígenas, la que da un testimonio de una época histórica y la que hacemos nosotros y que corresponde a nuestra época aunque se alimente de aquella y tenga la misma finalidad. Los grupos de son prestan un servicio, como lo prestan otros grupos o instituciones y en ese sentido Chuchumbé es un prestador de servicios que tiene que ver más con lo espiritual que con otra cosa. La raza jarocho cuenta con elementos muy particulares que nos caracteriza a nivel mundial. Uno de ellos es la libertad que se tiene para realizar nuestras festividades, como la fiesta de carnaval, por ejemplo, que tiene el espacio indispensable para hacer todo lo



El tío Pin. El Comején, municipio de Acayucan.

que se produce en el son es para la historia del pueblo, no para uno.

La autoría en el son jarocho no existe porque cuando se aporta se entrega a lo que se llama "dominio público". Al momento de entregarlo a esa sociedad civil, al ejecutarlo, cantarlo, bailar, deja de ser del autor...

Pero es tan del autor como de la gente, porque el son es un instante en el tiempo que no vuelve a repetirse. Es el instante en el que uno recibe una especie de orden, como si alguien te mandara: "Vete por ese camino", como un misionero y entonces aparece ese algo que es creación de uno.

que se quiera, como un invento de la sociedad a la que le hace falta destramparse pero que acabó prostituyéndose. Ahora nos queda el son jarocho y el fandango como un distintivo que da realeza a nuestra esencia, quizá una razón para la existencia del grupo jarocho como grupo social, porque puede comunicarse a través de él. Comunicar incluso nuestro valemadrismo y todo aquello que nos es común y nuestra cultura veracruzana es muy poderosa, tiene sus frutos propios, su propio lenguaje, su manera de ser en el mundo. Difícil ha de resultar carecer de una

identidad cultural y la nuestra es el fandango. El son jarocho tiene sus orígenes en España, en África y en la cultura indígena. De esa conjunción nace y no existiera si no existiera el fandango. Mira, a veces te das cuenta que vives a contracorriente y el único instante en que se vive con libertad es cuando tocas un son. Esa libertad en la que tú eres tú, eres Perry, eres Patricio o quien seas. En ese instante uno puede decir que hago lo que quiero y, además, con la creatividad en la que nadie puede reprimirte. Por eso el son existe, porque nuestro pueblo necesita esa libertad.

Es opasa con cualquier acto de creación artística...

Si, el mundo depende de eso. El mundo es un engranaje y yo correspondo a un eslabón de una cadena histórica musical importante en el mundo, en donde Andrés Viscola perteneció a otra generación, en donde Arcadio Hidalgo a otra, y Don Chico Hernández, Esteban Utrera, etc. pertenecen a su tiempo. Ellos son importantes porque estamos ahora nosotros que vamos a continuar su trabajo. Somos un eslabón y nos toca hacer la cadena, tenemos que hacerla y si no ya se hubiera terminado la historia, nada tendría continuidad, se perdería la filosofía, el trabajo, el esfuerzo de gente que ha sido chingona.

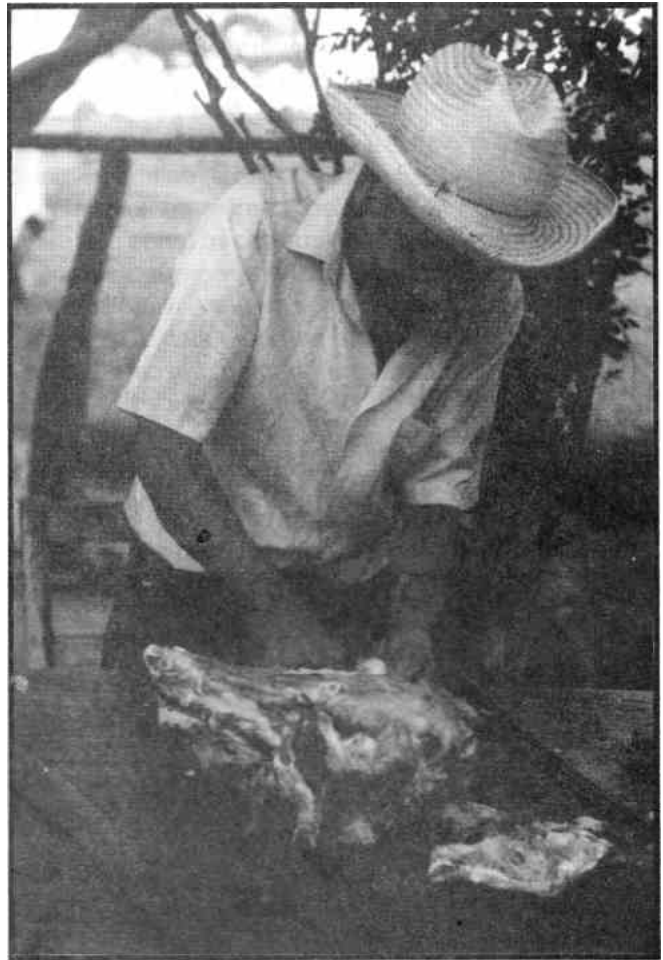
El son necesita de nuevos elementos para seguir creciendo porque si yo tocara igual que mi abuelo, si Ramón Gutiérrez tocara igual que Don Chico Hernández, entonces tú no me entenderías y tú necesitas entenderme. Nosotros debemos corresponder a los intereses de ahora, a los actuales, con el respeto y la veneración a nuestros maestros y dando gracias a Dios porque hayan existido nuestros antecesores musicales.

¿El son jarocho no se aparta de su esencia...?

No se puede apartar de su esencia porque el son jarocho se aprende en nuestro pueblo, en donde nos toca vivir, de allí parte. Esto lo aprendió el primer jarocho, lo aprendió mi abuelo y ahí seguimos. Que alguno sea carnicero, piñero, cañero o sonero es también cosa de la naturaleza pero venimos de un mismo molde que es nuestra raza. En eso seguimos y no hay por qué darle en la madre a lo que hicieron nuestros antepasados. El son no pierde sus elementos sino que evoluciona como todos nosotros evolucionamos porque si no lo haces te mueres. El son jarocho tiene una estructura que la conocemos los que tenemos un mismo sentimiento para expresarlo. Los que hacemos el son, los que bailamos y hacemos versos tenemos un mismo sentimiento, somos una madejita en la historia de nuestro grupo jarocho y nos entendemos.

¿Crees que el son jarocho puede ser otra vez parte de la vida cotidiana del pueblo veracruzano a partir del trabajo actual en donde el movimiento del son ha cobrado un impulso inusitado a partir de tantos jóvenes que se dedican a esto?

El son está en otro punto que ahora necesitamos no sólo de músicos sino también, como es tu trabajo, de quienes comuniquen lo que estamos haciendo. Ahora necesitamos de los estudiosos del son, de sus difusores, etc. El mundo ha cambiado, es más competitivo. Ahora el son necesita del locutor, del periodista, del investigador, de los medios. Ahora las



El tío Rumba. El Hato, municipio de Santiago Tuxtla.

técnicas se han innovado tanto que tocamos acompañados de equipos electroacústicos, ecualizados, no como antes que los fandangos se hacían abajo de un árbol y ya.

Como funciona dentro de Chuchumbé el hecho de que compongas un nuevo son y luego lo aportes al grupo. ¿Se transforma en ese proceso?

Si, el grupo lo transforma en el sentimiento, en los versos de cada quien pero la estructura permanece. Se toca lo que al grupo agrada pero yo no puedo esperar más para tocar mis composiciones. Es evidente que debo analizar en que momento estoy y que debo decir, cantar, tocar. Tampoco debo de hacer un desmadre con el son sino hacerlo que se pueda hacer.

Para que los sones nuevos que ustedes hacen puedan trascender el ámbito de las presentaciones, de los encuentros y puedan integrarse a los fandangos como una necesidad social, ¿qué se puede hacer?

Uno puede ser sonero simplemente pero también hay que darse cuenta que existe un movimiento sonero, un movimiento que a lo mejor ni en Cuba se da actualmente. Vemos aquí que es la propia sociedad la que recibe e impulsa ese cambio hacia el son. El movimiento es fresco, reciente pero es fuerte y muchos participamos en eso. No todos los soneros participan en el movimiento porque no se han dado cuenta de sus dimensiones, de lo que ese fenómeno significa. El movimiento tiene vida y por eso es bueno lo que aconteció en el fandango de Jáltipan, en la fiesta de San Miguel Arcangel, cuando Liche propuso tocar un son nuevo, La Gallina. Es bueno que nuestra composiciones pasen a formar parte del fandango y, si persistimos, algún día los mismos bailarores nos pedirán que toquemos esos sonos. Sabemos que allá en la Ciudad de México Los Parientes tocaron La Gallina en una presentación y eso nos alegra. Sabemos que alguien le preguntó a Chito si estaba seguro que ese son era de Patricio. Es cierto que ese son surgió de unos versos que me dió un señor llamado Don Roque de Minatitlán pero bien se pudieron quedar en versos para cantarlos en cualquier son. Pero no, quise buscar una nueva estructura donde colocarlos, hacer el estribillo. Y, sabes, la abuelita de Don Roque que le cantaba de niño esos versos todavía vive, tiene ciento cuatro años.

Creo que hay que aclarar que la música jarocho no nace como canción (a propósito de unos versos de La Gallina que yo tomé de un libro de texto gratuito y que son de Nicolás Guillén). El son nace de improvisaciones y si el son jarocho se hubiese hecho canción ya no existiría porque las canciones pasan de moda y truenan. El son se reconstruye todos los días, su música, su letra, todo. Yo digo que el fandango es un ejemplo de total democracia en este país jodido, desarticulado.

Hace rato que nos hemos retirado de la ciudad, ahora estamos ascendiendo el puente Coatza II. Allá a lo lejos, a un costado vemos Minatitlán, la refinería impresionantemente incrustada en el centro de la ciudad, las luces reflejadas en el río. Al otro lado, Coatzacoalcos y la industria petroquímica también roñándole las entrañas. Liche Oseguera debe estar allá, en su casa y la necesidad de estar un momento con él nos llama, nos hace tomar el retorno, la antigua carretera a Coatzacoalcos. Esta ciudad ha crecido por este rumbo, colonias residenciales, conjuntos habitacionales, colonias marginales se han asentado sobre los arenales, a orillas del mar. Con Liche permanecemos lo que equivale a tres sonos y dos caguamas pues ya es tarde y hay que regresar cada quien a nuestra casa. La lluvia ya se había calmado.

