

# LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 8



Universos sonoros en diálogo

LA MANTA  
Y LA RAYA

septiembre 2018







## EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ  
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

## FOTOGRAFÍA

J.J. GARCÍA VERGARA 10.  
F. GARCÍA RANZ 12.  
MARIO HERNÁNDEZ 47,48,(49- ).  
RAQUEL PARAÍSO 23.  
I. VALENCIA CHÁVEZ 4.

## IMÁGENES

### ACERVOS Y COLECCIONES

CENTRO DE DOC. DEL SON JAROCHO  
5,13,14,16-18,20.  
VICTOR HERNÁNDEZ VACA 35, 38-44.  
KARENINA HERNÁNDEZ 5.  
JORGE A. MARTÍNEZ AYALA 25, 28, 30 .  
ANDRÉS MORENO NÁJERA 45, 46, 69.  
BENO LIEBERMAN 27.  
THOMAS STANFORD 7.  
FOTOS ARCHIVO 2-3, 6,8,9,11,24,32,67,68.

### portada

*Naranjas y limas, Coatepec  
Veracruz, Mario Hernández,  
2016.*

### contraportada

*Don Tirso López de Comején,  
Veracruz, 2009.*





• Época 1, número ocho, septiembre 2018. La Manta y La Raya, revista *semestral*. Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital  
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

[www.lamantaylaraya.org](http://www.lamantaylaraya.org)



## CONTENIDO

EDITORIAL .....	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
THOMAS STANFORD	
<i>Experiencias en un viaje a Tlamacazapa, Guerrero en 1963</i> .....	7
§ DIJERA USTED	
ANDRÉS FLORES ROSAS <i>IN MEMORIAM</i>	
MARÍA LÓPEZ	
<i>Persistes</i> .....	12
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ	
<i>Simplemente Tets</i> .....	13
RICARDO PERRY GUILLÉN	
<i>Las enseñanzas de Andrés Flores, un ejemplo para el son jarocho</i> .....	17
§ ASÍ, COMO SUENA	
JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA	
<i>"... este es EL Maracumbé"</i>	
<i>El fandango en la rivera del Balsas</i> .....	23
§ PALOS DE CIEGO	
VICTOR HERNÁNDEZ VACA	
<i>Paracho, la guitarra tuá y la Tierra Caliente</i> .....	35
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO N.	
<i>¡Ah! qué la afinación</i> .....	45
§ RECIO Y CLARITO	
JOEL CRUZ CASTELLANOS	
<i>La Rama de Santiago Tuxtla</i> .....	47
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
MARIO HERNÁNDEZ	
<i>Ramas, aguinaldos, pascuas y justicias.</i>	
<i>La Navidad en Santiago Tuxtla</i> .....	49
§ BONUS TRACK	
<i>Pascuas y Justicias.</i>	
SOBRE EL ÁLBUM (CD) DEL MISMO NOMBRE	
EDICIONES DEL PDCS, CONACULTA, 2002. ....	66





LA TIERRA CALIENTE; IRVING VALENCIA CHÁVEZ S/F.

## Editorial

Reiniciamos nuestro andar para ponernos al corriente con las complicidades y regocijos que alientan nuestra revista. Después de un pequeño periodo de descanso, dudas, reflexiones e intentonas fallidas por retomar el hilo, los editores de esta revista se suben nuevamente al tren de las necesidades, para ofrecer a sus lectores este nuevo número que, aunque desfasado del programa original, creemos llega en buen momento. La realidad supera la ficción y en los universos sonoros de este país los cambios y las novedades se suceden una tras otra. Nuevos discos, documentales, videos, libros o manuales para aprender a tocar instrumentos aparecen sin cesar, documentando la imperiosa necesidad de la sociedad mexicana por mantener vigentes a las culturas musicales del país. Pero quizá lo más sorprendente y maravilloso resulta observar los multiplicados esfuerzos por salvaguardar las ganas de fiestear y compartir musicalmente la vida

ante la amenaza de algún viento maligno o energía pernicioso y traicionero.

La editorial del número anterior de esta revista (SIETE) postulaba la esperanza de un cambio verdadero y profundo en nuestro país. Año y medio después, algunas cosas y prácticas pequeñas o grandes –el lector dirá– han cambiado; otras no tanto; algunas más siguen igual o quizá peor. Tal vez sea momento, como sociedad, de olvidarnos de mesianismos y varitas mágicas que sólo restan responsabilidad para convencernos que los cambios sociales, económicos, culturales y políticos profundos son responsabilidad de todos y se construyen en el día a día. Por supuesto, sin renunciar a una actitud crítica y reflexiva en la vida pública y en la privada. Ya el entrañable poeta Luis García Montero nos ha recordado que cualquier revolución social debe empezar por la transformación del espacio íntimo. Y es allí donde machismos, racismos, clasis-





FOTO DE LA SERIE "FANDANGO" DE KARENIA HERNÁNDEZ,  
FACTORÍA DE 7, ARTE Y CULTURA, A.C.

mos y otras formas de discriminación deben ser examinados, cuestionados, transformados.

Así, en este escenario de cambios y transformaciones de nuestro país —anhelados y necesarios, cacareados, aunque no materializados, así como de otros que se siguen posponiendo por no parecer importantes— LA MANTA Y LA RAYA, en su número OCHO, se acerca a otra región de Tierra Caliente, esta vez en el Occidente de México, para conocer un poquito de las prácticas musicales y practicantes de aquel terruño. Textos de Jorge Amós, Thomas Standford (QEPD) y Víctor Hernández nos transportan a esa zona del país para seguir aprendiendo sobre lo que acerca y diferencia a las culturas musicales.

Los relatos del maestro Andrés Moreno Nájera atestiguan las vivencias, anécdotas y acontecidos del mundo de los huapangos y sonos de la región de Los Tuxtlas. Por su parte, Joel Cruz Castellanos —colaborador habitual de la revis-

ta— nos habla de la tradición de La Rama en Santiago Tuxtla, Veracruz. Complementan esta aproximación a las celebraciones musicales de la temporada navideña sotaventina, el estupendo reportaje visual de Mario Hernández, quien a diez años de estar capturando las imágenes que desbordan al mundo del son jarocho, se ha convertido en uno de sus más notables documentalistas. Cerramos esta revisión de fiestas “decembrinas”, con las notas de un disco compacto que vio la luz hace casi dos décadas bajo el título de Pascuas y Justicias, coordinado por Alvaro Alcántara.

Decíamos en la editorial del número anterior que la vida es un río que fluye y no queda otra más que aprender a fluir con ella. El mes de agosto del 2018 la vida nos golpeó con la fatalidad que uno de los soneros jarocho más queridos, Andrés Flores Rosas, se fue de esta existencia, para dejarnos el corazón roto y triste. Tras



su triste partida y con el transcurrir de los días han ido renaciendo borbotones de hermosos y alegres recuerdos que Andrés se encargó de sembrar en la vida de muchos. A su memoria, a su legado, a su familia y a todas las personas que lo conocieron, aprendieron de él, lo amaron y respetaron, dedicamos este número. Para recordarlo y homenajear su existencia, Ricardo Perry y Alvaro Alcántara nos comparten sus testimonios y vivencias con el querido Andrés Flores.

Sale a la luz este nuevo número en una coyuntura política distinta de nuestro país. Mucho por hacer, por aprender y escuchar; por seguir esforzándose por un mundo más equitativo y menos injusto. El tiempo nos dirá si lo que hagamos o dejemos de hacer en estos días, semanas, años, nos alcanza para soñar con un futuro distinto. Mientras eso ocurre, que la alegría, el respeto y el amor sigan siendo la música de la vida.

LOS EDITORES



## SECCIONES DE LA REVISTA

### ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

### DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

### ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

### PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

### RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

### RELATOS DE ANDRÉS MORENO

San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

### LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

### BONUS TRACK



VILLAHERMOSA, TABASCO ca 1910.



# EXPERIENCIAS EN UN VIAJE A TLAMACAZAPA, GUERRERO EN 1963.

**Thomas Stanford**

TLAMACAZAPA es un pueblo nahua que está encima de un cerro, en medio de un pedregal, al este de Taxco.

Me acuerdo bien del camino a Tlamacazapa, que recorrí en 1963. En compañía de mi guía, partimos de Buenavista de Cuéllar, pueblo conquistado por Emiliano Zapata durante la Revolución, donde grabé el corrido *La derrota de Zapata* que, de acuerdo con lo que dice su letra, relata “la derrota que nos vino a dar Emiliano Zapata”. Cuando yo estaba en un promontorio que me permitió ver el p’ueblo desde esa parte alta, un anciano recordó (citando la letra del corrido):

—Ahí abajo andaba Zapata sobre su caballo blanco, “cuando vino todito Morelos con el fin de pegarnos la derrota”.

Yo quería irme a pie desde Buenavista de Cuéllar hasta Tlamacazapa. Tenía puestas mis botas para tal fin y por eso no me preocupaba la

Relato extraído de “Experiencias en el campo (1957-1990). Trece relatos de trabajo de campo de un etnomusicólogo”, texto publicado en la revista *Rutas de Campo*, segunda época, año 1, núm. 1, enero-junio 2017. INAH, Ciudad de México.



THOMAS STANFORD Y EVANGELINA ARANA, 1961.  
COL. THOMAS STANFORD

caminata, a pesar de que sabía que el camino era pedregoso. Pero la gente de Buenavista me recalcó que “los caballeros andan a caballo”, y obedeciendo el consejo decidí hacer el viaje a caballo.

Durante el trayecto, que implicó un tiempo no muy largo (más o menos tres horas, si no mal me acuerdo) me encontré con cosas interesantes. A la mitad del camino mi guía y yo nos topamos con una formación geológica de unos veinte metros de altura, que estaba a la derecha del camino y ladera abajo. El baqueano me dijo: “A ése le dicen el fraile”. Más adelante, a la izquierda del camino, había una hermosa casa de paredes blancas y techo de teja, y el guía comentó que pertenecía a la aldea de San Juan Colorado. Luego de avanzar durante un largo rato, llegamos a Tlamacazapa.

En la actualidad, el último tramo del trayecto es una carretera que facilita el acceso en auto, pero en aquel entonces sólo un vehículo todoterrreno podía superar los obstáculos que hacían difícil la llegada al pueblo.





TLAMACAZAPA, GRO.

Entre mis primeras impresiones de la localidad tengo fuertemente grabada la imagen de dos largas filas de personas, integradas, en su mayoría, por niños y ancianos, que con jicaritas en mano esperaban un turno para entrar a dos cuevas. Estaban recolectando agua que caía a gotas de las bóvedas de esas cavidades. El pueblo era grande, pero padecía una grave carencia de agua potable. Había un manantial en las cercanías del pueblo, pero desafortunadamente estaba a una distancia considerable de las casas y el agua era tan salada que sólo podía utilizarse para que bebiera el ganado.

Visité el pueblo en dos ocasiones posteriores y pude hacer amistad con don Víctor y su esposa. Él era uno de los pocos mestizos del lugar y había sido mayordomo del pueblo. Don Víctor y su mujer no tenían hijos, pero durante varios años posteriores su ahijado Alejandro llegó con

frecuencia a mi casa, ubicada en la Ciudad de México, para vender las bolsas de palma que se producían artesanalmente en el Tlamacazapa de aquella época, y que se vendían bien en la ciudad y en algunos centros turísticos.

En ese pueblo encontré una gran variedad de danzas que atraparón mi interés, pude documentar más de veinticinco. Entre todos los pueblos en los que he andado durante mis investigaciones de campo, a lo largo de cincuenta años, Tlamacazapa es el pueblo con el mayor número de danzas que yo haya documentado.

Normalmente he encontrado que cada pueblo tiene su repertorio de danzas y que la mayoría de éstas han sido tomadas en préstamo, pues se originaron en pueblos vecinos. En el mejor de los casos, probablemente sólo una de las danzas es propia. La danza original se puede identificar porque, por lo general, está más desarrollada que las demás.

En el caso de Tlamacazapa pasaba algo insólito: había un maestro de danzas que venía desde un pueblo de las inmediaciones de Taxco (creo que se llama San Juan de Dios) y enseñaba numerosas danzas, a la vez que vendía unos cuadernitos impresos con los diálogos de éstas. Este hecho provocó dos efectos sorprendentes; por un lado —como ya he señalado—, eso explica la existencia de un extenso repertorio de danzas en Tlamacazapa; y por otro, debo decir que no he encontrado otro caso de un maestro itinerante que se dedique a enseñar danzas.

En mi experiencia —como ya he afirmado—, la posibilidad de distinguir entre las danzas propias de un pueblo y las tomadas en préstamo es factible porque las propias son mucho más evolucionadas y contienen más elementos. En Tlamacazapa encontré los tecuanis (la danza del tigre), que pertenece a un tipo de danzas que hemos encontrado en varias partes. También encontré los tejorones, danza de los mixtecos de la Costa Chica de Oaxaca. Pero los tejorones también es el nombre de otra danza de algunos pueblos nahuas de las faldas del volcán

Popocatepetl, en el estado de Puebla. De hecho, en Tlamacazapa observé la danza del venado de los mayos y los yaquis de Sinaloa y Sonora. En Tlamacazapa, los símbolos de esa danza varían: el venado es una proyección del bien, que se encuentra asediado por el tigre, fiera que representa al mal y lo antisocial. El tigre únicamente se impone durante las fiestas del fin de año.

Estas danzas son teatro, y muchas de las danzas indígenas también lo son. Eso es notorio porque lo que se baila se presenta únicamente como entremeses: cuando la trama se detiene, los actores se forman en doble fila y bailan varios sones para luego retomar el argumento.