Flor Violeta

Patricio Hidalgo

*Yo te he visto flor violeta
en mi verso renacer.
Por ser tan bella y discreta
mi rima encuentra placer
dibujada en tu silueta.*

*En mi verso nacer
mi canto lograba un día,
y con todo su poder
anunciaba que volvía
para verte florecer.*

*Por ser tan bella y discreta
robabas de mi pecho el trino.
Voy a ponerte una letra
en cada pétalo fino
donde mi verso penetra.*

*Mi rima encuentra placer
cuando soy correspondido.
Sólo podría fallecer
si la flor que me ha querido
me dejase de querer.*

*Dibujada en tu silueta
se encuentra la imagen mía
y anoche ¡Qué noche inquieta!
soñé que contigo hacía...
flor violeta, flor violeta*

LA CAÑA

Hacia adelante el camino muestra a la vida su perspectiva; vamos al sur del estado de Veracruz, a las ciudades donde vivimos. Regresar después de permanecer los días de fin de año con la Familia de Patricio Hidalgo, de Liche Oseguera en la región de los Tuxtlas. Todavía estaba muy presente la imagen de Rosalba, una visión gitanesca en plena realidad; la niña zapateando sobre un piso duro con tos dos únicos señores que aún lo hacen ocasionalmente en Apixita. El pueblo reunido observando este acontecimiento, la cantidad de ojos como faros iluminando la noche, las sonrisas, el fandango como espectáculo.

Ya en el regreso, después de haber subido hasta Xalapa para dejar a familiares y a Ramón Gutierrez, se presentaba la posibilidad de estar un momento en Zamora, un pueblo de Cabama para adentro, donde vive Bertha Codos, la abuelita de Oseguera. La vez anterior Doña Bertha se puso a cantar las pascuas acompañada de los Chuchumbé. El estribillo resultó alegre, avisando con el canto la llegada de estas fechas cristianas. Luego, este mismo estribillo se presentaría en el encuentro de ramas tradicionales celebrado en el Puerto de Veracruz en la Navidad pasada.. Después del canto siguieron los sonos, el nieto zapateando con la abuela; las ocurrencias de Lara, el esposo, su permanente alegría. Al rato la señora cocinó con huevos un pejelagarto que traíamos de Jáltipan. Comimos en una casa de palma, un lugar agradable por su frescura, la sencillez de la composición interior, la brisa que corre entre la casa, que viene y se pierde entre las cañas que la rodean.

Después de estar allí un buen rato, decidimos volver a la carretera costera, atravesar grandes extensiones

de tierras sembradas de cañas. Liche manejaba, decía que no existía un son dedicado a esta gramínea evidenciando el significado que tiene para la vida de estos pueblos la planta. Atrás en la combi, entre colchas, sentado, Patricio tocaba su jarana, a veces respondiendo a la plática, a veces integrando al conjunto al ritmo de algún son. Hileras de palos mulatos encadenados con alambre de púas cercan los cañaverales, luego pasar por Cabama nuevamente y tomar la carretera hacia el sur.

De palma de marrachao
una casa voy a hacer
una casa voy a hacer
de palma de marrachao
una casa voy a hacer.

Y me llevaré a mi lao
a una preciosa mujer
a una preciosa mujer
que me traiga algo tumbao
a una preciosa mujer

(Estribillo)

Caña de azúcar, la caña
caña le lo lei lo la
que yo soy como la caña
que yo soy como la caña
que crece en la inmensidad.

Caña de todas las cañas
caña le lo lei lo lero
que yo soy como la caña
que yo soy como la caña
que me quemán y no muero.



Cantadora de fandango. El Comején.

Gran tramo de to conversado en casa de Doña Bertha fue alrededor de las casas de palma y madera. Liche fue lo suficientemente insistente para meter a todo mundo al tema. Tenía días que a cuanto encontrada le preguntaba sobre lo mismo y sus deseos de hacer una casa de esta naturaleza allá en El Jato, con su familia de los Tuxtlas. De un tiempo a la fecha ya se habían acumulado datos sobre los tipos de madera, las medidas, la cimentación, el entretejido del techo, las palmas. Además de longitudes en varas castellanas y demás proyecciones que requiere la futura casa, Lara también habló de los trabajos de la próxima zafra y Liche aprovechó para encargarle del más puro alcohol que se destila en los ingenios, el solvente necesario para bamizar sus jaranas.

Soy el fandango de ayer
 la tarpala y el arado
 la tarpala y el arado
 soy el fandango de ayer
 la tarpala y el arado.
 Y he visto el agua caer

sobre del campesinado
 sobre del campesinado
 he visto el agua caer
 sobre del campesinado.

(Estribillo)

Caña dulce, caña brava
 caria, caña de aguardiente
 que yo soy como la caña
 que yo soy como la caña
 que viene al mundo valiente.

Caña de todas las cañas
 caña le lo lei lo lero
 que yo soy como la caña
 que yo soy como la caña
 me chamuscan y no muero.

Estoy muriendo sin fe
y encontrarla es necesario
y encontrarla es necesario
estoy muriendo sin fe
y encontrarla es necesario

El campo que trabajé
nunca fui su propietario
nunca fui su propietario
el campo que trabajé
nunca fui su propietario.

Atrás, en la combi, Patricio hacía movimientos rítmicos con la jarana mientras el ambiente del campo prevalecía como una sensación fuerte en el pensamiento. De repente Patricio dijo que aquel era el son de la caña y empezó a tocar metiendo al conjunto a un encuentro con las imágenes, con las palabras, con el ritmo, en fin, con tantos sentimientos.

El canto condujo a mirar apenas lo vivido en Apixita. Su voz me llevaba a la imagen de su padre saliendo de su casa, atravesar un campo y perderse rumbo a la milpa; toda una historia la de aquel hombre dedicado a cultivar una tierra ajena, rentada.

Afuera de la combi las espigas de la caña marchaban como banderas blancas a la velocidad de nuestro movimiento. Quizá en cualquiera de ellas estaba Jaime, el hermano de Patricio, cuando siendo muy pequeño se perdió en la milpa. Sus familiares gritando inútilmente pues el aire se llevaba las voces por otros lados y no poder encontrarlo. De repente, entre las espigas del maíz, asomó una rama en lo alto y allí se dirigieron. El niño, tranquilo, ondeaba la rama para que vinieran a su encuentro.

Hermano que te has perdido
dentro de la cañalera
dentro de la cañalera
hermano que te has perdido
dentro de la cañalera.

Lanza en el aire una espiga
que te sirva de bandera
que te sirva de bandera
lanza en el aire una espiga
que te sirva de bandera.

(Estríbillo)

Caña dulce, caña brava
caña le lo lei lo le
que yo soy como la caña
que yo soy como la caña
floreando con mucha fe.

Caña de azúcar, la caña
caña le lo lei lo lío
que yo soy como la caña
que yo soy como la caña
que se baña en el rocío.

Ya tarde llegamos a Jáltipan. Zenén nos recibió con alegría. Había decidido pasar con su familia el fin de año y nuevamente estábamos en su casa, cenando con ellos. Luego empezó también a tocar, se fue contagiando del son de la caña.

La caña se estrenó el 1° de febrero de 1995, en la fiesta de La Candelaria en Tlacotalpan, Ver.



Vendedora de yuca. Tacamichapan, municipio de Xitipan.

La raíz de mis abuelos

Zenén Zeferino

*La raíz de mis abuelos
están sembradas aquí,
entre un arenal nací
allá en el barrio tercero.
De mi verso decir quiero,
que salta fresco, orgulloso,
que es cristal, aguaje hermoso
que no para de manar;
de mi pecho ha de brotar
manantial de siete pozos.*

*Manantial de siete pozos
lugar de la tierra herida,
que amamantas, que das vida
en tu pecho generoso
la sed de mi pueblo ansioso
que lucha por retenerte
que sobre ti penas vierte
sentimientos de trigueños
porque bañarás los sueños
que nos depare la muerte.*

Ser auténtico es mi propósito

Hace unos meses estuvimos platicando con David Haro sobre el panorama actual de los compositores mexicanos, a propósito del estancamiento de la música popular producto de la manipulación comercial del monopolio televisivo. Días después de la presente entrevista en los diarios nacionales se desató una polémica por la inconformidad que existe entre un sector de compositores debido a los mecanismos del pago de regalías, y de allí partió la conversación.

Existe en nuestro país la Sociedad de Autores y compositores de México (SAC), que actualmente dirige Roberto Cantoral. Esta sociedad es la que se encarga de cobrar los derechos de ejecución de nuestras obras. Los encargados de algún festival, por ejemplo, deben pasar un reporte de sus actividades. Para ello la sociedad cuenta con delegados en todo el país que supervisan estas presentaciones, cerciorándose si la música que se ejecuta pertenece a la SAC. Yo creo que ellos cobran hasta la música inédita, porque alguien tiene que cobrarla. Esos derechos van a un departamento de obras no identificadas y se hace un monto para luego repartirlas, en conjunto con las identificadas, en un sistema piramidal. Toda la música inédita que toco y canto en cualquier lugar que me presento es cobrada por la sociedad.

El sistema piramidal es injusto porque no paga como debiera ser el derecho de los compositores. Si las canciones de un compositor están sonando en los medios, por decreto le debería tocar una cantidad íntegra, con el veinte por ciento de descuento que hace la sociedad al compositor. Pero no, se paga un monto por toda la música no importa de quien sea la obra. El sistema piramidal clasifica las canciones en joyas musicales, clásicas, éxitos, super éxitos... (yo estoy hasta abajo). Y así, aunque Eugenia León interprete en un concierto una o dos obras canciones

mías y no haya cantado ninguna joya musical, de todos modos el porcentaje mayor se va a la cúspide de la pirámide y eso es injusto, eso no puede ser. Mi propuesta es que se pague el derecho de autor en partes iguales, pagarle a un compositor por la cantidad de ejecuciones que ya ha tenido en un periodo de tiempo. Y entonces ganas con tu trabajo, ganas porque estás vigente.

Entonces aquí si funciona el hecho de hacer fama y echarse a dormir, porque te van a pagar por una clasificación...

Sí, y además, un joven compositor no tiene la oportunidad de hacer una joya musical. Una joya musical es aquella que tiene seis versiones en distintos idiomas. Para ello necesitas estar sonando en radio, en televisión, para que se enteren que hay una obra a la que se pueden hacer otras versiones. Y eso no existe porque una canción en radio te dura, si es un éxito, tres meses. Todo es borrón y cuenta nueva porque los programadores tienen a la espera cientos de discos y haber quien da la payola más grande, el dinero por debajo del agua, para promoverlo. Y por lo regular se buscan las imitaciones, aquel que este imitando mejor la música gringa o europea. La verdad es que no hay opción y también de eso quiero hablar.