El lugar en el que se llevaban a cabo las danzas en Tlamacazapa era un área no muy plana que tenía un declive hacia el norte, a partir de una hilera de árboles que prestaba sombra durante gran parte del día y estaba casi en medio de las casas del pueblo. La danza se desplazaba, con todo y los espectadores, por los rincones de ese dilatado prado. La danza se inició hacia las diez y media u once de la mañana, y terminó a las seis de la tarde, aproximadamente.

Los folkloristas suelen afirmar que estas danzas son “milenarios”, pero esa aseveración es exagerada. De hecho, lo que los folkloristas dejan de lado, pero que resulta muy notorio en las danzas, es el aspecto teatral que les imprime una particularidad que a mí me llama poderosamente la atención, así como su variabilidad. Por eso siempre surgen expectativas entre los lugareños respecto a qué sorpresas se harán presentes en la siguiente representación dancística. Hay que recordar que los pueblos en los que se desenvuelven estas expresiones suelen ser remotos y carentes de recursos para la diversión de sus habitantes. Por ello, las fiestas y las danzas cumplen un papel muy importante que establece el momento y el lugar de la diversión de la gente, que se complementa con la recepción de visitas ocasionales. En ese contexto, el entretenimiento que brindan las danzas cobra mucha relevancia.



CHINELOS DE TLAMACAZAPA, GRO.

Dos años antes de que nosotros llegáramos a la fiesta se rescataron dos viejos teléfonos que probablemente databan del Porfiriato. Los aparatos tenían una manivela que, al darle vuelta, hacía sonar el aparato al otro extremo de la línea y permitía hacer una llamada. Los organizadores habían comprado unas baterías y tendieron una línea telefónica entre el campamento del tigre y el de Juan Tirador, el cazador en la danza. Todavía se hablaba de ese evento cuando llegué a la aldea.

El relato de la danza abordó toda la historia de cómo se llamó a Juan Tirador para que se encargara de cazar al *tecuaní* (tigre) que estaba asediando al pueblo, valiéndose de mucho armamento y porque violaba a las mujeres locales. En la grabación que realizamos durante nuestra asistencia a la fiesta, por un largo rato, los diálogos hicieron una exposición de todo el armamento que tenía el tigre, que contaba con cañones, rifles máuser y muchas otras armas. Los diálogos también enfatizaban lo peligroso que era el tecuaní y dejaban ver una gran preocupación por las mujeres que estaba violando. La alusión al carácter maligno del tigre era la constante:





DANZA DEL TECUÁN, ZACUALPAN, EDO. MÉXICO. FOTO: J.J. GARCÍA VERGARA

—El tigre muy malo, hombre.

—Quema, hombre.

—Sí, hombre.

Y esto se repetía una y otra vez durante la danza.

Creo que la metáfora que se expresa en la danza es la siguiente: el tigre es una reminiscencia de creencias prehispánicas que asociaban a este felino con una manifestación terrestre de un dios todopoderoso, el sol. Supongo que los sacerdotes coloniales intentaron disuadir a los indígenas de sus creencias ancestrales con esta caracterización y crearon una representación del tigre como un ente maligno, travieso y contrario a la cristiandad. Debido al carácter maligno del tigre, el pueblo organiza una cacería y contrata a Juan Tirador para extirpar, de esta manera, una influencia contraria a la fe católica.

En esta obra había muchos personajes: Salvadorchi (Salvadorcito *-chi* es un sufijo diminutivo en la lengua nahua). Mayorza (personaje del que no sabemos de dónde proviene el nombre), el Viejo Loco (que profería risas contagiosas) y muchos otros. Algunos tenían participaciones ocasionales y reducidas, como —por ejemplo— el Perro Rastreador, que en varios momentos

de la cacería ayuda a encontrar al tigre. Si acaso quedara duda sobre la relación de esta danza con el teatro, también había un apuntador que apoyaba a los actores cuando olvidaban sus diálogos.

Al final de la danza, cuando el sol estaba bajando en el horizonte, el tigre estaba trepado en un árbol, como a cuatro metros de altura. Juan, que le tenía mucho miedo (siempre temblaba incontrolablemente cuando veía al animal), levantó su rifle (un palo de escoba) mientras sus compañeros lo animaban:

—¡Tú sí lo puedes hacer, Juan!

—Apunta con mucha calma.

—¡Fíjate bien!

Finalmente, Juan disparó y le atinó al tigre, que cayó del árbol sobre un lugar que con toda seguridad había sido preparado con anterioridad para que el actor no se lastimara. En una de las partes de la danza, un danzante interpretó a un carnicero y otros corrieron a tomar hojas de limón para meterlas dentro de la camisa del tigre, diciendo que el animal estaba muy gordo y que su grasa era ahora del pueblo. A continuación, esos actores sacaron lentamente la grasa de la camisa del tigre y la llevaron a las mujeres

asistentes mientras decían que esa grasa era buena medicina para las reumas, para la disentería y para quién sabe qué más. Mientras tanto, el carnicero repartió la carne del tigre entre los presentes.

Cuando empezaba a ponerse el sol se terminó el teatro. Y ese día puede grabar casi una hora y diez minutos de danza en Tlamacazapa.

Cuando los folkloristas presentan ante un público ciudadano este tipo de “hechos folklóricos”, nos preguntamos: ¿cómo se montaría una danza con estas características en el teatro de Bellas Artes de la Ciudad de México para un público ciudadano? Yo conocí a Enrique Bobadilla Arana, que montó la danza del venado para Amalia Hernández, el primer año de sus actuaciones como directora del ballet folklórico nacional. Siempre le critiqué su montaje. En cierta ocasión le dije: “Yo conozco la danza del venado, la he visto representada por los indígenas de Sinaloa y Sonora, y no tiene nada que ver con lo que he presenciado aquí”. No se puede llevar público a una danza en sus pueblos de origen, porque la sola presencia de un auditorio numeroso alteraría la significación del evento, pero

este tipo de danzas tampoco se puede montar en el teatro de una ciudad, porque ahí está ausente el contexto que le da sentido. Hay que recordar que lo que da pauta a la danza implica formas particulares de ver el mundo que se expresan — por ejemplo— en las preocupaciones que tiene la gente del campo con las cosechas de las milpas, con la salud de los hijos y de los familiares. Considero que sería conveniente y valioso que la gente de las ciudades asistiera a eventos de danza, de teatro, de música y de muchas otras expresiones culturales de los pueblos indígenas, y las conociera en sus contextos normales, pero es un hecho histórico que casi nadie de origen urbano va a esos pueblos. Por eso, los lugareños se asombran cuando —por excepción— algún ciudadano llega a sus pueblos. Creo que los videos podrían ser la mejor modalidad de divulgación de las danzas de los pueblos indígenas en sus contextos originales. Por ejemplo, sería interesante asomarse hoy a Tlamacazapa, pueblo al que ahora se puede acceder por carretera (que no existía cuando estuve ahí) y observar los efectos que la influencia de las ciudades ha tenido en sus expresiones dancísticas.



DANZA DE LOS TECUANES, ZACATEPEC, MORELOS.





**ANDRÉS  
FLORES ROSAS**  
(1974-2018)

***IN MEMORIAM***

**I**

**Persistes**

A Andrés Flores  
*In memoriam*

En días recientes, después de tu deceso, la tarja me susurra.  
Habla con tu voz y repite una única frase  
“eres buena para muchas cosas, pero esto del aseo no’más no se te da”.  
Las letras de esta locución destellan en el fregadero.  
Se prenden y se apagan.  
Son fosforescentes: rosas y amarillas.  
Te traen de vuelta a mi.

Tu regreso me enajena y me punza.  
No sé si la fuente del dolor es la privación ahora sí perenne de tus manos,  
el conocimiento de que no oiremos más tu voz cantar,  
o la rabia de tu precoz partida.  
Sé que la alegría que acompaña mi estupor viene de tus ojos.  
De los ríos profundos que en ellos habitaban,  
de la luz que ellos emiten aun después de haber cesado de existir.  
De la sencillez que te vestía,  
de tu sonrisa que -como la del gato de Cheshire- subsiste.  
De tu voz que me susurra una y otra vez: “esto del aseo..., esto del aseo...,  
esto del aseo”.

**María López**

## II

# SIMPLEMENTE... TETS

para doña Bella, don Nacho  
Caro, Amairani, Andrés

## Alvaro Alcántara López

En algún punto de la vida uno imagina, da por sentado, que se hará viejo casi por decreto. Y que en ese transcurrir del tiempo, en esa acumulación insensata de días, memoria y humedades, existen personas que lo acompañarán a uno en ese proceso natural e inexorable que deberá conducir, primero al envejecimiento y más tarde, aunque no se quiera, a despedirse del mundo de los vivos. Cuando esa creencia, ese ingenuo dogma de fe, parece alojarse en una esquinita distraída del alma sin hacer demasiada alharaca, llega la muerte misma, sin avisos ni fanfarrias, para arrancar de tajo la vida y ponerlo todo en su lugar. Resuena entonces aquella vieja sentencia que, aunque dolorosa, no deja de ser más exacta: para morir solo hace falta estar vivo.

Conozco a Andrés desde tiempos de la preparatoria. De hecho, la agrupación de son jarocho que más tarde lo daría a conocer al mundo como músico - me refiero al siempre recordado *Grupo Chuchumbé*-, tuvo en la Escuela de Bachilleres "Jesús Reyes Heróles" de Coatzacoalcos, su semillero y pretexto. Liche, Adrián, Toño y el propio Andrés estudiaban en aquella escuela. En algún momento tuvieron el buen tino de juntarse para participar y, si no mal recuerdo, ganar un concurso de Ramas convocado por el ayuntamiento o la Casa de Cultura del otrora Puerto México. Así empezó su historia en el mundo de la música y fue entonces cuando encontré con él.



CENTRO DOC. DEL SON JAROCHO, S/F.

La animadversión entre mi preparatoria, la "LEA" (las iniciales de un funesto ex -presidente de la República) y la "Reyes Heróles", la de aquellos futuros Chuchumbé, surgió de una intensa rivalidad entre sus respectivos equipos de basquetbol y trascendió a las demás esferas de la vida social y educativa de ambas escuelas, por lo cual, quienes estudiábamos en uno y otro plantel, nos considerábamos enemigos acérrimos, o casi. De aquellos tiempos proviene uno de los varios sobrenombres que acumuló en su vida y así fue como lo conocí. Desde entonces, pocas veces lo llamé por su nombre de pila, Andrés. Me acostumbré a llamarlo cariñosamente por aquel sobrenombre que destacaba una de sus cualidades anatómicas de aquellos años: *Tets*. Incluso, como por cierta lógica que a todos nos parecía "natural", don Nacho, su papá, pasó a llamarse "don *Tets*".





CENTRO DOC. DEL SON JAROCHO, S/F.

Fue hasta la llegada de Patricio (Hidalgo) y la creación ya más formal del grupo (Chuchumbé) con Liche Oseguera, Toño Sánchez y Adrián Pavón como participantes de aquel proyecto, que nuestra amistad y cariño floreció. Habiendo empezado a estudiar la carrera de Historia en la Universidad Veracruzana en la xalapeñísima *apenas veracruzana*, cuando el tiempo y el dinero me lo permitían, me iba a Coatzacoalcos a pasar los fines de semana y las vacaciones. Estando allí empecé a acercarme, tanto como podía, en la que se había convertido en la madriguera de aquellos jóvenes impetuosos y desmadrosos en rápido ascenso en la música tradicional jarocho, la recordada palapa de Juan Escutia.

Al poco tiempo, Los *Chuchumbé* empezaron a frecuentar Xalapa (estoy hablando de alrededor de 1992) y eso abrió otra puerta para fortalecer nuestra amistad. Recuerdo el gusto y emoción que me daba escucharlo cantar y tocar ¡me gustaba en verdad su estilo! Con mucha insistencia le pedía a *Tets* que tocáramos el son de “El Valedor” – uno de mis favoritos en aquel entonces. También me gustaba escucharlo cantar El Jarabe Loco. Tenía un estilo peculiar de recitar las seguidillas que en aquellos dos sones hacen las veces de estribillo. Pero ante todo era alguien de quien no sólo

aprendía, sino que me caía muy bien. Su forma de ser y su permanente -no importa cuándo cómo ni bajo qué circunstancia- sentido del humor lo hacían un joven por demás agradable para quienes lo tuviéramos cerca (sentido del humor que podía llegar al exceso: una de las situaciones más temidas de aquellas convivencias con los chamacos era padecer las bromas y jodederas de *Tets* - a las que instantáneamente se sumaba y secundaba Toño Sánchez). Escucharlo bromear podía hacer que te orinaras en la ropa y tenía un repertorio de chistes que parecía inagotable. Pero su sonrisa siempre a flor de piel, de hombre que se sabía guapo e interesante, evitaba que pudieras molestarte con él. Y no quedaba de otra más que reírte con él, de sus guasas, como todos.

En aquellos años de juventud reconocía en el canto de *Tets* una forma distinta que me cautivaba y alegraba (en cualquier caso, cercana al estilo de Genaro González que dejó plasmado en al menos un disco con el grupo Tacoteno, su talento como músico y cantador). Los suyos eran fraseos melódicos aunque potentes, pero jugando con un pequeño *vibrato* que se refugiaba cálidamente en registros graves y medios graves, que no eran habituales en lo que hasta aquellos años habían sido las formas canónicas de cantar el son jarocho, al menos las que yo conocía en aquellos años: esos timbres y melodías agudas que parecen alcanzar el cielo.

Sin duda la cercanía con Patricio lo hizo crecer y cantar cada vez mejor y con mayores exigencias. Memorable resultan las apariciones del grupo Chuchumbé en el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan de los años 1994 y 1995 y las interpretaciones que a dos voces hicieron Patricio y *Tets* de sones como Las Poblanas y Los Chiles Verdes, aderezados con la armónica de Patricio y el marimbol de Yekk. ¡Claro! también la fantástica guitarra de son de Liche y la voz y poesía cada vez más poderosa e inteligente de Zenén, contribuían a sentir que algo nuevo estaba ocurriendo en la tradición de la música jarocho autodenominada tradicional o campesina.

Pasaron los años y nos fuimos haciendo mayores, formamos nuestras familias, tuvimos a nuestros hijos y la amistad, cariño y admiración por él como músico sólo se fortalecieron. Andrés se fue del grupo Chuchumbé y más tarde volvió y lo hizo como un músico más hecho y un cantador más maduro que agregó su arte a un grupo maravilloso, alegre y exultante. Aquel grupo Chuchumbé encontró en Liche, Andrés, Patricio y Zenén un auténtico trabuco (no se me olvida que también desfilaron otros reconocidos músicos que contribuyeron decisivamente al proyecto), que difícilmente encontraba rival, al menos en su capacidad para emocionar y contagiar poética, rítmica y escénicamente al público. Rubí Oseguera –Villita- y Chely Galván aportaron con su baile una majestuosidad dancística y rítmica que han hecho de aquel grupo Chuchumbé una leyenda en el entorno de lo que ahora se acostumbra denominar “el movimiento jaranero”.

A su vuelta al grupo, Andrés participó en el segundo disco compacto que grabó Chuchumbé y le tocaron los buenos tiempos de giras por todo el país y el mundo: festivales, conciertos y colaboraciones con músicos y cantantes destacadísimos de la entonces potentísima escena de la World Music. Presentaciones frecuentes en la Ciudad de México; conciertos privados con la élite intelectual mexicana y latinoamericana, actuaciones especiales para los sectores privilegiados y poderosos del país, presencia en medios de comunicación masiva. Años inolvidables y gloriosos para todos ellos. En aquella circunstancia, *Tets* supo construir un espacio creativo desde el cual enriquecer el proyecto musical, poético y escénico de Chuchumbé: el universo percutivo. Encontró en la quijada primero y, más tarde, en el pandero, su manera de hablar, su aporte y contribución a aquel proyecto artístico magnífico. Quien no recuerda de aquellos años el taumatúrgico Panderrumbé, el pandero creado por él, para contrapuntarse con el zapateado, el marimbol o la guitarra grande. Parecía entonces que habría Chuchumbé para siempre. Otra fue, sin embargo, la historia.

En los años más recientes, aunque nuestros encuentros se espaciaron siempre nos mantuvimos en contacto y comunicación. Nuestra amistad firme. Tras intentar varios proyectos con él a la cabeza o como miembro central tras la desaparición del grupo Chuchumbé, de grabar en discos colectivos, contribuir como músico invitado en otras tantas grabaciones o de convertirse en con toda seguridad el maestro tallerista más querido y fascinante del son jarocho, Andrés se convirtió en un músico-tallerista solista. Entre 2008 y 2018, tal vez nadie viajó tanto por tantos lugares, enseñando y divulgando el son jarocho y la cultura del fandango de tarima (Estados Unidos su destino principal), como lo hizo él. Son recordados sus magníficos talleres en el Seminario de Son jarocho de Luna Negra que coordina Ricardo Perry, que año con año se realiza en la isla de Tacamichapan (Jaltipan, Veracruz). Me han dicho que la que fue su cabaña en el Rancho Luna Negra sigue dispuesta para él, esperando por su regreso cada primavera.

Uno de nuestros últimos y más divertidos encuentros lo tuvimos en Jalcomulco, por motivo del cumpleaños de mi hijo más pequeño, que en aquella ocasión celebraba su décimo tercer aniversario de vida. Ese arte y chispa de vida que tiene el demiurgo Demiss Arenal (Los Aguas Aguas) hizo que, sin proponérselo, terminásemos reunidos para celebrar el cumpleaños de Nequib con un descenso en balsa por el río Pescados. También en esa ocasión el sentido de humor de *Tets* y de Demiss y mi incapacidad de poder nadar, me hicieron pasar uno de los ridículos más grandes, cuando éstos decidieron volcar la balsa y provocarme una de las angustias más grandes que he sentido en la vida. De vez en vez y aderezada con carcajadas y burlas sobre mi persona, he escuchado contar aquella historia en los fandangos del mundo jarocho.

Me consuela saber que la última vez que nos vimos compartimos un ron que él se empeñó en invitar y brindamos por la vida y nuestra amistad. Tenía muchos sueños, ilusiones, proyectos,





CENTRO DOC. DEL SON JAROCHO, S/F.

ganas de hacer, de vivir, de sentir. Hay personas que tienen un amor inagotable que compartir con los demás y por ello son tan queridos, admirados, amados, envidiados, extrañados. No pueden ser de una sola persona, pero pueden pertenecer a muchos; a todos los que los quisieron y siguen queriendo. Estoy convencido que Andrés es de esa naturaleza de seres que tienen mucho amor para compartir.

Andrés fue un hombre guapo, generoso, alegre y divertido, con una voz maravillosa, musicalidad excepcional y trato amable, que lo hacían querible desde el primer segundo. Un músico importante de la tradición jarocha; un tallerista y maestro ejemplar, un auténtico artista de la vida; un padre y compañero que hace falta; un amado hijo que le duele a sus padres; un amigo y hermano al que se le echa en falta y extraña.

Supe de su inesperada desaparición estando lejos de México. Por ello, no pude acompañar a sus seres queridos a despedirlo, no pude compartir con los amigos que tenemos en común la tristeza que nos brotó por su partida, no pude despedirme de él. Una semana después de su muerte, ya de regreso en México empecé a escri-

bir las primeras líneas que componen este relato. Algo adelanté pero no pude seguir, en algún rincón de la memoria de mi computadora. No podía creer que se hubiera ido y durante muchos meses fue algo que negué y de lo que no quería hablar. Hoy, año y medio después de su muerte, me decidí a abrir este texto y he logrado terminarlo.

En algún punto de la vida uno imagina, da por sentado, que se hará viejo casi por decreto. Y que en ese transcurrir del tiempo, en esa acumulación insensata de días, memoria y realidades, existen personas que se harán viejos con uno. Nunca imaginé que Andrés no envejecería conmigo, menos aún si tenemos los mismos años. El otro día estaba comiendo con Francisco y Aneleé en Tepoztlan y a la distancia reconocí la voz de Andrés sonando en un disco de son jarocha. Y lo recordé con esa voz vibrante, alegremente musical, la voz que debe tener un día de fiesta. Y pensé en las muchas personas que lo extrañan y lo piensan de tanto en tanto. Algunos lo recordarán como el maestro y músico Andrés Flores. Yo, lo recuerdo como el amigo que tuve y hoy ya no está con nosotros. El mismo al que me gustaba llamar simplemente como *Tets*.



### III

## LAS ENSEÑANZAS DE ANDRÉS FLORES, UN EJEMPLO PARA EL SON JAROCHO

*Con cariño para Ledwin Andrés ...*

### RICARDO PERRY GUILLÉN

Este 10 de agosto, en la ciudad de Xalapa, murió Andrés Flores Rosas a la edad de 44 años. Un músico talentoso del son jarocho, compositor, cantante, jaranero, laudero e impulsor del pandero en nuestro género. Una de sus cualidades era ser uno de los mejores maestros de nuestra música, maestro de muchas generaciones de nuevos jaraneros pero sobre todo un alma generosa, un gran amigo, un hermano.

En 1974, después de realizar una investigación con el Sociólogo Alberto Díaz sobre el sur de Veracruz, analizando el proceso de transformación de la zona de pasar de una vida armoniosa con la naturaleza, de los primeros habitantes del área, a este periodo actual trazado por el petróleo y la industria de la petroquímica, que no solo vino a afectar el entorno sino también la mentalidad: consumismo desmedido, nuevas formas de alimentarse, vestirse, la extinción de la lengua nahua en los pueblos como Jáltipan, desde donde escribo. Principios de los noventa, la crisis lle-

\* Texto publicado anteriormente en *Formato7*, 25 de octubre del 2018 <https://formato7.com/2018/08/16/las-enseñanzas-de-andres-flores-un-ejemplo-para-el-son-jarocho/>



INICIANDO LOS TALLERES EN COSOLEACAQUE, 1995.  
CENTRO DOC. DEL SON JAROCHO.

gó fuerte, se cerraron las industrias, se contrajo la mano de obra petrolera. Ahora esta parte del proceso nos dejaba en la pobreza y la contaminación desparramada en la tierra, en los cielos y las aguas de ríos y mar. Viví 10 años en Xalapa y al tener la noción de lo que pasaba en mi zona y en mi pueblo, sin dudarlo tomé la decisión de abandonar todo lo que hacía: reseñista de *La Jornada* y *Novedades*, trabajador de la UV, etc. para regresar donde se requería. El 18 de marzo de 1994, me encaminé a San Pedro Soteapan, un importante pueblo de la sierra nuestra, pueblo indígena popoluca, donde se desarrollaría un encuentro de jaraneros. La intención era encontrar un grupo para trabajar en proyectos que teníamos en mente. Esa noche conocí a Andrés, cantando con el grupo Chuchumbé, grupo el cual estaba naciendo hacia el mundo del son jarocho. Me acerqué a ellos y después de una plática sobre los propósi-





EN TEPOZTLÁN, CENTRO DOC. SON JAROCHO, S/F.

tos, empezamos a trabajar juntos. Creamos una unidad que el tiempo no la divide y logra permanecer como un acontecimiento importante en el nuevo son jarocho. Chuchumbé tenía un estilo propio de tocar, Patricio Hidalgo que venía de Mono Blanco, es un músico propositivo y talentoso, después de estudiar con los viejos jaraneros de las comunidades y de leer muchos libros de poesía que son parte hoy del acervo del Centro de Documentación del Son Jarocho, el grupo inició una carrera que logró un amplio reconocimiento y que a la luz de los años, aunque en esos entonces hubo algunas críticas de que “estábamos descomponiendo al son con nuestras nuevas propuestas”, hoy día hay un gran reconocimiento, es un grupo clásico en el movimiento jaranero.

En 1995, iniciamos un proyecto de recuperación de las expresiones de la cultura de Cosoleacaque y que se hizo extensivo en la región. Solo algunos señores grandes tocaban son jarocho, sobre todo en las procesiones religiosas. En Chinameca el último gran músico había colgado sus instrumentos (afortunadamente hoy es un músico activo). En Jáltipan algunos jaraneros regados y Don Nicomedes Pacheco sosteniendo los pilares

de nuestra música con sus hijos en su comunidad. Recuerdo la primera clase del taller de Andrés en el auditorio municipal de Cosoleacaque, fueron muchos niños y jóvenes que acudieron al llamado de volver a caminar en nuestras tradiciones, eran tantos que la rueda formada para empezar una especie de marcha de calentamiento como decía Andrés, era grande, me parecía inmensa, y en esa misma marcha fue conduciendo a los alumnos a marcar con mayor firmeza un pie que el otro, hasta, sin darse cuenta, la rueda estaba haciendo los pasos del famoso “café con pan”, dos pasos en un pie, uno en el otro y regresar al otro. Toda la inmensa rueda, sin darse cuenta, ya estaba bailando el son jarocho. Un año antes, en diciembre de 1994, realizamos el Primer Festival de Son jarocho en Jáltipan, teníamos que hacer mirar de nuevo a la población hacia nuestro son. Trabajamos como siempre sin recursos, cuatro días intensos, el primero un Encuentro de danzas indígenas de nuestra región y los siguientes una treintena de grupos jaraneros, casi todos los existentes del son jarocho de ese entonces estaban en Jáltipan, Antonio García de León regresaba a tocarle y cantarle a su pueblo chogostero. Andrés andaba en chinga, como todos aquí. Un

día antes del evento una señora reconocida en el pueblo se ofreció a buscar catres pues tanta gente ¿dónde iba a dormir? Conseguimos una camioneta de tres toneladas, Andrés la manejaría aunque apenas estaba aprendiendo, acompañando a la señora en busca de los catres. Todo el día anduvo en la camioneta, tuvo la paciencia de ver como entraba la seño a una casa y no conseguía nada, otra casa y nada, al final del día Andrés con su sonrisa siempre eterna abrió majestuosamente la puerta trasera de la redila para enseñarnos la cantidad de catres conseguidos, uno solito estaba ahí, tanto esfuerzo cuando la gasolina utilizada costaba mas que el catre y el trabajo de Andrés. Hoy cuando platicamos ese momento llamamos al suceso como el caso de “Doña Buscacatres”

Son muchas las anécdotas que fuimos construyendo en esos años maravillosos de nuestro encuentro como seres humanos empeñados en hacer que brillara nuestra música y las artes del pueblo. Recorrimos con Andrés, Liche Oseguera, Patricio Hidalgo, Zenén Zeferino, Antonio Sánchez y Ruby Oseguera los pueblos, las comunidades del sur, de los Tuxtlas, todo los fines de semana, en una combi generosamente prestada, nos íbamos a visitar a los viejos jaraneros que habían mantenido la supervivencia del son jarocho, aprendimos de sus andanzas, de sus consejos, de sus formas de tocar, muchos eran de edad avanzada y hoy también se han ido. Conocimos al Tio Piri, al Mocho, convivimos con Agustina Ramos, una de las pocas cantantes mujeres del son jarocho de ese entonces, con la excelente bailadora América, con Tirso López. Nos fuimos a la ribera, con los viejos Olmecas donde bautizamos a La Chuchumbina, la jarana especial construida por Liche para Patricio y en donde nos pasamos muchas horas diseñando el puente, el diapason, muchos diseños, mucho tiempo para hacer un instrumento bien especial. Nos fuimos a la montaña, con los músicos popolucas, a los llanos con el sabor fuerte de la herencia negra, conocimos al

gran versador Donato Padua, un poco antes de su muerte. Al final de este periodo se integró Noé González (Los Cojolites) a tocar la leona, éramos un todo indivisible, y esa hermandad, ese cariño construido dio como resultado versos hermosos, pensamientos reflexivos, una música que hoy queda como un legado para todos, y algo muy importante, aprender que tenemos un compromiso con nuestra gente y su cultura, hacer renacer el son jarocho en los pueblos donde trabajamos: “Hermano si te has perdido, dentro de la cañalera, lanza en el aire una espiga, que te sirva de bandera”.