En México la radio trabaja con la televisión, con Televisa en concreto, y esta empresa maneja sus intereses, imágenes, música y todo lo que promueva para distraer al público. Si no encajas en eso la verdad es que no tienes acceso a la radio porque a ella no le interesa promover otro tipo de cosa. Si estás dentro de la cultura, en el campo del arte, eso no les interesa. No hay opción. Entonces la propuesta es crear esa opción, armar una empresa, abrir los espacios a la difusión.

¿Y de dónde va a venir esa opción?

Pues lo veo difícil, a lo mejor solamente con un cambio de sistema, para que pueda venir una persona y tenga confianza en invertir su dinero. Pero actualmente un inversionista no se pone a producir si no va a tener difusión, si no va a tener promoción. Tiene que haber más espacios de radio, espacios para la cultura, espacios para las manifestaciones artísticas. Tendría que haber todo eso para invertir recursos.

En una ocasión hicimos el intento de promover la trova en México. No es que éste tipo de música no se conozca, lo que pasa es que los patrocinadores no estaban interesados en eso porque querían la seguridad de donde se iba a promover, en que medios. Por poner un ejemplo, a brandy Presidente no le interesa promover su producto para un mínimo de personas. Y, para colmo, a la gente que está en el medio artístico no le interesa comprar Presidente porque toman otra cosa, porque ingerir eso es destruirse vilmente. En fin, debiera ser de otra manera. El productor no piensa invertir en algo que pudiera ser un fracaso.

Tácitamente tengo trece años de no grabar mi música. Y no es que no me entusiasme la idea de grabar. Claro que me interesa la idea de grabar un disco, de dejar impreso todo eso que ha gustado a un público. Pero ese público no tiene el servicio empresarial para obtener un disco mío y yo no tengo la capacidad de producirlo, pagar un estudio de grabación, músicos y todo lo que eso implica. Así que yo estoy limitado nada más a hacer mis canciones y, si acaso, ofrecerlas a un público en un concierto. Además, la obra musical te exige tiempo, espacio, madurez y eso ya es bastante para además tener la capacidad de producir un disco de esa naturaleza. Una obra que va a quedar impresa te exige desarrollarla al máximo, tener bien claro lo que vas a hacer, porque al quedar impreso va a ser definitivo. Tengo amigos que tienen estudio de grabación y están dispuestos a prestármelo. Pero lo hacen mientras el estudio este desocupado. Si viene un chavo a grabar un comercial pues me quitan, me dicen que me espere tantito.

¿Pero se da el caso que en el mercado hay mucho material grabado?

Si. Por ejemplo, hay trovadores que viven en el anonimato total pero hacen sus producciones y en sus conciertos venden el producto, y esa es una forma de promoverse, difundirse y de vivir. Especies de microempresas con material casero que te dejan dos pesos. Si la intención es hacerlo para tener un público y llenar un auditorio, de esa forma nunca lo vas a lograr.

En nuestro país tenemos un sistemas de empresarios musicales que se han hecho vendiendo chatarra, cuanta fregadera, empresarios que no les interesa el arte ni la cultura ni nada, que al ser dueños de una televisión, por ejemplo, tienen marginado a un público, sometido a escuchar lo que ellos venden.

Como el caso de los proyectos musicales como Menudo, Los Fantasmas del Caribe, que primero diseñan el concepto y luego fabrican al artista.

Si, conceptos desechables les llamamos nosotros. Si, artistas que después de una promoción venden miles de discos que luego van a dar a la basura. No es un producto que se les pueda dar continuidad, porque a las empresas no les interesa eso, como el canal de las estrellas y que al final resulta que la estrella es el canal porque los cantantes nada más desfilan, porque más que estrellas son meteoritos que rápidamente desaparecen, no tienen vigencia pero eso no interesa.

¿Hacia dónde crees que lleve el esfuerzo que tú haces dentro de la música?

Ha sido un trabajo de depuración, hacerlo más puro posible. Es como filtrar el agua y quitarle todo aquello que nos pueda hacer daño. Hay que beber lo puro, lo que pueda aprovechar el organismo. Ese es el deseo de depurar mi trabajo, de no ponerle basura, lo que pueda contaminarlo. A ese nivel se quiere llegar hasta ver donde evoluciona. Tiene que haber una evolución, la música no se puede quedar estática. Siempre he buscado los mecanismos para romper con las formas y para ello es necesario conocer las formas desde dentro, las formas tradicionales de la canción aunque finalmente estoy convencido que no se pueden romper, porque existe

en una muy suya de ser. Lo único que se ha hecho es madurar ese concepto. Y dentro de cada forma hay un universo infinito y puedes jugar mucho con la canción y puedes proponer muchas cosas. Creo que mi producto ha sido bastante elaborado y he llegado más allá de la propuesta que parto. Si te fijaste, estoy trabajando el bolero porque también quiero proponer nuevos elementos dentro de eso; estoy tensando más el hilo y estoy proponiendo otros como necesidad, buscando la manera de como explicarme esa forma y al hacerlo rompes porque vas tensando más y va evolucionando. Pero finalmente sigue siendo la misma canción, el mismo bolero, el mismo medio de expresión. El ejemplo más sencillo es el mismo hombre que al ir evolucionando ha sufrido la caída del pelo porque se han fusionado razas, mezclas, en donde el pelo no es necesario. Y no lo miremos como una condicionante para que no pueda aparecer en un aparador, que Televisa no pueda proyectar a los pelones porque son muy feos, por ejemplo. No, porque sigue siendo el mismo hombre aunque ya fusionado. Lo mismo en la canción. Puede haber la caída de la nota pero es la misma canción que ha absorbido fusiones que han influido para que sea una nueva propuesta no menos interesante que la anterior. La anterior ha servido para proyectar, como un informe del pasado. Por eso es muy importante tener historia y me refiero a la tradición de mi pueblo. Para llegar a este nivel de la composición he obedecido a la tradición musical de mi pueblo. He tenido la necesidad de partir de un origen. Veracruz influye mucho en mi composición. No sólo su música sino también en la actitud, en la forma de ser. Tú sabes que en mis presentaciones no hay esa formalidad común del medio artístico sino algo más espontáneo, lo que ocurra. Y eso corresponde a la forma de ser de mi pueblo. No puedo llegar con tanta solemnidad a un concierto porque sería el primero en mentirme. Eso es lo que se trata de romper. Inconscientemente vas llevando a cabo una forma, vas buscando dar a la gente lo que sea necesario. Yo creo que uno no se propone depurar una imagen y sin embargo los espectadores quieren conocerte, hay quienes quieren filmarte. Y finalmente es una aportación porque a los demás les interesa conocer una forma de vida, la vida como la vemos allá en el sur de Veracruz, en donde al

cruzarle por su camino aquel te saluda y en tres patadas te cuenta su historia. Son muy abiertos. La idea es esa, si algún día me propuse algo es ser auténtico, ser honesto, no estar fuera de contexto. A mí no me interesa ser una personalidad como las que inventa la televisión sino expresar lo que soy en mis canciones y eso sale a relucir sin más. Lo que quiero es que mis composiciones sean productos que tengan continuidad, depurarlas para que sean representativas y puedan ir a un evento, a un encuentro abrasivo, una música que pueda alternar con cualquier tipo de música representativa de otros lugares, otros países: que pueda identificar, como cuando decimos que esa es música europea, brasileña y ésta jarocho, veracruzana.

Quienes están haciendo el movimiento de son jarocho dicen que los sones no tienen propietarios, que el son está en una constante evolución, en una constante recomposición en la medida que se asimila. No existe esa noción de la propiedad intelectual, la necesidad de acudir ante los derechos de autor para registrarla.

Pues que no se entere Televisa de que eso está funcionando en provincia y se quiera adueñar de un patrimonio del pueblo. Creo que eso se debe manejar con mucho cuidado, no como una propiedad sino como un patrimonio de nuestro pueblo. Y así debe de crecer, así debe de aportar y generar divisas. Lo que quiere el turismo es conocer la forma de vida de un pueblo y ahí está bastante dicha en sus trovadores. Si se tiene que lucrar con esa música debe ser para un bien común, apoyarla, darle todo el espacio que se merece y entenderla como un conocimiento para ver su significado, la luz de un camino, las huellas de una cultura. Eso es muy importante y no puede desaparecer. Quienes manejan la cultura tienen a fuerza que apoyar el movimiento del son jarocho pero normalmente no lo hacen porque no les interesa tener informado, apoyar y darle continuidad a una expresión del pueblo. Lo que interesa es desconcatenar a la sociedad y por eso tienden a desaparecer todas esas cuestiones, la cultura de nuestro pueblo, la cultura indígena, todo eso. Hay que desaparecer a esas familias porque les hemos quitado sus costumbres,

sus tierras y no sean que vayan a protestar, hay que callarlos, hay que acosarlos...

Pero existe una resistencia a éste tipo de políticas...

Sí, una lucha de resistencia. Yo creo que la cultura es lo más importante y a la gente se le tiene que proporcionar lo que necesite, lo que le de



La víspera de la boda. San Pedro Soteapan.

consistencia. ¿Cómo se le va a dar de comer hamburguesas a nuestros pueblos indígenas y a nuestro pueblo en general cuando su forma cultural de vida es consumir, hacer tortillas? Acaso no pasaron miles de años buscando la manera de domesticar una planta y cultivarla para lograr su sustento, para integrarla a su alimentación básica?. Por qué aceptar cambiar su forma p articular de comer en afán de intereses económicos de otro país.

Eso es falta de ética, es inmoral.

Pero se nos dice que la modernidad es lo actual, el éxito del día...

Creo que hemos escuchado barrabasadas en la televisión que ya nos tienen hasta la coronilla, en donde vemos un cantante rodeado masivamente de personas que no han tenido otra alternativa, porque han sido acarreados por un medio de comunicación, llegándose a decir que un cantante masivo es un cantante popular y eso no es cierto. Se han tergiversado los términos, los significados y las cosas. Será un cantante popularizado por los medios que conducen a escuchar a Yuri, a Luis Miguel...

Que por cierto son veracruzanos

Pero veracruzanos acarreados, de los que se han dejado acarrear. Y eso no es estar actualizado. La actualidad es la evolución, hasta dónde ha llegado el arte de un país. Poder observarlo como un proceso bastante lógico, continuado. Poder decir que la canción ha llegado a un nivel, que en Veracruz se ha llegado a un nivel, un parámetro, poder decir que determinado artista ha llegado a tener una imagen bastante clara de sus orígenes, que es representativo, que nos representa en cualquier lado. Lo actual obedece a un pasado, a un proceso de desarrollo continuado, que debe ser impreso, que debe quedar ahí, en informes, en libros, etc., para que los demás pueblos del mundo nos conozcan, vean como somos nosotros. Realmente creo que al gringo no le interesa salir de su país y venir a comer hamburguesas a México, sino venir a conocer los pequeños países que coexisten en nuestra nación. Pero si se le parte el queso al país porque el vecino quiere vender su forma de vida aquí dentro pues entonces ya se chingó el asunto. Quienes permiten que eso acontezca son personas que no piensan lo que estamos perdiendo porque lo único que les interesa es el dinero inmediato, en la bolsa. Es bastante claro que eso pasa en nuestro país, por eso esta desapareciendo la cultura de nuestros pueblos.