Queda para nosotros su gran voz en “Los Chiles Verdes” a dueto con Patricio, su jaranear en la Luna Negra en el seminario de enseñanza de nuestra cultura en Semana Santa, donde cada año asistía con gran entusiasmo y cariño a dar sus talleres que siempre eran festivos, llevar a sus alumnos a recorrer el rancho y el gran árbol de cedro, donde los hacía tocar y cantar, reconociendo el valor de la madre naturaleza y la madera de donde nacen los instrumentos de nuestra música. Nos queda el cariño, el valor de la amistad pero también el desagradable sabor de la ausencia.

A todos los jaraneros, al mundo del son jarocho, nos deja una lección si la podemos y la queremos ver así, su gran lección de humildad y compañerismo. En el mundo del son jarocho reproducimos los males de la sociedad, algunos jóvenes que van emergiendo en el andar de la música, otros grandecitos, a veces no conocen ni su propia historia, sus orígenes, o les gana sentimientos oscuros, se convierten en jueces de los demás, en juzgar sin conocimiento de causa, sin ver donde han brotado estas plantaciones de versos, de donde vienen los atardeceres llenos de cantos, cómo es que se han llenado muchas madrugadas con el rasgar de las jaranas, de cómo ha viajado La Leona o Guitarra grande por los caminos del sur, por sus ríos





CENTRO DOC. SON JAROCHO, S/F.

y sus montañas. Andrés nos enseña a buscar la unidad y no encontrar en la rivalidad, en la competencia insana una forma de existir, de querer sobresalir y darse a conocer como producto de mercado, detenerse a poner piedras en el camino de los otros y así no avanzar parejo en la llanura de los sueños y las realidades, en las inmensas sabanas del amor por nuestra gente. Varias veces hablamos con Andrés de esto, unas cuantas veces externó su opinión sobre este tema, un jalón de oreja cuando se propasaba el asunto en las redes. ¿Es posible mirarnos todos los interesados como compañeros, como hermanos, como hacedores de un mismo destino? Además de su grandeza como músico, la lección más importante que Andrés nos ha transmitido es la de buscar la unidad y la alegría de la vida.

Ayer, junto a su tumba, su madre Doña Bella me dijo por qué había tomado la determinación de enterrar a su hijo en El Corte, donde vive con su esposo, y no en Coatzacoalcos donde vivió casi

toda su vida: “Andrés no quería regresar a Coatzacoalcos, me dijo que no volvería allí y yo respeto su decisión”. El 21 de abril de 2017 en su portal de Facebook se despedía de Coatzacoalcos, de la ciudad donde vivió desde los 8 años y estas son sus palabras: “ Éramos libres jugando en la calle hasta tarde en la noche, mi madre vendiendo anojitos detrás de Chedraui 1, ahí vivíamos... Aquí conocí el son, aquí nació el grupo Chuchumbé, esos interminables ensayos en el malecón con un tequila pa’ finar la garganta o en la calle Madero, donde vivía Liche, sin saber que un día íbamos a volar con las notas musicales y regar la semilla recogida de los grandes maestros del son, los del rancho, que algunos están en la memoria y otros... se quedan muchos proyectos inconclusos gracias a la nula inquietud y apoyo de las autoridades, llega un presidente y su comitiva y no les interesa la cultura, menos la tradición... Gracias a esas autoridades, muchos han emigrado, al igual yo he decidido hacerlo. Nos han arrebatados a muchos amigos, familiares, conocidos y conoci-

dos de amigos... pero no nos han arrebatado las ganas de seguir adelante sin el apoyo de naiden y la dignidad... Dejamos la contaminación, la inseguridad... la impunidad que esta muy de la chingada... pasa todo pero no pasa nada en el aquí y ahora... yo hartito de escuchar todas las mañanas la noticia amarillista... Ojalá un día vuelva el momento de hace treinta años, de un Coatzacoatlán tranquilo, en paz, sino... entenderé que fue lo mejor, el cambio”.

El día de su muerte nos reunimos en Jáltipan veintidós organizaciones que trabajamos de manera independiente por preservar la cultura de los pueblos de Veracruz con el Mtro. Cuitláhuac García, gobernador electo de nuestro estado. La finalidad fue extender nuestras opiniones, reflexiones para tratar la problemática que vivimos quienes trabajamos para mantener la identidad y la cultura heredada de nuestros ancestros, para trabajar en la conservación de nuestra memoria viva. Como Centro de Documentación del Son Jarocho organizamos ese encuentro y estuvimos a punto de suspender la reunión porque para nosotros pesa mucho la muerte de nuestro compañero. Empecé a llamar a los amigos cercanos y por él mismo acordamos que debíamos llevarla a cabo. Esa reunión estuvo permeada por su deceso pues es lo común que quienes sostienen el engranaje de la cultura de los pueblos vivan sin prestaciones, sin derecho a servicios médicos, nada que garantice la seguridad para sus hijos como el caso del compañero que estaba siendo velado, era necesario abordar las condiciones en que murió nuestro amigo, entre otros temas. Al final el Sr. Cuitláhuac pidió un minuto de silencio por nuestro compañero con el compromiso de hacer de la cultura y la educación ejes de su gobierno. Esperamos así sea,

Ayer, junto a Andrés dormido en su última cama de tantas donde durmió en su andar por el mundo, muchos compañeros jaraneros esta-

ban presentes, la música nunca paró, desde que el cuerpo del amigo llegó para quedarse en el pequeño pueblo de El Corte. Se cantó y cantó y no había ganas de parar en homenaje al músico, la Tía Adela Cazarín, bailadora de Minatitlán, zapateando a sus 86 años, varios panderos tocaban para el rey del pandero. La música no quería parar y el cortejo se retrasó bastante tiempo porque era intensa las ganas de cantarle y cantarle, como un tren interminable de voces que no cesaban, los versos todos se acomodaban a los sentimientos, la voz de Amairani cantando desgarradoramente a su padre casi encima de su féretro. La música finalmente paró hasta dejarlo allí reposando en una tumba que se mira en la carretera entre Amatlán y Tlacotalpan.

Estuvimos de nuevo reunidos casi todos los Chuchumbé, uno descansando y nosotros de pie, el destino un día nos unió, nos hizo fuertes, nos señaló el camino para andar la riqueza de la existencia. Quizá entre nosotros, en nuestras miradas, sentimientos, abrazos, entendemos muy adentro del alma la importancia de este momento, de lo que significa esto para nuestras existencias, porque uno de los nuestros se va y se va con él una etapa en el devenir de la vida, la posibilidad de volver a reunir al grupo se diluye en el tiempo. También para entender en lo más profundo de su esencia el significado de nuestros versos, del verso de Antonio García de León que dice:

Si me ausento por historia  
o el tiempo lo quiere así  
estarás lejos de mi  
pero no de mi memoria.  
Te hago esta declaratoria  
porque te quiero y confío  
soy constante y no varío  
y aunque te hablen de primores  
Aunque te rindan amores  
Tu corazón con el mío.







RÍO BALSAS, ENTRE TANGANHUATO Y TLAPEHUALA, GRO. IMAGEN GOOGLE EARTH

Martínez Ayala, Jorge Amós, 2018. '...Este es el Maracumbé. El fandango en la rívera del Balsas', *La Manta y La Raya* # 8, sep. 2018, pp. 23-34, Revista Digital, [www.lamantaylaraya.org](http://www.lamantaylaraya.org), México.





RAQUEL PARAÍSO

## ...ÉSTE ES EL MARACUMBÉ. EL FANDANGO EN LA RIVERA DEL BALSAS. (\*)

ÉSTE ES EL MARACUMBÉ  
QUE CANTAN POR ALLÁ ABAJO,  
YO TAMBIÉN LO SÉ CANTAR;  
PERO CON MUCHO TRABAJO.

(SON CALENTANO)

### Jorge Amós Martínez Ayala

¡Pongan atención señores! Venimos a cantar una historia a la que no se le alcanza el tono muy fácil, faltan muchas notas y hay que improvisar; sin embargo, no lo vamos a hacer en falso sino con buenas razones. Difícil es trovar de corrido cuando el son que nos toca es muy *atravesado*, a veces lo vamos tocar *bajeado* aunque debe ser *redoblando los cueros y arrastrando las tripas*.

(\*) Artículo publicado anteriormente en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la Música en Michoacán*. J. Amós Martínez A. (coord), Gob. del Estado de Michoacán, México 2004.

Se trata de poner en contrapunto al baile y la música del Balsas de Michoacán que se realiza en los fandangos, pasando por los posibles orígenes africanos varias prácticas que forman parte de ambos aspectos de la cultura regional. Los entendidos dicen que hay que comenzar por el principio, nomás que en la Tierra Caliente decir cual es el principio de algo es más difícil que ver llover a medio día. Así que vamos a iniciar por donde podemos y nos detendremos al terminar, ni antes ni después. Una buena manera puede ser presentando a los calentanos, a los que cantan y bailan por allá abajo.

A las riveras del río Balsas llegaron muy rápido los esclavos negros, primero como gambusinos para buscar oro de aluvi6n, y luego (cuando éste se acabó), para cuidar las vacas de las estancias ganaderas que instalaron los españoles en las tierras que dejaban libres los indígenas muertos en las epidemias. Pronto aparecieron los mulatos cochos en la región, hijos de los





RÍO BALSAS, A SU PASO POR TLAPEHUALA, GUERRERO.

negros esclavos y las mujeres indias, causando disturbios en los poblados indígenas, razón por la cual, el virrey Luis de Velasco prohibió que residieran entre ellos, y sólo estuvieran de paso en los pueblos, viviendo en ahí tres días como máximo, so pena de azotes. *Cocho* es el nombre que se aplica a lo sucio en el norte de España; todavía en Huetamo, se dice que está “cocho” el asiento lleno de tizne de las ollas puestas al fogón. El “color cocho” se diferenciaba del “color de indio”, y así, los “cochos” eran los mulatos, los que habían sido esclavos o tenían un ancestro africano.<sup>(1)</sup> Los actuales terracalentanos son mestizos, hijos (de manera predominante, que no absoluta) de indios y negros, individuos a los que se llamó “cochos”, según la tipificación que los españoles hicieron en su sistema de castas.

No obstante las prohibiciones, los mulatos se asentaron en los pueblos “indios” de la Tierra Caliente desempeñándose como sirvientes de las autoridades españolas tanto civiles como eclesiásticas, así como vaqueros en las haciendas de la región. En los pueblos de la Tierra Caliente como Purungueo, Ajuchitlán y Cutzamala vivían en total 1,090 personas en el siglo XVII, de las cuales el 79.8 % fueron catalogadas como indios, el 1.4% como españoles, los mestizos eran

el 3.4%, y los llamados mulatos 15.4%, es decir, un buen número de la población calentana tenía un ancestro africano.<sup>(2)</sup> El mestizaje continuó a pesar de los decretos reales para evitar las bodas entre “desiguales”. La población de color oscuro necesariamente influyó en la vida de la región, así que las fiestas y el baile no están exentos de un tinte africano, y a veces es necesario saberlo para comprender mejor a la cultura de la Tierra Caliente.

La fiesta por excelencia de los cochos de las riveras del Balsas es el fandango; pero cuando se habla de *fandango* no hay que iniciar por el origen del término, pues tiene una etimología muy oscura. Hay quien dice que viene de la voz mandinga “*fanda*”, que significa convite, festejo, concurrencia de gente, y que en España recibió ese nombre un baile introducido por los que habían estado en las Indias. Algunos otros dicen que en Kimbundu (una lengua bantú de Angola) significa “desorden”, en el sentido de: “caos primigenio” antes de la creación y que fue utilizado por los misioneros portugueses en su traducción de la Biblia. Sea *fandango* una voz africana, o bien, proceda de una lengua romance, lo cierto es que designa tanto a la fiesta como, al baile que se realiza en ella, e incluso al con-

junto musical que ameniza. Los bailes más comunes en los fandangos son los de pareja, donde se establece un cortejo entre el varón y la mujer, en el cual éste lleva la iniciativa y la mujer opone resistencia al cortejo.

El fandango más común en la Tierra Caliente es el que se realiza durante la víspera y el día de la boda. En el pasado la celebración de un matrimonio en las riveras del Balsas comenzaba un día antes, cuando se hacían “los nixtamales”, la noche anterior a la boda; en ellos siempre había un conjunto de tamborita, para diversión de las molenderas que se acomodaban a preparar los manjares del día siguiente y los amigos del novio quienes levantaban la enramada y *la tabla* para el baile. Aunque mejor dejemos a un escritor local que nos cuente con el sabor de la Tierra Caliente como sucedían las cosas durante una boda, debe perdonársenos lo extenso de la cita; pero no podríamos contarlo mejor:

...El padre de Rosa se acercó a los festejados que departían rodeados de un grupo de hombres y mujeres, y les dijo:

—‘Tá güeno que bailen los recién casados,

pa’ que aluego puedan bailar los demás, ya saben que así es el costumbre... que empiecen los novios.

Los dos asintieron y mientras descendían del corredor al piso de la ramada, José se arremó a los músicos —dos violines, una jarana panzona y el tambor.

—Maistro —dijo José al tamborero, —toquen algo pa’ que valsen los guachis.

En seguida el cuarteto marcó los acordes de un vals viejísimo que ejecutaban con rara habilidad aquellos músicos, desconocedores absolutos de la nota y de la teoría musical, pero con un oído y un sentimiento artístico natural que los convertía en perfectos ejecutantes.

Gabriel tomó entre sus brazos a Rosa y dieron unos cuantos pasos de baile por la apisonada meseta, siendo seguidos a los pocos segundos por numerosas parejas, a la cual más malas para bailar una danza casi desconocida en la región.

Pero los trabajos de los bailarines terminaron pronto; el vals fue cortado bruscamente en medio de un compás. Gabriel se había acercado a los músicos para decirles unas palabras que los hicieron dejar de tocar.



JUAN REYNOSO Y SU CONJUNTO,



Gabriel, llevando de la mano a Rosa, se acercó a una de las tablas; su mujer se paró en la madera, en uno de los extremos y él en el opuesto.

El tamborero golpeó el cuero de su instrumento con un redoble marcando el compás rítmico y cadente del gusto, lanzó un grito gutural que corearon otros muchos de los concurrentes y tras él entraron los violines con sus chillonas voces y la jarana panzona con su rezumbante sonido, inundando la ramada con las notas del *Gusto Federal* lleno del sabor de la tierra.

Gabriel y Rosa, frente a frente, bailaban en la tabla. El redoble de los pies de los bailarines sonaba parejo al del tambor; a veces callaba éste la voz de su cuero y sólo se oía el rítmico golpe de las vaquetas sobre el aro del instrumento y el zapateo de la pareja al compás de los aros resonaba en la tabla con tonalidades bajas... los músicos, con sus voces gangosas y en falsete, cantaban el verso correspondiente del gusto:

*Por a'í dicen viva, viva....  
Yo no se quién vivirá;  
junos que viva el gobierno,  
y otros que la libertá!....*

Y volvían a chillar los violines y a garranchar la jarana que, con su rezumbar sordo y monótono, acompañaba a las agudas voces del violín primero que respunteaba los cambios y variedades de tono del gusto con agilidad fantástica, seguido del bordonear del segundero...

Los bailarines parecían de una pieza de la cintura arriba, sólo sus pies se movían en furioso redoble, compitiendo con el tambor. Ligeros medios giros en sentido opuesto al de la pareja animaban el cuadro; era el lujo de los buenos bailarines, zapatear mejor con el mínimo movimiento de cuerpos. Los versos seguían:

*Santa Ana dijo en el puerto  
Cuando ya s'iba a embarcar:  
ja'í les dejo el gallo muerto,  
acábenlo de pelar!....*

Después de un momento, Gabriel y Rosa salieron de la tabla; otra pareja les substituyó y así siguió la sucesión interminable de bailarines en todas las tablas, de pareja en pareja...

*¿Dónde estará el Cura Hidalgo?  
¿Dónde está Benito Juárez?  
Eran patriotas legales,  
no andaban peliando cargos...*

Ya no volvió a oírse más música que la regional; ora el gusto, ora el son de ritmo más rápido, se sucedían incesantemente compitiendo en resistencia los músicos y los bailarines, pues aquéllos sólo paraban para beber cerveza y reanudar con más bríos la tocata...<sup>(3)</sup>

## EL GUSTO Y EL SON

Entre las diferentes tradiciones musicales mexicanas la que más impregnada está de rasgos africanos y con mayor riqueza rítmica es la música del Balsas.<sup>(4)</sup> En la región existen dos géneros musicales tradicionales que se utilizan en los fandangos: el gusto y el son. El gusto es un ritmo en 3/4 que es acompañado generalmente por el canto, o muy rara vez, ejecutado de manera instrumental llevando la melodía el violín y acompañado por los acordes rasgueados de la guitarra, con la percusión y redobles de la tamborita. La parte lírica casi siempre se compone de dos o tres estrofas, entre las cuales siempre se toca una parte instrumental que se aprovecha para bailar el zapateado. Cuando los músicos cantan un gusto los bailarines hacen un paso "valseado" y sólo zapatean cuando los músicos dejan de cantar. La parte cantada la usan los bailarines para darse un descanso.<sup>(5)</sup>

Los sones también pueden ser cantados o instrumentales; pero al contrario del gusto, los sones con letra son raros. El son calentano tiene un ritmo difícil de acompañar por los guitarreros. Estos tienen que haber aprendido bien las interpretaciones melódicas y las variaciones rítmicas que da el violinista, para saber donde dar las entradas y los remates que se tocan a contratiempo en el tiempo de 6/8. Más dificultad existe para acompañar los sones llamados “atravesados”, pues los ritmos se cruzan; en determinado momento la guitarra y el violín toman diferentes caminos, en una forma parecida al jazz, hasta que vuelven a encontrarse rítmicamente en un compás determinado.

El son de Tierra Caliente o son calentano, lleva 11 golpes por compás y estos se tocan a contratiempo, cuando el son es “atravesado”. También hay sones “derechos”, en los cuales también se dan 11 golpes por compás, pero violín y guitarra no se cruzan rítmicamente. Los músicos calentanos que tocan el son y el gusto no conocen su origen, y muchas veces no tienen referencia de los autores de determinadas piezas musicales. Muchas se adjudican a los músicos que se han vuelto leyenda en la región, como Isaías Salmerón o Chema Gómez; sin embargo, por las letras y temáticas se puede apreciar que, éstos en realidad, sólo fueron depositarios de una tradición centenaria y de origen colonial. Es muy común escuchar decir a los músicos “cuando éste son lo tocaba mi padre, ya era antiguo; sabrá Dios desde cuando será”.<sup>(6)</sup>

Tal es el caso de El Maracumbé, un son que existe en las tierras calientes de Jalisco hasta Guerrero y con cierto arraigo en la región de que hablamos. El son tiene un claro origen afrohispano, pues para el etnohistoriador cubano don Fernando Ortiz, *Cumbé*, es una palabra del tronco lingüístico bantú que significa ombligo, la cual dio nombre a varios bailes: en España al *Paracumbé*, a la cumbia colombiana y en las Antillas al *Merecumbé*, que nos llegó a la Nueva España en el siglo XVIII. En la lengua bantú



DON FAUSTINO GUTIÉRREZ OROZCO (LOS TECUCHIS)  
HUETAMO, MICH. LIEBERMAN, AÑOS 70.

Kikongo (hablada en el Congo) ombligo se dice *nkumba*, exactamente igual que entre los congos de Cuba, sin embargo, el musicólogo cubano Rolando Antonio Pérez Fernández no está de acuerdo, para él, “maracumbé” se deriva de *mukimbi* “canto” en lengua Kimbundu.<sup>(7)</sup> Sea cual fuere el origen del nombre, el son del *Maracumbé* muestra que los africanos no permanecieron como espectadores en las primeras fiestas; por el contrario, se convirtieron en activos participantes, marcando los géneros musicales y dancísticos de la Tierra Caliente.

## LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES

En el Balsas la instrumentación más común es un par de violines; una o dos guitarras sextas que sustituyeron a la Tua o Guitarra Panzona, y por último, la tamborita, un pequeño tambor redoblante de doble parche.

En la época colonial los indios estuvieron exentos de la leva militar, en tanto, negros y mu-





DON EVARISTO GALARZA, VIOLINISTA DE PURECHUCHO, CON SU HERMANO TOCANDO LA GUITARRA TÚA. FOTO DR. GALILEO CAMBRÓN.

latos formaron los escuadrones de pardos y morenos que custodiaron las costas de ambos mares para prevenir un ataque extranjero. Sabemos de la existencia de estos cuerpos militares formados por los afrodescendientes en Valladolid, en Pátzcuaro y Uruapan, es muy probable que los cochos calentanos fueran reclutados para cuidar la barra de Zacatula (Lázaro Cárdenas) hasta Acapulco, el principal puerto del Pacífico. Posteriormente, en la región existieron cuarteles militares para luchar contra las guerrillas independentistas, en las luchas entre liberales y conservadores, en los levantamientos contra el Imperio, y así hasta las guerrillas de los años 60 del siglo XX; tal vez a éste hecho se deba la permanencia de la caja o tambor redoblante, empleado en la antigüedad para transmitir órdenes de los oficiales a las tropas y que en ésta región persistió en la música regional, llamándolo *tamborita*.

*Viva Dios que es lo primero,  
dijo la oficialidad  
¡Fuera el príncipe extranjero!  
¡Que viva la libertad!*

(El Gusto Federal)

La tamborita es construida excavando el tronco o una raíz de parota, con un diámetro de apro-

ximadamente 30 cm, pero éste varía según el tamaño de las manos o las indicaciones del ejecutante. Una vez que se ha pulido el vaso y se le ha agujerado un pequeño orificio en la parte media del cilindro para permitirle salir la voz a los parches, se procede a amoldar los aros; para ello se ponen a remojar dos cintas de acinchete durante varios días en unas canoas (troncos ranurados) de palo mulato, con el fin de que se vuelvan suaves y puedan doblarse sin romperse, para ello se utiliza agua caliente; cuando ya se han formado, los extremos se unen con cola, se amarran y se dejan secar al sol antes de agujerarlos. En cuanto se tienen aros y vaso se procede a realizar los parches; para ello se utiliza el cuero de una animal, en la actualidad lo más común es que se emplee piel de vaca, no obstante, en el pasado se prefería al chivo. Los cueros con cortados y amarrados con cintas del mismo cuero en dos aros de bejuquillo, un arbusto que crece en las orillas de los arroyos y en los ojos de agua. Ya que se tienen todas las partes se procede a armar la tambora, para ello se colocan los parches en los extremos del vaso, se colocan los aros y se pasa una cuerda de lechuguilla, o de maguey en los hoyos que se le han hecho formando triángulos encontrados. Para lograr la afinación en La mayor de la tamborita se utilizan los tensores, éstos se construyen con cintas de cuero atadas entre los vértices de los triángulos que forma la cuerda que sujeta a los aros; para lograr un sonido más agudo se tiran en dirección opuesta al vértice y viceversa. Para percudir la tamborita se utilizan dos palillos de parota torneada, a los cuales se les llama bolillo y bola; el primero tiene la forma común de los empleados para redoblar tamboriles, el segundo tiene la mitad del tamaño del primero, y en su punta tiene un mazo forrado con gamuza que sirve para pagar el sonido. Cuando se tocan los “cueros” o parches de la tamborita con el bolillo tienen un sonido agudo y con la bola un sonido más grave, los cuales se utilizan para realizar los complejos juegos rítmicos que incluyen percudir en los aros, apagar con la mano y el bolillo el sonido, etc.<sup>(8)</sup>

El tercer instrumento que se utilizaba en la música del Balsas era la guitarra panzona o “túa”, una guitarra con cinco órdenes de cuerdas de tripa de chivo, el tercer orden puede ser doble o triple. La caja de la túa es más ancha de lo normal y tiene además una pequeña joroba. La guitarra panzona cayó en desuso en la década de los años 50, y fue sustituida por la guitarra sexta, que los músicos “de arrastre” afinan más abajo en la escala musical para que dé un sonido más ronco y percusivo.

*Sentado con mi guitarra  
en medio amanecer cantando,  
luego seguiré buscando  
los toroscas y cocones.*

(El San Agustín)

Victor Hernández Vaca ha escrito sobre la construcción de las túas, sin embargo, es importante contar algo sobre la elaboración de las cuerdas de tripa. Para que las cuerdas duraran se deberían hacer en luna sazona, es decir unos cuantos días después de la luna llena, de lo contrario se desgastarían muy rápido y se romperían. Las tripas de chivo eran las preferidas, aunque también se hacían de perro y de gato. Las tripas que se utilizan son las llamadas de leche, las cuales se limpian, se voltean y vuelven a limpiar, raspándolas para quitarles el excremento y el tejido esponjoso que la cubre. Luego se amarra el extremo en un clavo fijado en la pared y se comienza a entorchar (o torcer); para darle el grosor a la cuerda se entorchan dos, tres o más tramos de tripa torcida; por último se fija el otro extremo en otro clavo y se dejan secar. Una vez secas las cuerdas, se les fricciona con ajo y limón, se dejan secar nuevamente y se lijan suavemente para darles unidad, posteriormente se vuelven a “curtir” con ajo, de ésta manera pierden un poco el olor y adquieren el color entre blanco y amarillo que las caracteriza.

Los gustos y sonos eran conocidos como “música de arrastre”, y la forma de ejecutar el

acompañamiento en la guitarra sexta actual realizada por algunos músicos como Andrés Galván, Rodolfo Durán y José Cruz conserva la forma de ejecución de la túa. Los guitarreros que heredaron la forma en que se ejecutaba la túa, afinan la guitarra en un tono más bajo de lo normal, para que la guitarra sexta suene más ronca. El rasgueo no se hace diferenciando bajos y acordes, se trata de dar rasgueos completos a las 6 cuerdas de la guitarra, sin bajar ningún golpe de los 11 que lleva el compás del son, y al mismo tiempo, con la mano izquierda con el dedo meñique o el anular, se apaga la vibración de las cuerdas para que la guitarra suene más golpeada. Tal forma, vuelve a la guitarra en un instrumento percusivo y menos armónico, incluso ciertos acordes muy comunes como La Mayor, La Mayor séptima, Mi Mayor séptima y Re mayor (que son muy comunes en los acompañamientos de sonos y gustos) se ejecutan “incompletos”, de ésta manera se producen lo que se podría llamar, ruidos armónicos. Con esta forma de interpretación la guitarra sexta imita a la guitarra panzona, la cual dicen, podía hacer los redobles de la tamborita.<sup>(9)</sup> Las referencias literarias nos describen el sonido de la guitarra panzona o túa como ronco, y el mismo nombre de la música tradicional de la región conocida como de “arrastre” (frente a los géneros importados, como el vals, el paso doble y la contradanza) concuerdan con lo que aún el oído menos atento puede percibir en la ejecución de los músicos tradicionales que no tocan la “música fina”, es decir, la música popular que se escuchaba en los bailes de postín desde fines del siglo XIX hasta mediados de siglo XX.