Son del sur

Alejandro Castellanos

Han sido notables los cambios ocurridos en la fotografía durante el último cuarto de siglo. Al gran desarrollo tecnológico sucedido en este tiempo debemos sumar la ampliación en la conciencia de los propios fotógrafos hacia su medio de expresión. En Veracruz los casos más relevantes dentro de este proceso se han sustentado en la educación universitaria, antecedente importante para observar el grado de profundidad con que Juan Carlos Reyes —egresado y actualmente profesor de la Universidad Veracruzana— viene realizando el ensayo *Son del sur*, puesta en escena de un entorno cultural pródigo en imágenes para quien ha sabido articular un discurso creativo con las costumbres de su región de origen.

En los últimos años, Juan Manuel González, Daniel Mendoza y Mariana Yampolsky han legado valiosos trabajos de registro de diversas localidades del Estado de Veracruz: *Son del sur* es un ensayo que debe situarse junto a dichas obras tanto por la calidad técnica de su resolución como por la propuesta estética que se deriva de composiciones cuyo mayor logro es la sencillez con que describen el mundo de los soneros. Es justamente en la limpieza del registro en donde reside la integración del conjunto de fotografía y en donde, por añadidura, no sólo ha de verse la riqueza de una cultura, sino el propio desarrollo de un fotógrafo que ha debido asimilar la influencia de dos autores distantes en el tiempo —como son C. B. Waite y David Maawad—, para comenzar a señalar, con *Son del sur*, un camino propio.

Tres mitos convergen así en la mirada con la que Juan Carlos Reyes registra el sur de Veracruz: el del retomo al origen; el de un punto cardinal asociado a la exuberancia y el de una tradición musical plena de vitalidad. *Son del sur* se afirma así como un punto de encuentro y de partida, como un diálogo entre el presente y el pasado del propio artista.

El paraíso en sus imágenes

Miguel Fematt

Juan Carlos Reyes regresa a Jáltipan para demostrar que, siendo la excepción, confirma la regla de que "nadie es profeta en su tierra". Nacido en Córdoba pero crecido en Jáltipan, se le da la oportunidad de registrar el entorno de esta última, a propósito de acompañar a un grupo de músicos al rescate del son jarocho. De ahí su doble nombre: *Son del sur*, son musical y la tercera personal del plural.

El registro fotográfico de Juan Carlos en estas entidades ribereñas y montañosas confirmará mis sospechas y la de muchos: que el paraíso está aquí, en medio de este subsistir tan básico y tan completo; tan autónomo y tan carente; tan puro y tan por contaminar. Eva es aún peinada por su madre frente al río mientras su padre —ahora "El mocho"— las contempla: posiblemente compone una oda al viento, que ayuda a dseparar esos cabellos. Adan aún teje su atarraya para buscar alimento en el río. Caín aún no envidia a Abel y hacen dúo para remontar el río en sus canoas. Y Dios aún no se enoja, pues permite que Juan Carlos fotografíe esto para que en el futuro se recuerde el paraíso en sus imágenes.



Peinando a Rosa Salvaje. El Comején.

De sones, familias y velorios

Claudia Cao Romero

*En esta vida prestada
que es de la ciencia la llave,
aquel que se salva sabe
y el que no, no sabe nada.*

I

Desde hace más de diez años, he tenido la fortuna de vivir cerca del son jarocho tradicional. En mi niñez, las primeras experiencias fueron en casa de mis padres, escuchando las clases que, con su jarana, don Pánfilo Valerío daba a un grupo de amigas entre las que se contaban mis hermanas mayores. Poco tiempo después, una de ellas, Adriana, empezó a interesarse por el arpa, y fueron don Pánfilo y su hijo quienes se encargaron de darle sus primeras lecciones.

La música veracruzana fue parte de nuestra educación, pues aunque mi padre es oaxaqueño y mi madre es michoacana, sus siete hijas nacimos en el puerto de Veracruz y nos consideramos una familia jarocho.

Adriana siguió estudiando el arpa y cuando se fue a vivir al D. F. y se relacionó con muchos músicos. Esto le permitió participar en grupos, tocando y asistiendo a varios encuentros de jaraneros, tanto en la capital como en provincia. En alguna ocasión, acompañándola en Tlacotalpan, en pleno fandango, tuve la inquietud y la necesidad de participar; de conocer a la familia fandanguera y, sobre todo, de aprender a tocar la jarana y la tarima. Debo admitir que en esa temporada mis intereses se encontraban en otras partes.

Por ese entonces el IVEC inauguró sus actividades en el puerto. Gilberto Gutiérrez, con el grupo Mono Blanco, se mudó a Veracruz para trabajar intensamente en la difusión y promoción del son jarocho y los fandangos. A partir de entonces me fui incorporando a esta maravillosa aventura que hasta hoy me mantiene viva y de la cual no quisiera alejarme nunca.

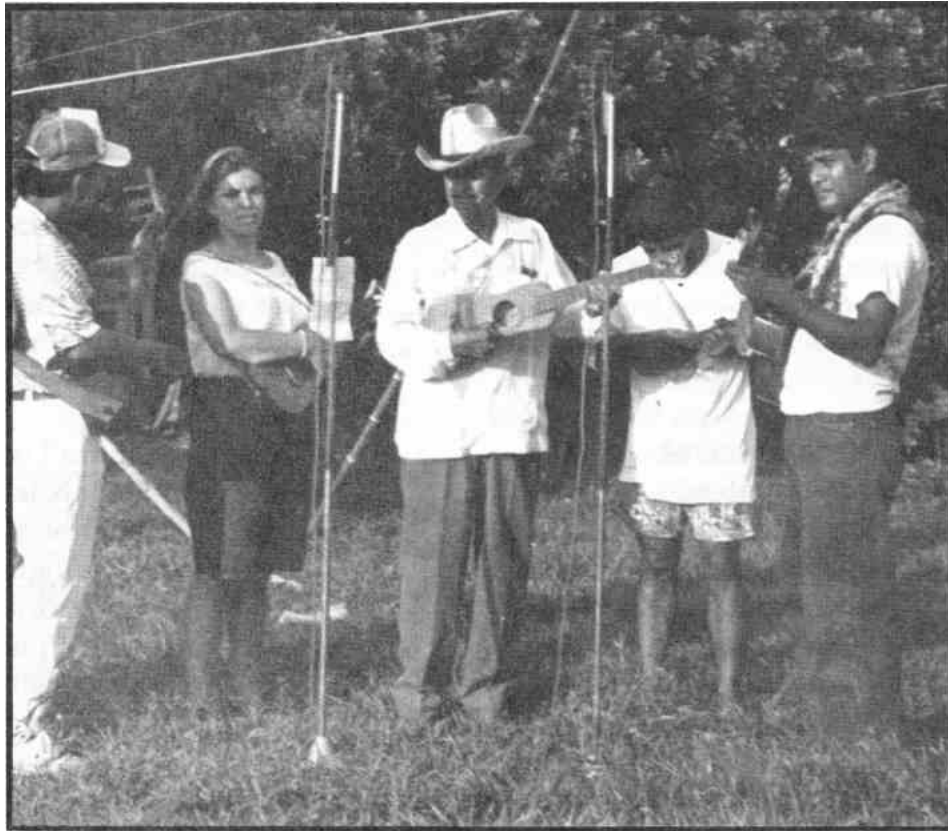
Mis primeras lecciones de jarana y mi primera experiencia alrededor de la técnica para percudir la tarima las obtuve de la familia Vega, de Boca de San Miguel municipio de Tlacotalpan. La convivencia con ellos fue elemental para poder definir y entender lo que hoy hago. En esas épocas ellos formaban parte del grupo Mono Blanco, que incansablemente viajaba por todo el país mostrando y promoviendo su forma particular de hacer son jarocho. El trabajo con ellos me permitió ser bailadora del grupo en poco tiempo. Tuve la oportunidad de viajar con los Vega, Gilberto Gutiérrez, Patricio Hidalgo, Ramón Gutiérrez y con

Rubicela Cobos por algunos estados de la República Mexicana. En alguna ocasión, gracias a ellos conocí las comunidades de Paso del Amate y El Hato, donde viven los Utrera y los Cobos, ambas familias fandangueras de larga tradición. A partir de entonces tuve la necesidad de convivir con ellos y conocer el son jarocho de esta otra zona, distinta a la de Boca de San Miguel: Mis visitas a El Hato fueron esporádicas. Solía llegar cuando había alguna celebración, pues seguro habría fandango. La participación de una fuereña bailadora producía mucha curiosidad y el hecho de que ellos me permitieran participar en sus festejos fue una experiencia que nos he manaba, de tal manera que fueron surgiendo lazos de amistad y admiración mutuos. Estos se han enriquecido y los hemos disfrutado a lo largo de más de ocho años.

De esta manera fui creciendo con los fandangueros que conocí entonces y observé muy de cerca el surgimiento de grupos y de bailadores que ha resultado a la larga muy abundante. El fandango tomó fuerza en lugares donde había sido una actividad que sólo los mayores recordaban a la distancia.

En 1992, durante las fiestas de julio en Santiago Tuxtla, surgió la idea de visitar y conocer a los "viejos" músicos de la zona, para estudiar su estilo e interpretación instrumental y lírica. Y esto no podía ser ajeno a sus formas de vida, sus tradiciones y sus relaciones familiares. Me interesaba de forma especial rescatar la música tradicional campesina, pues la nueva corriente sonera, en algunas ocasiones y con la intención de renovar y enriquecer al son, pasaba por alto las estructuras tradicionales de este género. Acercarme a su música formaba parte de un conocimiento más profundo que consistió en convivir con ellos día a día.

Eso es lo que mi proyecto inicial se basó en la convivencia con varias familias de músicos, hacer fandangos en sus casas, entrevistarlos, conocer sus fiestas, etc. La participación constante de la comunidad en estas actividades fue muy gratificante y esto nos permitió trabajar en la difusión y promoción intensa de los fandangos, dando clases de zapateado a niños y tratando de estimular el interés por esta tradición. Esto me dio la oportunidad de encontrar y conocer una mayor cantidad de músicos de la región de Santiago Tuxtla.