La inclusión de la guitarra sexta, sustituyendo a la guitarra panzona, en los conjuntos de tamborita, obedeció, seguramente, a la extensión de los repertorios musicales de los violinistas, quienes adoptaron ritmos de salón que estuvieron de moda y que requerían aplicar arpeggios y acordes en el acompañamiento. Esta música popular de principios de siglo: vales, contradanzas, danzones y marchas es ahora según dicen





DON JUAN REYNOSO, DON CÁSTULO BENITEZ Y LOS HERMANOS VALENTÍN.

sus intérpretes, música “fina”. La escuela de Don Juan Reynoso ha impuesto una forma refinada y “clasicista” a la música del Balsas tanto en el violín, como en el acompañamiento de la guitarra sexta, a la cual sus acompañantes tocan de manera vibrante y “bajeando” al mismo tiempo que se dan los acordes en las cuerdas agudas. Aquellos músicos que participaron en las orquestas de cuerdas y alientos durante la primera mitad del siglo pasado, utilizan bajeos en la guitarra, conocidos como “obligados”, los cuales van respondiendo a la melodía ejecutada en el violín, esos músicos consideran que la forma en que tocan la guitarra, más como un instrumento armónico, es la correcta y tienen cierta resistencia a tocar la música regional, y cuando la acompañan van marcando y diferenciando a los bajos de los acordes; intentan también que el sonido de cada parte suene nítido y diferenciado.

## LA TABLA

Música y danza forman un binomio indisoluble, y en la Tierra Caliente el baile se da siempre en la “tabla”, que es a la vez escenario para la pareja de bailarines e instrumento de percusión que

acompaña a los músicos. La tabla es construida de la siguiente manera: se hace una fosa de 70 cm de ancho por 2 metros de largo y 80 cm de profundidad, en donde se colocan 2 tinajas, una en cada extremo, las cuales se llenan de agua para afinar al instrumento, luego se tapa con una tabla de parota que tiene dos pequeños orificios en el centro de la tabla, para que salga el sonido. La tabla tiene las mismas medidas de ancho aunque un poco más larga, para que quede perfectamente asentada en la cabecera. Ya que se colocó la tabla de parota se sella con lodo alrededor. Ese pequeño espacio marca musical y coreográficamente tanto al son, como al gusto calentano; pues aún en bailes grandes, nunca se construyen tablados para el zapateado de los bailarines, cuando mucho se concede poner dos o tres tablas.

Los músicos se colocan alrededor de la tabla y los bailarines se reúnen para empezar a bailar, pareja por pareja van “subiendo”, de tal manera que tamborita y tabla forman un ensamble percusivo que tiene reglas para una ejecución adecuada. Los sones y gustos se bailan de manera diferente, puesto que son ritmos distintos, acompañados con zapateados que caracterizan al baile del Balsas.

## EL BAILE

El zapateo de las mujeres marca el tiempo, en tanto que los hombres redoblan improvisando. El zapateado se divide en entrada, redoble y brinco. La entrada marca un zapateado con que se inicia el baile, trata de mostrar habilidad y sirve de enlace con el ritmo sencillo de gusto o con el ritmo sencillo del son que se marca después, durante un corto periodo de tiempo o casi de inmediato se pasa al redoble, que son adornos rítmicos a los dos géneros básicos., se redobla el gusto y se redobla el son, con uno y con dos pies. Tanto entradas y redobles son muy variados, pues tienen diferencias por lugar e incluso por familia extensa; los entendidos pueden escuchando y viendo la manera en que alguien redobla en la tabla, saber de dónde es y de qué familia. El pueblo de Zirándaro, Guerrero, al otro lado del Balsas, tiene fama de buenos bailarines, ahí se prefiere el estilo “banqueao” en el gusto en el cual se realiza un escobilleo hacia fuera con los pies y se encorva el cuerpo para poder percudir con más fuerza; también el son es ejecutado de manera diferente, con redoble con un pie, redoblado y banqueado.

El gusto se redobla por los bailarines en tiempo de  $3/4$ , es propicio para que los bailarines hagan gala de sus mejores redobles en la parte no cantada. Al percudir el tamborero los aros de la tamborita marca la entrada a los bailarines. Éstos suben a la tabla y comienzan a mostrar sus habilidades. La dama con un paso más suave va marcando el tiempo del zapateado, aunque hace ligeros adornos con escobilleos o golpes a contratiempo y en sesquiáltera nunca recarga su ejecución pues de lo contrario podrían hacer perder el compás a su pareja. El hombre en cambio, “redobla” con intensidad, trata de volver compleja rítmicamente su ejecución; pero también, busca mostrar su vigor físico, imitando a veces los redobles del tamborero. Aunque ésta parte de la ejecución rítmica de una pieza se puede prolon-

gar por tiempo indefinido, la energía de un buen bailarín se agota en menos de medio minuto, tiempo en que él o ella “brincan” de frente a su pareja para indicar que ha terminado su ejecución, momento propicio para que el tamborero redoble en los “cueros” o parches de la tamborita indicando que sigue una nueva copla, o bien, redobla y vuelve a percudir los aros para decir a la siguiente pareja que suban a la tabla. Cuando ya no ingresan a bailar, el tamborero indica con un redoble en los cueros a los músicos que se prosigue con la parte cantada, la cual es tomada como un descanso para los bailarines. Cuando el tamborero pasa muy rápidamente de marcar en los aros a los cueros y una pareja está aún redoblando en la tabla, es una señal de que ésta debe bajar, bien sea porque no redoblan con habilidad (a compás con los músicos) o bien porque éstos también desean terminar para descansar. Éste tal vez, puede ser el momento interesante en el diálogo percusivo, pues de ser malos bailarines pierden rápidamente el tiempo y quedan evidenciados, o bien, zapateadores y tamborero se enfrascan en una pugna rítmica que vuelve más compleja y rica la ejecución.

A diferencia del gusto, el son es un ritmo que se toca en el tiempo de  $6/8$ , es más rápido y agotador para los bailarines. Durante la ejecución del son es más difícil mostrar las habilidades rítmicas del redoble en la tabla; sin embargo, éste ritmo tan rápido muestra la potencia física de los bailarines. Sólo aquellos bailarines que se reputan por buenos pueden demostrar su estilo y manejo del redoble en un lapso de tiempo tan corto, pues generalmente dura sólo unos 30 segundos la ejecución de una pareja, suficiente para apreciar la magia que surge al unirse con el violín, la guitarra y la tamborita el resonar de los redobles de los bailarines en un diálogo percusivo y rítmico que se puede apreciar aún a lo lejos.

La forma tradicional de bailar de los calentanos de la Cuenca del río Balsas, es estática, porque bailan en un solo lugar sin desplazarse, ni girar, únicamente se limitan al espacio de la





CUTZAMALA (AFLUENTE DEL BALSAS).

tabla plantada en la tierra. No es simétrica porque el hombre marca unos redobles diferentes a la mujer; la función de la mujer es marcar el tiempo con un mismo paso desde el principio hasta el fin. Rítmicamente existen diferencias cuando una pareja zapatea un gusto o un son.

Los terracalentanos aprenden a bailar desde pequeños subiéndose a la tabla, una vez ahí comienzan a imitar los pasos básicos para gusto y son, luego, los familiares enseñan formas “correctas” de interpretar los redobles. Para cada una de las familias extensas la forma en que éstas ejecutan los zapateados para la danza tradicional son los correctos; sin embargo, son variantes de una misma tradición, sea ésta conservada y representada en Michoacán o en Guerrero. Una “clase” se debe dar en el entorno de la fiesta; aunque ahora también la escuela cumple esa función: enseña la danza tradicional, lamentablemente no todos los maestros aprenden de los viejos. Existen diferencias entre una clase tradicional y lo que el profesor tiene que enseñar a los alumnos en una clase escolar, partiendo del lugar en que se realiza el baile, pues mientras tradicionalmente se hace en una estrecha tabla y lo realiza una pareja, en la

representación escolar se hace por varias parejas en un tablado y con evoluciones coreográficas. La diferencia entre la tradición y la representación folklórica es notoria; sin embargo, ésta es necesaria en la actualidad, cuando no todos los niños tienen familias con una tradición dancística.

En la región existen buenos bailarines tradicionales como: Ricardo Gutiérrez, Juan Aguirre, Bonifacio Pineda, Azucena “Chena” Galván, Carlos Alvarado Borja, Rafael Ramírez, Faustino Gutiérrez, Minerva Pineda, Marco Antonio Bernal Avellaneda, Manuel Escuadra, Andrés Galván conservan la forma tradicional de bailar los sonos y gustos. La mayoría de ellos provienen de una familia con gran tradición en lo que respecta al baile, por ello, son los depositarios de las formas viejas de bailar sobre la tabla. La ejecución de los redobles del gusto y del son parten de las formas tradicionales, éstas dependen del lugar de origen del bailarín y de la familia extensa a la que pertenece; sin embargo, existen variantes que se realizan espontáneamente dependiendo del ambiente que rodea el momento de la ejecución. Es muy común la competencia entre pareja y pareja, limitadas únicamente por su condición física y la

euforia de las otras parejas por entrar a la tabla, quienes entre gritos de aliento y de confrontación como “voy polla”, “ése gallo ya se cansó” y “relates” (versos tradicionales, o bien, improvisaciones compuestas repentinamente) incitan a los bailadores a mostrar sus habilidades.

La música y la danza de la Tierra Caliente del Balsas es producto de la confluencia de las prácticas culturales que indios, africanos, europeos y uno que otro asiático trajeron a los trapiches y estancias ganaderas de la región. Los aportes mesoamericanos e hispanos a las culturas regionales no son cuestionados; sin embargo poco conocemos sobre el origen africano de ciertas prácticas que realizamos cotidianamente. África y sus culturas están presentes en el nombre de la fiesta calentana: fandango; en el de uno de sus sonos más característicos: merecumbé; en las formas rítmicas percusivas que tiene la música regional y que se evidencian en los toques de la tamborita y los redobles del zapateo en la tabla; así como en la humanización que la lírica de la región hace del ganado, formando metáforas donde el toro es equiparable al hombre, o sus características como bravura y fuerza son idealizadas como modelos de comportamiento humano.<sup>(10)</sup>

Lamentablemente la rica tradición musical y dancística de la Tierra Caliente del Balsas está en proceso de desaparición, la mayoría de los músicos rondan los 80 años y no hay adultos ni jóvenes que toquen la música tradicional. El panorama del baile tradicional es menos desalentador, sin embargo, no hay danza si no hay música, más si el zapateo es producto del diálogo rítmico entre bailaror y tamborero. ¿Qué se puede hacer frente al desinterés de las autoridades locales y estatales? ¿A la competencia mediática desigual con la “música” grupera o de los narcocorridos? Sobre todo si como dice un viejo gusto:

El remedio a de ser ‘ora no cuando me esté muriendo...

## VOCABULARIO MÍNIMO DE LA MÚSICA Y EL BAILE DEL BALSAS:

- Aros, Tocar:** Percutir con las baquetas en los aros de acinche de la tamborita, indica que es el momento para que bailen sobre la tabla.
- Arrastre, Música de:** Música percusiva, gustos y sonos que se tocan sin definir bajos y acordes, sino abanicando con toda la mano las cuerdas.
- Arrebatado:** Pieza musical con ritmos cruzados.
- Atravesado:** Pieza musical con ritmos cruzados.
- Atravesarse:** Perder el ritmo o el tiempo.
- Bailador:** Forma local para referirse al ejecutante del baile.
- Bajarse de la tabla:** dejar el zapateo en la tabla.
- Banqueao:** Forma de zapateo en que se doblan un poco las corvas para poder percutir con más volumen, se utiliza más la planta del pie.
- Bolillos:** Baquetas para tocar la tamborita, se componen de Bolillo y Bola .
- Bolillo:** Palillo torneado o baqueta de parota que se utiliza para percutir el parche de la tamborita y obtener sonidos agudos.
- Bola:** Macillo torneado de parota que se utiliza para percutir el parche de la tamborita y obtener sonidos graves y apagados.
- Brincar en la tabla:** Pequeño salto que da la pareja (generalmente a un tiempo) que se utiliza para marcar que se a terminado el zapateo, y dejar lugar a una nueva pareja.
- Cueros, Tocar:** percutir con las baquetas sobre los parches de la tamborita, indica que es el momento para dejar de bailar sobre la tabla y para que entre una nueva pareja.
- Chanear:** Cantar o tocar por piezas en las cantinas.
- Disturbar:** Atravesarse, y hacer perder el ritmo o el tiempo a los otros músicos o a los bailadores.
- Entrar a la tabla:** Comenzar el zapateo en la tabla.
- Escobilleo:** Paso de zapateo en que se arrastran un poco las puntas para que se escuche el sonido arrastrado más que el golpe del huarache.
- Gusto:** Género musical de la tierra caliente en tiempo de 3/4, generalmente se acompaña con canto.
- Guitarrero:** Ejecutante de guitarra.
- Jalarle duro:** Tocar con fuerza el arco del violín para producir un volumen alto. Cuando es un segundero o violín segundo éste debe jalarle en cuanto se arranca o inicia el primero.
- Redoblado o Repiqueteado:** Movimiento de adorno rítmico para el zapateo que se hace con un movimiento



acelerado de los golpes dados con los talones o de punta y talón.

**Son:** género musical de la tierra caliente en tiempo de 6/8, generalmente es instrumental.

**Segundero:** Violín segundo, el que hace la segunda voz en el violín.

**Tabla:** Tabla de parota utilizada como espacio coreográfico y elemento de resonancia del zapateo; se coloca sobre una fosa de 70 cm de ancho por 2 metros de largo y 80 cm de profundidad, en donde se colocan 2 tinajas, una en cada extremo, las cuales se llenan de agua para afinar al instrumento. La tabla tiene dos pequeños orificios en el centro, para que salga el sonido.