Los Utrera. Foto de Agustín Estrada de Pavia.

Para este trabajo fue necesaria la participación de varios músicos y bailadores que pudieran llevar a cabo los fandangos, pues en muchos lugares ya no se hacían. En varias ocasiones encontramos comunidades en las que no había quien tocara o quien bailara. Es decir, las condiciones para que se efectuara un fandango se habían mermado de tal manera que éste parecía haber caído en el olvido.

A estas visitas me acompañaban sin falta Anastacio Utrera y Damacio Cobos, ambos músicos y bailadores. A algunos fandangos llevamos a Don Esteban, músico de setenta y cinco años, padre de Anastacio y tío de Damacio, cuyo talento musical y resistencia a seguía la duración y la calidad del fandango. A ello contribuían Camerino, hermano de Anastacio, y sus primas y sobrinas que asistían a la fiesta como bailadoras.

Para los músicos jóvenes la experiencia de conocer a "un viejo" y aprender de él fue muy enriquecedora. Pero para los otros "viejos", el reconocimiento de su talento y sobre todo la oportunidad de acercarse a aquellos con los que no habían vuelto a tocar juntos en muchos años, fue verdaderamente emocionante.

Por ejemplo, al organizar un fandango en Providencia, municipio de Angel R. Cabada-- donde al parecer no se había realizado un fandango en los últimos treinta años--, Don Tino Corro, requintero de pura cepa, no pudo más que exclamar al encontrarse con Don Esteban Utrera: "Quíúbole Utrera --le dijo--, hace

cinquenta años que no nos veíamos". Y el recuento los llevó a entrelazar sus recuerdos personales y musicales en uno de los fandangos más memorables de los últimos tiempos. De esta manera pudimos participar en el rescate de una fiesta tradicional en Providencia.

Así hemos convivido intensamente con músicos de El Espinal, San Juan de los Reyes, Sinapan, Tilapan, Tres Zapotes, Arroyo Largo, Tibemal, Murillo, Juan Díaz Covarrubias, Nopalapan, Rodríguez Clara, Comején, Santa Rosa Loma Larga, Isla, La Estación Cuatolapan y Santiago Tuxtla, entre otras. Además hemos contribuido al hecho de que en El Hato el fandango siga siendo una actividad cotidiana.

En medio de todo esto surgió el grupo Los Utrera. Nuestra labor, además de promover el fandango campesino regionalmente, se reconoció al recibir invitaciones de otros lugares para participar formalmente en foros y encuentros de cultura jarocho desde hace tres años. Estamos constituidos gracias a la tradición de dos familias fandangueras: los Utrera y los Cobos. El grupo se integra de la siguiente manera: a la cabeza Esteban Utrera, quien toca el requinto; Camerino y Tacho Utrera Luna, hijos de Esteban, que lo mismo tocan requinto, jarana, leona y percusiones; Damacio Cobos Utrera, que ha desarrollado las mismas habilidades; Angel Romero Cobos, a su vez, sobrino de Damacio y de Esteban, interpreta el mosquito y la quijada; Marta Cobos

Vidaña, sobrina de Damacio, quien con Berta Oseguera Crisanto --sobrina de Damacio y prima de José Félix Oseguera, del grupo Chuchumbé- completan el sonido del grupo con su labor en la tarima. Yo, que me considero parte de ambas familias, toco la jarana y zapateo

Encuentro de jaraneros
con música y zapateado,
hoy subimos al estrado
como grupo de soneros.

Los Utrera jaraneros
vienen del llano a cantar
y me van a acompañar
a ver si puedo echar verso,
pues en verdad no lo ejerzo
ni tengo gracia al trovar.

Quisiera yo presentar
primero a nuestro patriarca:
Utrera, es el gran jerarca
un músico singular.
El ha podido heredar
a Tacho, a Camerino
y a Damacio su sobrino
sus musicales virtudes
y esas ricas inquietudes
que han marcado su destino.

Camerino Utrera Luna
toca el requinto y la leona,
la aclamada totolona
que ruge como ninguna;
Tacho Utrera por fortuna
toca jarana y mosquito;
en la quijada Angelito
de esta familia el menor,
Berta y Marta dan sabor
zapateando un fandanguito.



Velorio en El Hato. Foto de Ricardo Pérez Monfort.

Me falta por presentar
a la jarana tercera
Darmacio Cobos Utrera
brioso corcel al bailar.
Y ya para terminar
yo soy Claudia Cao Romero
que a nombre del grupo entero
les brinda la despedida
con el alma agradecida
va nuestro abrazo sincero.

Los Utrera hoy forman parte importante del movimiento jaranero. Su estilo campesino, llanero, es rápido, a diferencia del que se toca en la hermana región de San Andrés, donde la influencia indígena lo hace más cadencioso. Parte de la versada que conocemos es la que, en varias ocasiones, nos han transmitido los viejos. Hemos ampliado nuestro repertorio de sones gracias a la convivencia con otros grupos, pues en esta zona la lista de los sones más socorridos se reduce a El Siquisirí, La Bamba, La Morena, El Balajú, El Zapateado, El Buscapiés, El Toro Zacamandú, El Cascabel, El Colás y El Trompo.

II

Asistir a un fandango en El Hato es una experiencia mágica. La hospitalidad de esta comunidad, así como su intemible energía para reafirmar su festividad tradicional, la mantiene en un lugar privilegiado. Esto ha sido y será, me atrevo a asegurar, por varias generaciones. Así, he podido observar la participación de hasta nueve miembros de la familia Utrera, más diez de los Cobos y por lo menos seis del clan Oseguera, además de los Pérez, los Fernández, los Gutiérrez, los Amero, los Luna y los Farías, participando activamente en las frecuentes fiestas que se realizan en dicha comunidad.

Uno de los festejos que se celebran con mayor devoción es el "Velorio de la Virgen de Guadalupe". En él se combinan rezos, juego, fandango, comida y bebida durante dos días: once y doce de diciembre. El motivo es "velar a la Reina de México". A grandes rasgos podemos decir que la ceremonia consiste en la petición de la imagen por parte de la familia encargada del velorio a quienes la custodian. Entre rezos y

música la pasearán hasta el altar de la velación, que habrá de construirse y adomarse oportunamente por los miembros del clan que hizo la petición. El día once los cohetes anuncian la hora de "pasear a la Guadalupe". En el trayecto las mujeres le cantan alabanzas y los músicos les ofrecen sones. Más atrás los cohetes van anunciando el paseo para que se vayan acercando los miembros de otras comunidades aledañas. La gente se une a la peregrinación y al llegar al recinto entrará por debajo de unos arcos de palma y flores. El altar ha sido previamente decorado con flores multicolores hechas de papel, guimaldas en verde, blanco y rojo, iluminación de foquitos navideños, veladoras, la bandera mexicana y, sobre todo, con el oloroso "dagame", que es una flor blanca de temporada cuyo árbol, por cierto, está en peligro de extinción.

La gente se para delante de la Virgen para hacer sus peticiones. Levanta a los niños para bendecirlos y para sanar sus almas. Las mujeres cargan sus libritos de alabanzas y se tuman para cantar y rezar el rosario. Afuera de aquel recinto que resguarda al altar, la tarima ofrece un marco musical que acompaña a las rezos. Puede ser que sea Esteban Utrera, el jerarca de la dinastía, quien comience un Siquisirí para que las mujeres y los niños empiecen a subirse a la tarima y darle fuerza al fandango que durará toda la noche. El fandango también es una opción para rendirle homenaje a la patrona de México.

Entrada la noche la familia anfitriona ofrece tamales y té, con y sin alcohol, y galletas. Vuelven los rezos, las alabanzas y el fandango. En algún rincón, bajo la luz de la candela, el juego de naipes —el conquián, los albures— dan la oportunidad de ganar o perder algún dinero. A escasos metros los caballos descansando marcan el límite de la zona festiva.

Los músicos van alternando sones mayores con algunos menoreados. La afluencia de otros músicos fuereños enriquece el fandango dando paso al intercambio de jaranas, requintos, versada, bailadores y los toros de canela o de guanábana que no dejan de circular.

A las doce de la noche los cohetes anuncian el nacimiento de la Virgen. Los músicos se acercan al altar para ofrecer Las Mañanitas, Las Pascuas y algún otro son dedicado a la Patrona. Después se reza un rosario alternando con las alabanzas. Todo esto bajo una lluvia de cohetes en medio de la noche oscura.

Madre de los mexicanos
que ocupas hoy este altar
aquí y en cualquier lugar
con fervor te veneramos.
Sones y rezos brindamos
a quien dos días nos hermana,
Oh! Virgen Guadalupe
dános hoy tu bendición
y te ofrezco mi oración
a ver si mi alma se sana.

III

El fandango está en su cúspide. Los Chuchumbé, de Coatzacoalcos, combinan su sonido con el requinto de Ramón Gutiérrez, de Tres Zapotes y con los trinos de los Utrera. YekMuzik, muestra su negritud africana —aunque reside en los Estados Unidos de Norteamérica—, participando con su amónica o con el marimbol. Causa sensación. Por varias horas las mujeres piden sones para bailar. Sube a la tarima doña Juana Utrera. Un Toro Zacamandú le agita el paliacate. En el fandango nadie se atreve a contrariar el mandato femenino. Los versos hablan de toros y vacas, de la vida del campo y sus durezas...

Fuimos a coger un toro
al llano de las Mantillas
y al primer lazo que echó
me llevó el toro la silla
y me arrastró por un pie...
Ay nomás, nomás...

Soy relámpago sin trueno
que alumbra por el potrero
todos dicen que soy bueno
pues siempre he sido sincero
no me gusta que extranjeros
se metan en mi terreno.

Se acerca la hora de partir, las mujeres marcan el fin de la velada. Y las alabanzas son cada vez más esporádicas. Se alistan para regresar a sus casas. Cargan con sus hijos dormidos, extenuados, con el deseo ferviente de volver al rato y hacer las plegarias que sanarán almas hasta el año

venidero. El fandango no quiere terminar. Utrera, al calor de los toros, suena otro Siquisirí. Quizás después venga un Cascabel invitando a las mujeres cansadas a que no se rindan. Si la música se calienta, lo cual no es difícil, aparece el Buscapiés como acicate del fandango. Finalmente sus cuerpos terminan la fiesta balanceándose con una Morena o una Lloroncita.

Después de dos noches de velorio, la Virgen de Guadalupe retomará a su altar original cargada por la dueña de la casa donde se festejó su onomástico. Si es posible se le acompañará con música y alabanzas. No le quedará más que esperar doce meses para volver a ser la reina del fandango. Este, sin embargo, no se quedará sin madre. A lo largo del año otras vírgenes harán posible la reunión de rezos, alabanzas y son.

Oh! María, Madre mía,
he venido a esta reunión
a adorarte y cantarte
con todo mi corazón.

La primera vez que tuve oportunidad de asistir a un velorio, me surgió la necesidad de conocer más de cerca los festejos y tradiciones de El Hato. Durante los últimos tres años la experiencia ha resultado muy enriquecedora. Mi adaptación al medio ha sido a través de maneras sencillas, he aprendido mucho de música. He podido observar al pájaro carpintero, al martín pescador, a las garzas, a los galambos, a las calandrias, a los re-res, y vivir con las iguanas, las onzas, los coyotes, las víboras, los lagartos y con muchos otros animales. Todos ellos han estado presentes en el son y sus versadas, y desde fuego, en mi vida.

Las noches estrelladas me invitan a tocar la jarana, evocando a mi amado Ricardo, a quien siempre estaré agradecida, pues con su invaluable apoyo y su enorme paciencia ha sido un motor que me impulsó a hurgar en los secretos del son jarrocho y sus cultivadores.

Desde que te conocí
tu semblante me ha gustado
entonces te digo así
si para mí no te criaron
¡ay, cómo no me morí
después que me bautizaron!

Los negros del sur

Alfredo Delgado Calderón

La presencia de los negros esclavos y libertos y su influencia en la cultura del istmo veracruzano es uno de los temas menos abordados por los estudiosos. A pesar de que varios rasgos culturales distintivos de nuestra región se reconocen como de influencia negra, los trabajos históricos del sur de Veracruz apenas mencionan su presencia.

A nivel nacional, los negros esclavos introducidos a la Nueva España en los tres siglos de dominación ibérica sumaron varios millones. Su influencia en la cultura y conformación del tipo físico del mexicano es incuestionable. Por ejemplo, en 1646 la población africana de la Nueva España representaba 2.04%, mientras que la afromestiza alcanzaba 6.8%. En contraste, la población europea alcanzaba apenas 0.8% y la euromestiza 9.8%. El resto de la población, 80.6%, estaba formada por indígenas e indomestizos. Casi cien años después, esta proporción se mantenía, pues aunque disminuyó la población europea, africana e indígena, aumentó proporcionalmente la población euromestiza, afromestiza e indomestiza, representando la segunda 10.8% de la población total (Aguirre Beltrán, 1989). Una de las primeras referencias a los negros del sur de Veracruz la encontramos en el Archivo General de la Nación, ramo mercedes, donde se pide que se ponga remedio a las bandas de negros cimarrones que saltean los caminos de Huaspaltepec (hoy Playa Vicente). En 1593 se comisiona a don Carlos de Samano para que nombre personas que prendan a los negros cimarrones que saltean los caminos de la costa del Golfo, de Alvarado a Coatzacoalcos (A. G. N., General de parte, F. 135 V.).

Los diferentes censos de los siglos XVIII y XIX (1746, 1754, 1777, 1803 y 1815) aportan datos dudosos sobre el número de negros y mulatos existentes en la alcaldía mayor de Acayucan. El censo de 1746 menciona 70 familias de pardos (negros y mulatos) asentados en Acayucan, 50 en Chinameca y 20 en Ocuapan, sin mencionar las familias que vivían en las haciendas y rancherías (A. G. N., Inquisición; Villaseñor, 1952; Winfield, 1975; Delgado, 1989; Florescano, 1976).

Aunque más explícito, el censo de 1754 levantado por la Santa Inquisición suscita serias dudas, pues en casi una década la población negra de Acayucan aumentó de 70 a 221 familias de pardos, en tanto que la de Chinameca disminuyó de 50 a 23 familias. En cambio, el censo

menciona la población de españoles y pardos en las haciendas de Comaguapapa, Correa, Almagres, Santiago Jomate, Corral Viejo, Chalcamaloya, Chapopoapa, San Juan, Santa Catarina de los Pozos, Solcuauhta, El Pedregal y Cuautotolapa. En total vivían en esas haciendas 11 familias de españoles y 56 de pardos. La variación de estas cifras puede deberse, en parte, a que una buena cantidad de pardos eran milicianos acantonados en Acayucan y Chinameca que constantemente desertaban o eran movilizados hacia otros lugares, aunque buena parte de las milicias se conformaban con negros trabajadores de las haciendas que sólo se ponían en armas en caso de hostilidades. En la disminución de la población negra de Chinameca a menos de la mitad pudo haber influido la erección de las rancherías de Chacalapa y Tonalapa, formadas exclusivamente por familias de pardos, 12 y 19, respectivamente.

De ser fidedignos los datos anteriores, tenemos que en 1754 el número total de familias españolas en la alcaldía mayor de Acayucan, desde el Paso de San Juan hasta Huimanguillo, ascendía a 58, lo que contabiliza un total aproximado de 290 individuos, incluyendo niños y adultos. La población afromestiza representaba casi seis veces más que la española, con 331 familias (aproximadamente 1 655 individuos), siendo mayoría absoluta la población indígena, con 2119 familias (10 595 individuos).

Atendiendo a estos datos, encontramos que la población del sur de Veracruz de filiación negra representaba en ese momento casi un 14% del total. De hecho, esta realidad se refleja en nuestro tipo físico y en el estereotipo del jarocho sotaventino.

Los negros vaqueros

Hacia mediados del siglo XVIII el esclavismo estaba en crisis en la Nueva España debido al agotamiento de varias minas y al alto costo alcanzado por los esclavos. Muchos de ellos obtienen su libertad pero siguen trabajando en los trapiches o se integran a la milicia. En el caso particular del sur de Veracruz, encontramos una gran cantidad de negros libertos trabajando en las haciendas ganaderas, un aspecto poco estudiado, pues en general los investigadores se han centrado en los negros de las haciendas azucareras, algodonerías, en las minas y similares.

Una fuente que aporta interesantes datos sobre los negros del sur la constituyen los expedientes del ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación. Dado que los indígenas dependían del Provisorato de Naturales en cuestiones de delitos religiosos, y muchas veces las amonestaciones o sanciones no pasaban de la parroquia, el inquisidor residente en Chinameca centró su celo apostólico en los pardos y españoles, siendo mayoría los juicios seguidos a los primeros, aunque sin mayores consecuencias, al parecer.

Los oficios de los negros

En los testimonios rendidos por los negros de la alcaldía mayor de Acayucan en dos juicios seguidos por el inquisidor de Chinameca encontramos abundante información sobre las creencias, costumbres, actividades, relaciones de parentesco y otros aspectos de la vida de los negros del siglo XVIII (1700-1800).

El primer juicio fue seguido a un grupo de negros, libres y esclavos, por "supersticiosos", ya que en los velorios efectuados en Acayucan y Chinameca entre cuatro levantaban con los dedos índices a un negro que fingía estar muerto. Esto lo realizaban sin importar que el difunto real fuera hombre o mujer. Al hacerlo rezaban la fórmula: "en el nombre de San Pedro y San Pablo, vamos con este difunto". En los documentos no se aclara los fines de esta ceremonia, la cual no parece tener influencia indígena ni española.

El otro juicio demoró varios años y fue seguido a un grupo de negras libertas, llamadas "Las Pascualas" por "hechiceras". En este caso intervinieron Pascuala Cervantes, Pascuala Ventura y Pascuala Jiménez, todas ellas acusadas de haber hecho maleficios mágicos a sus amantes.

Existen otros expedientes sobre pardos de Acayucan, uno relativo a presunta bigamia, otro por no constar en los libros parroquiales su acta de matrimonio y uno más de dos negros libres del Hato de Amajac donde hacen constar que el cura de Corral Nuevo solicitó los favores sexuales de una parda.

Al principio de cada testimonio se asienta la condición social del declarante, actividad, estado civil y otros datos personales, lo cual nos va configurando poco a poco el perfil sociocultural de los negros de la región. Llama la atención que la mayoría de negros sean libres y que en su mayoría desempeñen dos oficios principales: milperos en las márgenes del río San Juan y arrieros. Los oficios que les siguen en importancia son los de vaqueros, pescadores, jomaleros en las haciendas y trapiches, pescadores, canoeros, carpinteros, sastres y molenderos.

Pueblos de pardos

Ya mencioné en líneas anteriores que en el área de Chinameca había al menos dos rancherías formadas exclusivamente por negros: Chacalapa y Tonalapa. De la lectura de los expedientes citados se desprende que

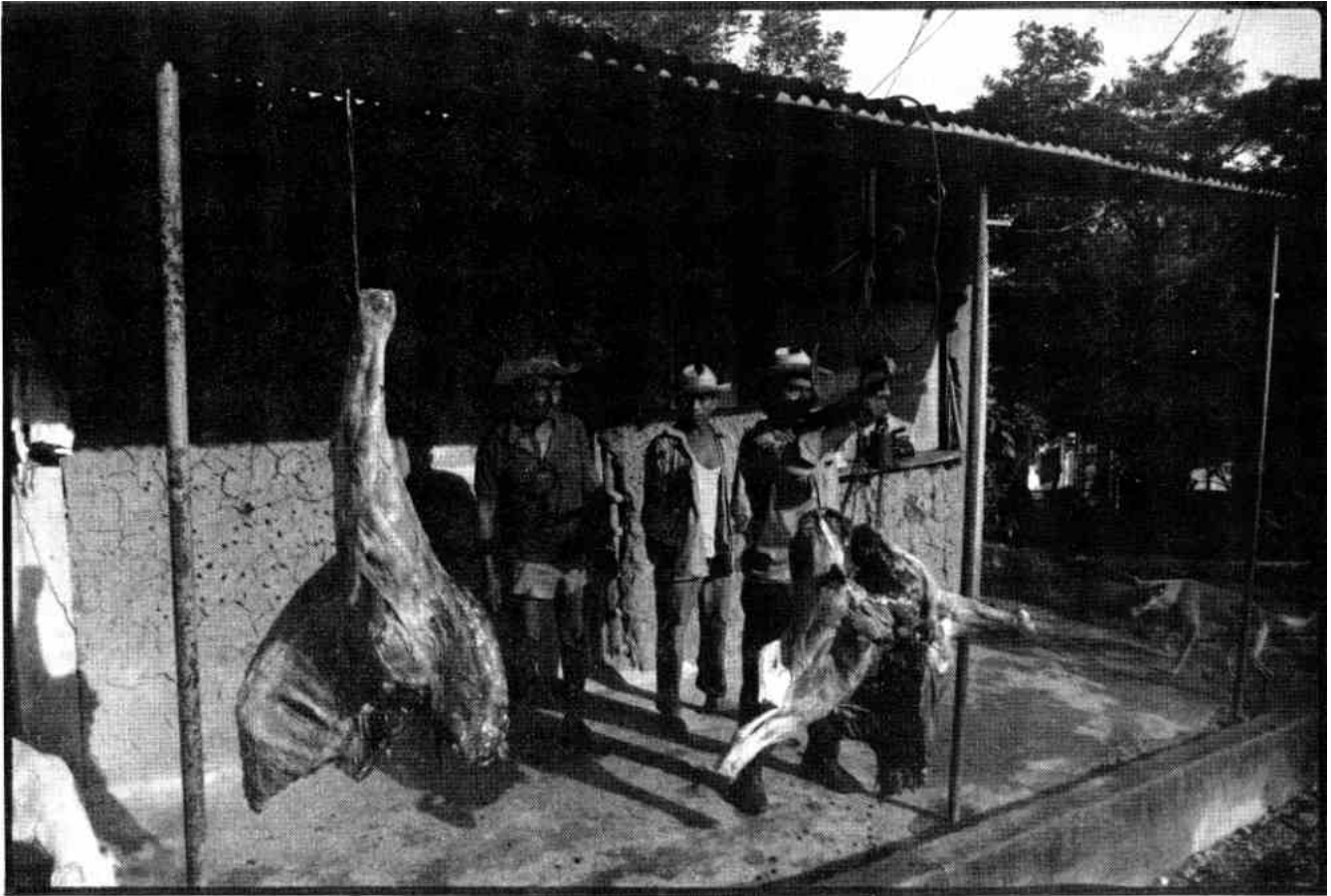
al menos Corral Viejo, Santiago Jomate y Cruz del Milagro también eran rancherías con población parda. También destaca el hecho de que algunos negros eran dueños de pequeños ranchos ganaderos; por lo menos eso sucedía en Cruz del Milagro y Amajaque. Como ya mencionaba, la mayoría de negros y mulatos se concentraba en Acayucan y Chinameca, aunque una buena parte vivían en pequeños grupos de milperos itinerantes en las riberas de los ríos San Juan y Hueyapan (A. G. N., Tierras: 3 603; 13).