**Tamborero:** Ejecutante de la tamborita.

**Túa:** Guitarra panzona que se construye con madera de haya, tiene una caja de resonancia muy amplia y una joroba. Utiliza 5 órdenes de cuerdas de tripa de chivo, de los cuales el tercero puede ser doble o triple. La túa se ejecuta rasgueando aunque había quien hacía los bajos obligados en ella.

**Zapateo:** Movimiento percusivo que se realiza con los pies para llevar el ritmo de la música. Se utiliza la planta, el talón y la punta del pie en diferentes combinaciones. En la antigüedad se prefería realizarlo descalzo, ahora se hace calzando huaraches de grapa, que son los tradicionales. En la región se prefiere zapateo a zapateado.

## NOTAS

- 1.- Para ahondar en el término, véase mi artículo en prensa: Martínez Ayala, Jorge Amós, “¡Cocho! ¡Huache!, Algunas intuiciones sobre la corporalidad en la Tierra Caliente”, *Estudios Michoacanos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002.
- 2.- Carrillo Cázares, Alberto, *Partidos y Padrones del obispado de Michoacán 1680-1685*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 285., 305, 349. Martínez Ayala, Jorge Amós, “...Ave María que he llegado... Devoción y casta en una cofradía del Huetamo Colonial”, *La Tierra Caliente de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 153-180.
- 3.- López Ferrer, Javier, *El gallero*, México, Editorial Constanza, 1954, p. 85-90; si desea contrastar ésta descripción con una reconstrucción que hice utilizando información de los archivos judiciales vea: Martínez Ayala, Jorge Amós, “¡Voy Polla!... El fandango en el Balsas”, en: *La Tierra Caliente de Michoacán*, Za-

mora, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 363-386.

- 4.- Pérez Fernández, Rolando Antonio, *La música afro-mestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, p. 195.
- 5.- La mayoría de la información la he obtenido con entrevistas a músicos y bailadores desde mediados del año 2001, aunque debo agradecer a David Durán Naquid (el mejor bailarín de la región) quien me presentó con todos ellos.
- 6.- Expresión que nos dijo don Rafael Ramírez Torres, violinista y guitarrero, campesino de 83 años, que vive en Huetamo.
- 7.- Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premia Editora, 1983, p. 16. Pérez Fernández, Rolando Antonio, “El chuchumbé y la buena palabra. 2a parte”, *Son del Sur*, Coatzacoalcos, Chuchumbé A. C., #4, junio de 1997, p. 36.
- 8.- Información proporcionada por don Faustino Gutiérrez Orozco, el mejor tamborero vivo, así como constructor de tamboras. Para escuchar la complejidad rítmica en la ejecución de la tambora escuche la pista #3 del disco compacto: *...de tierras abajo vengo. Música y danza del Balsas michoacano*, Huetamo, El Colegio de Michoacán, 2002.
- 9.- En la actualidad sólo quedan dos ejecutantes de guitarra túa: don Juan Reynoso Portillo y don Rafael Ramírez Torres. El que esto escribe ha tenido la oportunidad de registrar en un disco la ejecución de la túa que hace don Rafael Ramírez, escúchese la pista # 7 del disco compacto: *...de tierras abajo vengo. Música y danza del Balsas michoacano*. Lamentablemente no hemos podido registrar a don Juan Reynoso, pues éste se resiste a tocar si no es en un buen instrumento, lo cual es difícil, pues a finales de los años 60 se destruyeron los últimos ejemplares. No perdemos la esperanza de poder hacer, pues don Víctor Hernández (laudero paracheño) ha construido una réplica de la túa de don Arcadio Huipio, guitarrero de San Lucas, de la cual se habla con más extensión en el artículo que Víctor Hernández jr. ha publicado anteriormente.
- 10.- Para ver la importancia del ganado en la cultura africana, así como la influencia de ésta particularidad en Michoacán: Martínez Ayala, Jorge Amós, *¡Epa toro prieto! Los “toritos de petate”. Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, Morelia, IMC, 2001.





## PARACHO, LA GUITARRA TUÁ Y LA TIERRA CALIENTE (\*)

**Victor Hernández Vaca**

RAFAEL RAMÍREZ TORRES,  
VIOLINISTA Y GUITARRERO,  
HUETAMO MICH. 2006.  
ARCHIVO VHV

ESTE ESCRITO tiene la intención de presentar una tradición del “viejo mundo” que llegó a Michoacán para quedarse y naturalizarse. Nos referimos a Paracho como pueblo de constructores de instrumentos musicales de cuerda. Lo que pretendemos es un primer acercamiento al oficio de los constructores

de guitarras y a uno de los instrumentos de cuerda elaborados antiguamente en la localidad: la guitarra tuá ó guitarra panzona. De igual manera hablaremos de algunos guitarreros que se dedicaban a fabricarla y venderla, principalmente en la región del río Balsas.

(\*) Este artículo se publicó: Víctor Hernández Vaca, “Paracho, la Guitarra túa y la Tierra Caliente”, en: Jorge Amós Martínez Ayala, *Una bandolita de Oro un*

*bandolón de cristal. Historia de la Música en Michoacán.* Morelia, Michoacán, Morevallado/Gobierno del estado de Michoacán, 2004, pp. 219-228.



Paracho de Verduzco, Michoacán es la cabecera del municipio del mismo nombre y la localidad más grande de la Meseta Tarasca, por sus más de 18,000 habitantes según el censo de 1990. La población está situada en el kilómetro número 37 de la carretera Carapan-Uruapan, a 147 km de la ciudad de Uruapan. Poco conocíamos de los antecedentes históricos de la población, de no ser lo que el Lic. Eduardo Ruiz dejó escrito.<sup>1</sup> En *Paisajes, Tradiciones y leyendas de Michoacán* nos dice que los habitantes de Paracho migraron de Pajacuarán, cerca de Chapala, para establecerse en la región en la cima de un cerro que hasta la fecha se conoce con el nombre de Paracho viejo.<sup>2</sup> De ahí se trasladó durante las congregaciones de indios adonde actualmente se localiza por mandato del virrey Gaspar de Zúñiga, conde de Monterrey.

#### EL ORIGEN DE LA TRADICIÓN GUITARRERA EN PARACHO

Si del origen de la población poco conocemos, de la tradición que le ha dado reconocimiento y que hoy representa un modo de vida para la mayor parte de sus habitantes conocemos aún menos. Explicar a qué responde que en Michoacán exista un pueblo esencialmente aplicado al oficio artesanal y artístico de la construcción de instrumentos musicales de cuerda aún es un asunto por explorar.

Existen dos versiones al respecto. La que la mayoría de la gente asume como verdadera es la versión que dice que fue Vasco de Quiroga quien legó al pueblo tan armonioso oficio.<sup>3</sup> La segunda explicación sostiene que gracias a la familia Amezcua la tradición guitarrera llegó a Paracho. Esta última se expone de la siguiente manera: En el siglo XIX, la gente de Paracho se dedicaba poco a la agricultura, ya que sus terrenos eran poco fértiles. Otros más, trabajaban de obreros realizando sarapes, algunos más modelaban la madera en torno, realizando valeros, trompos, yoyos, etc. Las mujeres fabricaban los



PARACHO, MICHOACÁN. FOTO A.O. VILLANUEVA.

rebozos y sabanillas y, finalmente, estaban los viajeros y comerciantes. Según afirma la versión de Jhoel Talilla,<sup>4</sup> la familia que más destacaba en ese ramo era la de los Amezcua. Francisco Amezcua Faustero, quien siempre llevaba como compañero de viaje a su sobrino Refugio Amezcua, “En uno de sus viajes llegaron a Paracho con la novedad de que iban a fabricar una guitarra, instrumento que habían visto y oído como se tañía en una casa comercial, que hizo una demostración a un posible cliente interesado en comprar dicho instrumento, mismo que ellos habían palpado y que habían quedado prendados por su rara belleza”. Según cuentan, este suceso transcurrió en los años de 1848 a 1850. La ilusión se vio frustrada al ver que su tuá séptima, como fue llamada la guitarra de golpe, no eran fácil de realizar.

Tanto fue su entusiasmo que hicieron un esfuerzo económico y al siguiente viaje compraron aquella guitarra para poder estudiarla más de cerca y así construir una réplica.

Con la tuá original hicieron una copia, la cual entusiasmó a los hermanos y primos de Refugio Amezcua, quienes se unieron con el ánimo de aprender. El taller de laudería había nacido en Paracho. Aquellos entusiastas aprendices hacían pequeñas guitarras que posteriormente llamaron “doceneras”, para luego fabricar las famosas “yucas”. Cuando el constructor realizaba las yucas a la perfección, éste se ganaba el título de laudero y pasaba a elaborar guitarras formales.<sup>5</sup>

La idea que considera a don Vasco de Quiroga como transmisor del oficio no es del todo convincente por las siguientes razones. En primer lugar el pueblo p'urhepecha prehispánico no conoció el sonido ni la forma de algún instrumento musical de rasgueo de cuerdas. Segundo, hasta la fecha no se ha encontrado evidencia o testimonio que en Paracho se hayan fabricado vihuelas de arco, o de mano, en los años en que Quiroga llega a Michoacán (1523-1524). El único ejemplar existente en el continente americano es la vihuela de Quito, que perteneció a la santa ecuatoriana Mariana de Jesús. “Esta vihuela fue construida probablemente alrededor de 1625 y según muchos testimonios fue tocada por Mariana hasta su muerte en 1645”.<sup>6</sup> Acerca del posible constructor no se conoce dato alguno.

No queremos alterar la idea de que fue don Vasco de Quiroga quien organizó los oficios a través de sus hospitales, pero sí pretendemos enfatizar que, en el caso de Paracho, no fue de esa manera como llegó el oficio guitarrero, pues es difícil que una tradición que no existía en los pueblos prehispánicos fuese adoptada de forma tan repentina. Las crónicas del siglo XVI siempre hablan de que llegaron a la nueva España tañedores de vihuelas, más no dicen nada sobre la llegada de constructores de instrumentos musicales de cuerda.

La segunda versión, la que menciona a la familia Amezcua como pionera del oficio, también puede cuestionarse, pues quien realizó la investigación se basó principalmente en testi-

monios orales, mencionando como informantes sólo a integrantes de la familia Amezcua. Además, la información sobre la guitarra es confusa, cuando se habla de la guitarra no define el instrumento que refiere, pues se dice que trajeron a Paracho una guitarra tuá, luego se argumenta que era una guitarra tuá séptima, más adelante comenta sobre una guitarra de golpe. Hay que diferenciar que una es la guitarra tuá ó panzona, otra la séptima ó sétima y distinta es la guitarra de golpe. Otro dato que parece poco probable es, según la versión Amezcua, que ellos trajeron la guitarra a Paracho alrededor de 1848-1850, fecha poco convincente ya que la guitarra como actualmente la conocemos define su forma organológica a mediados del siglo XIX. La aportación se atribuye al andaluz, Antonio Torres Jurado (1817-1892).

No es propósito central del texto, sin embargo, queremos proponer una interpretación de forma hipotética y sencilla. La crónica agustiniana de fray Diego de Basalenque nos dice: fue con la fundación (en 1540) del convento de Tiripetío, que los indios aprendieron diversos oficios, por instrucción de maestros que trajeron para tal fin. En referencia a la escuela comenta que, “Los hábiles y buenas voces pasan a aprehender canto llano y de órgano, en que han sido eminentes. La misma curiosidad se tenía para que aprendiesen los demás ministriles de bajones, órganos, trompetas, flautas, chirimías con los demás instrumentos de cuerda como violines, arpas y vihuelas”.<sup>7</sup>

Es probable que fuera una orden religiosa la que introdujo la tradición de realizar instrumentos de cuerda en Paracho, posiblemente la orden Agustina, pues, al convento de Tiripetío asistían indios de diversos poblados con la finalidad de aprehender algún oficio. Cabría la posibilidad de que entre esos indios haya estado un paracheño, considerando que para el momento de la fundación del convento, en 1540, Paracho ya se encontraba establecido en la región tarasca.<sup>8</sup>





DON ARCADIO HUIPIO CON SU GUITARRA PANZONA, HUETAMO, MICH. ARCHIVO VHV.

Existen algunas fuentes que hablan de la guitarra en Paracho. En el libro, *México Desconocido*, Carl Lumholtz, nos aporta breves pero ricas descripciones respecto de los oficios realizados en la localidad. “Paracho es triste y sus calles parecen desiertas, pero como todos los Tarascos es inteligente e industrial, lo que particularmente fabrican son hermosos rebozos azules con bordados de seda. La ciudad es igualmente famosa por sus artísticas fajas, así como por sus *guitarras*, algunas de las cuales, verdaderos y bonitos juguetes sólo tienen pulgadas. Todos ahí son músicos y tienen una guitarra como en Italia. No hay en efecto, en el estado de Michoacán, quien rivalice con los indios de Paracho en este punto”.<sup>9</sup>

La anterior descripción debió haberse realizado entre los años 1894-1897, cuando Lumholtz visitó tierras michoacanas. Podemos apreciar que el rasgo que más captó el interés de este viajero fue el asunto de los músicos y de las guitarras, al grado que llega a comparar a Paracho con Italia, país europeo de gran tradición laudera.

Otra de las escasas fuentes que tratan sobre Paracho, nos dice: “Paracho exporta violines y guitarras. Antes producía arpas también, en los días dorados de la música en Michoacán. Hacia 1866 fue la edad de oro de la música serrana de Paracho”.<sup>10</sup>

También el paracheño, Jesús Castillo Janakua, al referirse a la *ch' anaskua* (desfile de oficios del día de Corpus) describe, “se trata de artesanos que con pulcritud y orden, con sus estrenos luciendo, muestran, salidas de sus talleres, guitarras séptimas, sextas, requintos y mandolinas, trabajadas en maderas de las más variadas especies; son los del OFICIO DE LOS GUITARREROS DE PARACHO, oficio eminentemente parachense, el de mayor renombre y el que le ha dado fama al pueblo por la alta calidad de sus productos”.<sup>11</sup>

Las descripciones anteriores, nos dejan ver que Paracho resguarda una tradición enraizada un par de siglos atrás. Desde entonces, siempre ha distinguido al pueblo el oficio de los guitarreros y sus guitarras.