Debemos destacar respecto a la población indígena, que ésta se concentraba en 18 pueblos con un gobierno propio llamado república de naturales y con un territorio comunal. Los indios tenían prohibido vivir fuera de sus pueblos y estaban exentos de prestar servicio en las milicias.

Arrieros y morenos

Al menos en la región de Acayucan y Chinameca existían unas 16 haciendas de ganado mayor y menor, en las cuales la mano de obra estuvo conformada por negros esclavos y libertos, pues el indígena estaba impedido legalmente de desarrollar estos trabajos. Que la ganadería en la época colonial fue una actividad de negros y mulatos lo demuestra el hecho de que en 1754 en Acayucan había solamente 58 jefes de familia españoles, los que además ocupaban los principales puestos administrativos y eclesiales. En cambio, había 331 jefes de familia pardos. De ellos 11 familias de españoles vivían en las haciendas, contra 56 de pardos, sólo en el área de Acayucan. Eso sin contar a los arrieros negros y mulatos, que lo mismo transportaban ganado que mercaderías.

Pensamos que fueron precisamente la ganadería y la arriería las que determinaron el asentamiento de los pardos en una ruta bien definida. En efecto, si tomamos las rancherías de pardos, desde Tonalapa y Chacalapa, al pie mismo de la sierra de Sotepan, pasando por Chinameca y Acayucan, siguiendo por Corral Viejo y Cruz del Milagro, hasta llegar a los caseríos de negros dispersos por el río San Juan, encontramos que sus asentamientos coinciden, en parte, con la principal ruta de comunicación entre el altiplano y la península, y en parte con la ruta de extracción de excedentes e introducción de mercaderías a la sierra. Probablemente la producción de los pueblos indígenas serranos era acaparada por los arrieros y transportaba hasta el Paso de San Juan, donde los grandes comerciantes españoles la transportaban a Tlacotalpan, Veracruz y la Ciudad de México. Lo mismo debió suceder con los hatos de ganado, cueros, quesos y demás producción de las haciendas ganaderas, aunque en este caso, más que acaparadores o intermediarios, los arrieros negros debieron cumplir estrictamente su función de transportar la producción de los hacendados españoles.



Carniceros de la isla de Tacamichapan

Los negros y la cultura indígena

Algo que llama la atención de los testimonios rendidos por los pardos de Acayucan al Inquisidor de Chinameca durante el siglo XVIII es su adopción de la cultura indígena local. Es frecuente la mención de comidas típicamente indígenas como el chocolate, el pinole o el mole de tortuga dentro de la comida cotidiana de los pardos. Los dos primeros los usaban como bebidas corrientes, al igual que los indígenas. En cuanto al mole de tortuga, aún se sigue realizando este guiso, aunque debido a la depredación ecológica que casi ha acabado con las tortugas, este animal es sustituido por el pollo. Este mole, típico entre los popolucas, tiene un color amarillento, se espesa con masa de maíz y se condimenta con acuyo.

En la medicina tradicional los negros empleaban, por ejemplo, la bebida de patelote (pimienta silvestre) para el dolor de estómago, la cáscara de hule hervida contra la frialdad, y el viril o el colmillo de lagarto para curar el "pasma".

En el aspecto mágico usaban el aceite del Santo Cristo de Otatitlán como antídoto para la brujería (como todavía hoy se estila entre los indígenas y campesinos) y las hojas de copal xihuite para cuestiones amorosas (Zenen Zeferino, de Chacalapa, nos informa que el copal xihuite es una planta que crece en los pantanos y aún se

usa para lavar la ropa).

Como una "contra" en caso de "maleficio", los negros también usaban el "unicornio", el cual es mencionado varias veces por presuntos pardos hechizados por sus amantes. Este unicornio no es otro que el cuerno de venado quemado, molido y bebido en agua, o disuelto en aceite del Cristo de Otatitlán. Los culebreros indígenas actualmente usan el cuerno de venado con una aguda punta para punzar la mordedura de la serpiente y sacar el veneno. El antropólogo Rubén Leyton, en el curso de su trabajo con culebreros de la región, encontró también el uso del "unicornio" en contra de presuntos hechizos, aunque los curanderos afirman que los cuernos usados corresponden a un animal llamado cuernicabra. Ignoramos si la cuernicabra sea el temazate, el venado cola blanca o la cabra montesa.

Los chupadores

Varios de los negros hechizados afirmaron haber arrojado por la boca, en medio de dolorosos espasmos y desvanecimientos, una serie de objetos usados en hechicería, entre otros, dedales de saestre, bolas de cabellos, gusanos grandes de cabeza roja, trapos, cabos de cigarros, huesos de costilla de vaca, raíces de hule, piedras labradas en escopeta (pedemales), envoltorios de papel con polvos de colores y, en un caso, un alacrán

labrado en hueso.

Lo curioso del caso es que a nadie, ni a los mismos enfermos, les consta bien a bien que hubieran arrojado estos objetos; todos aparecen en medio del vómito, después de los espasmos, mientras eran atendidos por los "cirujanos" o brujos. Esto recuerda la práctica detual de los "chupadores" indígenas y mestizos que supuestamente sacan clavos, cigarros, bichos u objetos similares a los descritos, después de chupar la parte afectada del enfermo, o los sacan de un huevo luego de sobar con él al enfermo.

Destaca el testimonio de Francisco Javier Fernández, alias prieto, pardo, libre viudo, originario de San Andrés Tuxtla, primo de Juan Salvador, pardo dueño del paraje de Cruz del Milagro. Fernández testificó que él aplicó varios remedios a uno de los hechizados, pensando que se trataba de frialdad, pero que se le revolvió el estómago y depuso una serie de objetos que enumera en detalle. Por ser el único de los testigos que explicó el por qué se aplicaban determinados bebedizos y objetos para las diferentes enfermedades, y el único que mencionó la lista más larga y detallada de objetos arrojados por un objeto, además de su condición misma de viudo, habría que pensar que Francisco Javier Fernández es un médico tradicional o curandero a la usanza indígena, aunque no conste explícitamente en su testimonio.

Estos datos son importantes, pues implican una apropiación no sólo de ciertos elementos culturales indígenas por parte de los negros, sino realmente una aculturación y apropiación de la cosmovisión mesoamericana.

Los negros no fueron los únicos que recurrieron a estos bebedizos, pues consta que también los españoles hacendados que se decían hechizados por sus amantes pardas los usaron deponiendo o vomitando la misma clase de objetos.

Los falsos difuntos

En el juicio seguido a un grupo de pardos por haber levantado con los dedos a un muchacho que se fingía difunto, destaca el hecho de que participaron exclusivamente negros libres y esclavos de Chinameca y Acayucan. Siempre fueron cuatro jóvenes, quienes durante los velorios se colocaban dos a cada costado de un quinto joven que yacía tendido en el suelo boca arriba, aparentando estar muerto; enseguida, con los dedos índices extendidos y colocados en el cuello, hombros y costillas lo levantaban recitando por tres veces la fórmula "en el nombre de San Pedro y San Pablo, vamos con este difunto".

Aunque el hecho de invocar a los apóstoles durante esta ceremonia le daba un matiz cristiano, no pasó desapercibido su carácter pagano al inquisidor de Chinameca, por lo que llamó a cuentas a todos los implicados. Por desgracia, entre todos los testimonios rendidos por los testigos sólo se describe el ritual, pero

no se menciona en ningún momento la finalidad del mismo ni las creencias asociadas a él. Aunque parece tratarse de una ceremonia fúnebre de origen africano muy entendida entre los negros de la alcaldía mayor de Acayucan durante la época colonial, no tenemos la certeza de que así sea. Al menos no conocemos ni por documentos ni por la tradición oral de algo parecido entre los indígenas. Tampoco sabemos si llegó a perdurar entre los pardos de las ranherías de los llanos. Un trabajo exhaustivo de campo podría dar cuenta de si se guarda memoria de ella.

Voces africanas e indígenas

Por lo menos en los legajos del A. G. N. que hemos revisado, no encontramos una sola palabra que podamos presumir de origen africano, pero sí en cambio localizamos en el habla de los negros varias palabras típicamente nahuas, como chocolate, pinole, hule y copal xihuite, además de usar y conocer objetos, creencias, ceremonias y usos netamente indígenas, como el pedernal, el tabaco, la comida tradicional, los "chupadores", la creencia en las bolas de fuego que vuelan por las noches (al menos en un caso), los cultivos tradicionales y otros más. El nombre mismo de las ranherías de pardos remite al nahua o al español, como el caso de Tonalapa, Chacalapa, Amajac, Cruz del Milagro y Corral Viejo.

Ignoramos si los alias usados por los pardos corresponden a voces africanas o son apellidos o voces españolas hoy en desuso. Hay alias al parecer exclusivos de negros, como chospín, corino y corsino, aunque hay otros claramente españoles, como prieto y centella.

Sólo registramos, para la época colonial, el nombre de un rancho del área de Playa Vicente que nos remite a la influencia negra antillana: Curazao. Caso contrario al centro de Veracruz, donde nombres de lugar con reminiscencias africanas son comunes, como Yanga, Mandinga, Matamba, Mozambique y Mocambo.

Curiosamente, la palabra "grifo", usada aún para designar al cabello chino de los negros, es una palabra francesa usada en la época colonial para designar a los mulatos.

Otras hipótesis

Algunos autores, como el profesor José Luís Melgarejo Vivanco y el doctor Octavio González Calderón, postulan que la presencia africana en nuestra región data desde la época prehispánica, concretamente desde el periodo formativo medio y tardío, o hasta el clásico medio, inclusive. Los datos en que basan sus hipótesis son de lo más variado, abarcan desde las conocidas cabezas colosales olmecas, las figurillas de barro, las formas de la cerámica, hasta objetos rituales, dioses, elementos lingüísticos, mitos indígenas actuales, corrientes marítimas, etc.

Sin descartar de tajo estos posibles contactos

transoceánicos en tiempos prehispánicos, los arqueólogos sostienen que hacen falta muchos más datos para probar estas hipótesis. En todo caso, las supuestas pruebas no resisten un análisis riguroso, pues las supuestas coincidencias se dan en la misma proporción entre todas las culturas en épocas diferentes. Esto se explica porque siendo la especie humana una, con similares capacidades y limitaciones, al enfrentarse a iguales problemas, sus respuestas no varían mucho. A eso se debe que las canoas, hachas, flechas, la agricultura, la cerámica y otros elementos se hubieran inventado en pueblos diferentes, independientemente de que pudieran tener contacto o no.

Lo más que pueden demostrar los rasgos negroides de las cabezas colosales olmecas es que las primeras migraciones humanas que poblaron el continente americano poseían una mayor diversidad genética que la aceptada hasta hoy.

En base a la apariencia física de las esculturas olmecas y a las comparaciones de la apariencia exterior de sus artefactos con artefactos de otras culturas o modernos, diversos autores han convertido al área olmeca en una verdadera torre de Babel: todos creen ver la influencia de negros, chinos, egipcios, hebreos, hindúes, vikingos y hasta extraterrestres entre nuestros antepasados olmecas. Esta actitud tiene un profundo trasfondo racista: supone a nuestros ancestros incapaces de desarrollar por sí solos los extraordinarios adelantos culturales que los identifican.

Junchus y cimarrones

Otros investigadores, con una formación académica sólida, han señalado aparentes elementos culturales indígenas con influencia negra. Uno de estos elementos se refiere al mito popoluca de los junchus (chilobo entre los nahuas). Entre los indígenas de la sierra se cree en la existencia de un ser sobrenatural de piel negra, pelo crespo, de grandes colmillos y cabeza en forma de cajete (es decir, con un hueco en la parte superior), el cual devora los cerebros de la gente que encuentra en los parajes solitarios, sobre todo de los adúlteros o de aquellos que han transgredido alguna norma social. La manera de comerles el cerebro es metiéndoles su larga lengua por la nariz para extraer por ahí el cerebro succionándolo.

En este mito algunos han creído ver la visión mítica indígena de los negros cimarrones, que fugados de sus amos se dedicaron al bandidaje en las montañas. Aunque esto también sucedió en nuestra región, no tenemos constancia de que hubiera sido un problema tan agudo como para incorporarse a la mitología indígena, como sí sucedió con los piratas franceses que quemaron pueblos, violaron, mataron y cometieron otras tropelías en la época colonial, recordándose actualmente entre los nahuas como entes mágicos devoradores de gente.

En cambio, la evidencia arqueológica nos muestra

esculturas olmecas procedentes de Corral Nuevo, Hueyapan de Ocampo, Estero Rabón y otros lugares cercanos, que coinciden plenamente con la descripción indígena de los junchus: son esculturas antropomorfas, de rasgos negroides, pelo chino, grandes colmillos y cabeza con la parte superior hueca. Cabría investigar si la creencia de los junchus es una supervivencia prehispánica o si está inspirada en estas esculturas.

Otros rasgos culturales

Un elemento que es indudable influencia africana es la marimbola, una caja de madera con lengüetas que sirve como instrumento musical y que en la época colonial se utilizaba en el son jarocho. Su uso estuvo muy extendido en la costa del Golfo. Actualmente sólo en algunos lugares se usa, como en San Juan Guichicovi, Oaxaca. Instrumentos como el tambor vertical hecho de un tronco hueco, usado en música indígena y para acompañamiento de danzas, que algunos han señalado como de influencia negra, tienen su contraparte indígena en los huehues y teponaztles.

Otros elementos señalados como de origen negro en el son jarocho son la tarima, el pandero, los tiempos de la música y la décima, aunque esta última, si bien pudiera tener alguna influencia africana, deriva directamente de la espinela española.

Algunos investigadores creen ver la influencia africana en la forma de la vivienda tradicional, la comida, la música, los patrones de conducta social y la danza, aunque a decir verdad, en lo personal sus argumentos no me convencen del todo.

Respecto a la danza, las famosas danzas de negros, más que ser de influencia africana, recrean la visión occidental o el estereotipo sobre el negro africano o, en su caso, son danzas españolas recreadas por los negros. Este parece ser el caso de la popular danza de los "arrieros". Aunque algunos autores ya han señalado que es un reflejo de los arrieros españoles y sus esclavos negros, ya hemos demostrado que los arrieros, por lo menos los de esta zona, eran casi en exclusividad negros libertos.

La discriminación racial

En nuestra vida cotidiana empleamos varios términos despectivos para referirnos a otros seres humanos que se diferencian de nosotros por su cultura, el color de su piel, su forma de vida o sus rasgos físicos: términos como choco, serrano, serrucho, chunco, negro, cambujo, prieto y otros son usados con evidente intención peyorativa. Estas expresiones, que se refieren a los negros e indígenas, tienen un trasfondo racial que se ha ido diluyendo en las últimas décadas.

Entre los mismos españoles de la colonia había designaciones despectivas para diferenciar a los nacidos en España de los nacidos en América, llamándose a los primeros españoles peninsulares y a los segundos españoles americanos o criollos. Los peninsulares

ocupaban los más altos puestos administrativos y eclesiásticos y tenían mayores privilegios que los criollos. La voz misma con que se designaba a los españoles americanos, "criollos", era usada en un principio para nombrar a los negros y posteriormente fue usada con orgullo por los españoles americanos como signo de identidad.

Al inicio de la Conquista, fray Bartolomé de las Casas fue uno de los precursores de la defensa de la dignidad humana al pugnar por que inclusive la Iglesia reconociera la condición humana de los indios.

Los mismos españoles, peninsulares o criollos, se designaban a sí mismos como "gente de razón", en contraposición con la gente "sin razón", o "de calzón", como se designaba a los indígenas. Esta actitud desgraciadamente sigue vigente en amplias zonas de nuestro país, siendo más aguda en zonas como la Sierra Norte de Puebla o los Altos de Chiapas. La rebelión de Chiapas reflejó claramente que la actitud racista de algunos sectores de la población sigue viva, al pedir la inmediata represión o exterminio de los "alzados" sin analizar mínimamente la justeza de sus demandas.

El jarocho sotaventino

Una voz que se ha vuelto símbolo de identidad, pero que en un principio tuvo carácter despectivo es "jarocho", que el diccionario de sinónimos establece como palabra afín a toscos, palurdo, insolente y descortés, y que antiguamente se usaba para designar a los campesinos y vaqueros mulatos de la costa de Sotavento. Sobre el origen y significado de la palabra "jarocho", hay diferentes versiones. Una de ellas establece que es una voz musulmana empleada en España que viene de *jaro*, puerco montés, y el despectivo *cho*, por lo que, para los españoles de la época colonial, era una manera de decirles "puercos" a los pardos.

Otras versiones agregan que jarocho viene de *jara*, vegetal cuyo tallo se ocupaba para dirigir a los puercos, y por extensión se empleaba para llamar así a los pastores que cuidaban a estos animales. Para otros, entre ellos Leonardo Pasquel, jarocho viene de la voz árabe *xara*, que significa excremento, y la interjección *¡so!*. Agrega Pasquel que "la voz jaro era aplicada por los españoles de Andalucía, a lo largo del virreinato, a los puercos, marranos o cochinos, y jarocho al porquerizo o cuidador de aquellos".

La versión más probable, la que también suscribe el antropólogo Fernando Winfield, refiere que jarocho viene de *jara*, en el sentido de saeta, flecha o lanza, llamándose antiguamente "jarocho" a la vara o garrocha con que los arrieros puyaban a los animales, y jarocho a los que usaban este instrumento. Esta misma designación recibían los milicianos negros integrados en los cuerpos o compañías de lanceros que custodiaban las costas, Estos lanceros negros formaron las milicias que defendieron al régimen español durante la guerra

de Independencia.

Es muy probable que "jarocho" sirviera originalmente para designar a los negros que usaban la jarocho o lanza, ya fueran arrieros o milicianos: La voz se aplicó después a todos los individuos con rasgos físicos negroides y finalmente sirvió para designar a los habitantes de la costa sotaventina, los que hoy con orgullo se asumen como jarocho.

Bibliografía

Archivo General de la Nación. Ramos Inquisición. General de parte Tierras.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra en México*, UV, INI, FCE, México, 1989.

Delgado Calderón, Alfredo. *Acayucan, tierra sublevada: la rebelión indígena de 1787*, DGCP-Unidad Regional Sur de Veracruz, Serie Documentos, Acayucan, Ver., 1989.

Enrique Florescano e Isabel Gil (comp.). *Descripciones económicas regionales de Nueva España. Provincias del Centro, Sudeste y Sur, 1766-1827*, INAH-SEP, México, 1976.

García de León, Antonio. *Pajapan, un dialecto mexicano del Golfo*, Colección científica, n°43, INAH, México, 1976.

Villaseñor y Sánchez, J. A. "De la jurisdicción de Acayucan y sus pueblos", en *Theatro Americano, descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España (1746)*, México, 1952.

Winfield, Fernando. "Jarocho, formación de un vocablo", *Anuario Antropológico*, n° 2, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver.

Winfield, Fernando. "Chinameca, una relación geográfica del siglo XVIII", *La palabra y el hombre*, nueva época, n° 15, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver.

NOTA: Alfredo Delgado es Jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares en Acayucan, Ver.