## LA GUITARRA TUÁ O PANZONA

En la actualidad, es muy raro encontrar un músico que realmente sepa tocarla. Igualmente, es más raro encontrar algún guitarrero que tenga el conocimiento sobre como construirla. Acerca del significado del vocablo “tuá”, poco se sabe, ya que los diccionarios en p`urhepecha del siglo XVI no lo registran, tampoco los diccionarios actuales. Igualmente, parece ser que la palabra tuá no tiene definición en el p`urhepecha actual.

Con exactitud, poco se ha escrito de la guitarra tuá ó panzona, salvo algunos raros trabajos.<sup>12</sup> En la colección editada por Julio Estrada, *La música mexicana*, José Antonio Guzmán ubica a la guitarra tuá, con un periodo de uso entre los años 1521 y 1821. Lo anterior puede ser cierto como periodo de auge, pero no como periodo concluyente sobre su uso y fabricación. La tuá panzona se fabricaba en Paracho, con destino comercial a la región michoacana y guerrerense de la Tierra Caliente, la del río Balsas. En Paracho se armaban y en San Lucas se tocaban y escuchaban.

Indudablemente, la guitarra tuá ó panzona es un instrumento popular de origen colonial, lo anterior podemos constatarlo en el modelo de construcción que presenta. Observando los patrones de construcción de la tuá nos percatamos que su composición y estructura es anterior al siglo XVIII, ya que antes de 1750 la estructura interna de la guitarra no presenta el varataje conocido como abanico que tienen las tapas de las guitarras posteriores a la fecha mencionada. Es difícil realizar comparaciones de la tuá con instrumentos europeos anteriores al siglo XVIII, pues lo que debemos considerar es que la tuá es un instrumento de cuerdas construido en Michoacán. Más compleja resulta la intención de llegar a conocer con certeza al autor ó las razones que explican el surgimiento de varios instrumentos de cuerda amalgamados y naturalizados en Michoacán, como la tuá y el sirincho. La



GUIT. ACHA HERRERA. DETALLE DE CUERDAS DE TRIPA Y CINCO ORDENES; 4 SENCILLOS Y UNO TRIPLE. ARCHIVO VHV.

aparición de este tipo de instrumentos, puede provenir de la exigencia de músicos e intérpretes, que buscan nuevos sonidos, también puede explicarse por la aportación de los constructores. Igualmente, existe la posibilidad de que fuera de todo gremio reglamentado, los fabricantes al imitar cierto instrumento, terminan produciendo modelos autóctonos.

Pese a que existen guitarras de origen europeo del siglo XVIII<sup>13</sup> que presentan exteriormente semejanzas con la tuá, interiormente tienen distintos patrones de construcción, sobre todo en la parte de la tapa y el fondo.



GUIT. ACHA HERRERA. DETALLE DEL PUENTE SIN CEJILLA, 5 ORDENES. CUERDAS DE TRIPA DE CHIVO. ARCHIVO VHV.





GUIT. ACHA HERRERA. DETALLE DE LOS TRASTOS DE TRIPA (COMO LAS VIHUELAS DE MANO EUROPEAS). ARCHIVO VHV.

### DESCRIPCIÓN DE LA GUITARRA TUÁ

Abel García nos dice que las medidas de la guitarra tuá y otros instrumentos coloniales de cuerda varían frecuentemente, debido a que los antiguos guitarreros usaban como medidas para realizar los instrumentos proporciones anatómicas, un jeme (distancia del dedo pulgar al índice) o bien algunos dedos.<sup>14</sup> Lo anterior puede ser cierto, ya que las tuás observadas hasta hoy, tanto las de Paracho como las de la Tierra Caliente, varían en proporciones algunos centímetros. La composición de la tuá o panzona es de características muy sencillas. La tapa está construida en una o dos piezas, en ocasiones se presenta extendida sobre el espacio del diapasón de dos a tres centímetros. Tiene dos barras armónicas, aunque existen con tres barras o Uanokuas, una en la parte superior e inferior de la boca, cuando presenta una tercera, se localiza debajo de la posición del puente. En los costados de la

boca, de modo vertical, presenta dos barras llamadas refuerzos de boca. La unión de la tapa con los aros o costillas no es exacta, tiene un espacio o margen al aire, igual que los violines y las “yucas”. Los aros o costillas son muy amplios, se unen a la tapa por medio de “dientes”, (madera en forma de pirámide o triángulo) y al igual que la guitarra actual, son dos piezas; la diferencia es la forma de unión por medio de un ensamble de inglete, no por medio de tacón como la guitarra sexta. El fondo se compone de dos piezas, pues generalmente presenta una abombadura a manera de forma de joroba ó panza, de allí su nombre. El ensamble de las dos piezas que componen el fondo se realiza por medio de tapajuntas o por medio de una cinta de tela, al igual que en los guitarrones actuales. El brazo, palma y zope, se compone de una sola pieza de madera tallada. En ocasiones el zope presenta un ensamble que proporciona la justa medida de los anchos aros. También observamos una tuá con sobrepalma. El diapasón es una chapa y presenta generalmente tres o cuatro trastos de tripa de chivo. Las clavijas son elaboradas de madera tallada. El puente es un bloque rectangular de madera, generalmente muy burdo con poco tallado. La cejilla se realizaba de madera, hoy en la guitarra actual es de hueso de vaca. Comúnmente, la tuá no presenta ningún tipo de ornamentación u adorno, con excepción de la boca, que en ocasiones presenta un tosco decorado. El material usado para la elaboración de cuerdas es la tripa de chivo o cordero, previamente curada con ajo. En Huetamo, el músico y ejecutante de la tuá, don Rafael Ramírez, conoce muy bien la técnica y hasta la fecha elabora sus propias cuerdas de tripa.

Las maderas que se utilizaban para la elaboración de la guitarra tuá ó panzona eran:

*Tapa:* Oyamel, pinabete o cirimo.

*Aros o costillas:* Haya.

*Brazo:* Pino



GUIT. ACHA HERRERA. FRENTE, ESPALDA Y COSTADO (COSTILLAS ANCHAS). ARCHIVO VHV.

Las tuás que pudimos observar se componen de siete cuerdas, cinco órdenes sencillos y uno doble,<sup>15</sup> aunque Abel García comenta que existieron de seis, ocho, diez y hasta once cuerdas.

### LOS PARACHEÑOS EN LA TIERRA CALIENTE

Hablar de los instrumentos musicales y la música de la región del río Balsas, sin considerar a los artesanos guitarreros de Paracho, es como escribir sobre la tortilla y no referirse al maíz.

La relación comercial que hasta la fecha guardan paracheños con terracalenteños data por lo menos de un par de siglos atrás. Tanto en la Meseta Tarasca como en Tierra Caliente, los ancianos guitarreros y músicos guardan vivos recuerdos unos de otros. Todo parece indicar que fue principalmente en la región del Balsas donde se usó la guitarra tuá ó panzona. Por eso cuando se pregunta a los viejos músicos de Huetamo

u otra población cercana sobre la procedencia de sus instrumentos de cuerda, rápido comentan, “eran los indios paracheños quienes venían y siguen viniendo a vender sus guitarras y violines.” Pero, ¿cuáles indios paracheños?, ¿Cómo se transportaban a la región? ¿Dónde llegaban?

La feria de San Lucas o la fiesta de la Candelaria, celebrada el 2 de febrero, es una de las más viejas tradiciones de la Tierra Caliente. La festividad se lleva a cabo desde 1774, siendo la “única en esta aislada zona de la cuenca del Balsas, tan rigurosamente segregada del resto de la república, que aún hasta hace muy poco, en los recientes cincuenta (1950), las costumbres del pasado siglo y éstas a la vez de la colonia, permanecían casi intactas. Personas adultas recuerdan que hasta la década de los cuarenta, la comunicación a las ciudades se hacía por camino real, a pie o en lomo de bestia”.<sup>16</sup>

Poco antes del 2 de febrero, peregrinos y comerciantes emprendían el viaje a la Tierra Ca-





GUITARRA PANZONA, HUETAMO, MICHOACÁN.  
PROPIEDAD DE DON RAFAEL RAMÍREZ (QEPD). ARCHIVO VHV.

liente. Entre los que año con año viajaban a San Lucas se encontraba gente de Paracho, quienes incluso tenían un lugar reservado para armar sus improvisados puestos para comerciar instrumentos musicales y otra clase de artesanías de madera tallada o torneada. Las familias paracheñas que más se recuerdan como pioneras de los viajes a San Lucas, son los Herrera y los Amezcua. Año con año estas familias preparaban su carga de violines, guitarras tuás, baleros, cucharas, etc. “Así, los artesanos de Paracho, planeadamente preparaban los detalles del viaje que habría de durar quince días de ida, quince de estancia en San Lucas y, quince días de regreso, ausentándose 45 días en total de Paracho. El camino viejo de Paracho a San Lucas se encontraba rumbo Aranza, Cherán, Pichátaro, Pátzcuaro y Tacámbaro. Todo el camino se realizaba “a pata”, por esa razón, los guitarreros comerciantes se apoyaban siempre de otro viejo oficio, el de los llamados “uakaleros”, quienes por una mínima cantidad de dinero, prestaban sus servicios como cargadores.”<sup>17</sup> Este fue otro de los oficios que le asombraron al noruego Carl Lumholtz, debido a las grandes distancias que recorrían los “uakaleros” llevando sobre su espalda pesados cargamentos. “Sus huacales son

semejantes a los que se cargan en mulas, pero mucho más grandes y de forma rectangular. Un viaje de Paracho a México exige un mes para ir y volver, siendo la distancia en línea recta de doscientas cincuenta millas, los artículos que acarrea el hombre son, artefactos domésticos, guitarras, cucharas de madera, molinillos, frazadas y jaulas con pájaros cantores, y regresan cargados de mantas y cuerdas de violín y guitarra que, de paso diré se fabrican en Querétaro, con intestinos de chivo “.<sup>18</sup>

Uakaleros y comerciantes siempre viajaban en grupo como medida de precaución de los salteadores de caminos. Pasados los años cuarenta, con la apertura de caminos, los paracheños ya no tuvieron que realizar a pie el recorrido a San Lucas. Aprovechando el nuevo camino de Huetamo a Morelia, así como los constantes viajes de camiones portadores de ajonjolí de la Tierra Caliente, los de Paracho ahorraban recorrido y cansancio, pedían un buen “ride” o aventón a los camioneros que una vez entregado el ajonjolí, regresaban a Huetamo. A partir de entonces no sólo cada año, sino en otras fiestas como el día de la Candelaria se emprendieron viajes. Las visitas no sólo fueron a San Lucas sino también a Huetamo, Purechicho, y otros pueblos de esa región, pero teniendo como prioridad San Lucas.

En Tierra Caliente y en Paracho se recuerdan los nombres de Jerónimo Amezcua y Pánfilo Herrera, guitarreros que cada año viajaban a comerciar a la fiesta de la Candelaria. Festividad donde los “indios paracheños” ocupaban un lugar importante, al grado que se comentaba “si quieres guitarras buenas, ve a la calle de los paracheños”. La gente de Paracho recuerda que en otros tiempos tenían un espacio preferencial y especial para la venta de sus guitarras. Tam-

bién rememoran el especial recibimiento que se les brindaba en San Lucas. ‘Al llegar la gente de Paracho, junto con los “uakaleros” y toda su mercancía, inmediatamente se dejaba escuchar el repique de campanas y comentarios, pues habían llegado a la feria los indios de Paracho”.<sup>19</sup> En el libro: *Relatos y leyendas de San Lucas*, al describir la feria y las opciones que tenían los visitantes de comprar y vender se relata. “En su recorrido ese visitante anónimo se topaba con la sección de los sombreros en una calle alineados en ambos lados, a pocos pasos estaban los paracheños en hilera con sus puestos copeteados de maderas de muchos colores. Tenían guitarras lustrosas, como para presumir al regreso, las había chiquitas de juguete para los huaches, y hasta grandes y panzonas, violines y violincitos, trompos, valeros, cucharas y bandejas de Uruapan, adornadas con dibujos muy vivos y alegres”.<sup>20</sup> En esos tiempos, principalmente se vendían guitarras tuás y violines que, acompañadas de la tamborita, en conjunto armaban el grupo musical para amenizar y acompañar la fiesta y baile de la Tierra Caliente.

Desde el siglo XVIII, por lo menos, los paracheños comerciaron sus instrumentos en la Tierra Caliente. Aunque parece ser que, la guitarra tuá, concluyó su momento de auge a mediados del siglo XIX, cuando comenzó a ser sustituida por la guitarra sétima ó séptima. Existe un testimonio conocido tanto en San Lucas como en Paracho que data de las primeras décadas del siglo XX, mismo que refiere a la manera en que un comerciante paracheño compró una guitarra tuá en la feria de San Lucas a un viejo músico, acontecimiento que permitió nuevamente la reelaboración de guitarras tuás, por lo menos hasta los años setenta. De igual forma, facilitó que algunos músicos pudieran aprehender la manera correcta de tocar el instrumento. La anécdota que se comenta en Paracho coincide con lo que se describe en el libro de *Relatos y leyendas de San Lucas*, sólo que en este último nunca se conoció quién fue ese paracheño que

compró el instrumento construido por el también paracheño Jerónimo Amezcua. Ese personaje fue Silviano Herrera, hijo de don Pánfilo Herrera, viejo guitarrero de Paracho. Silviano, quien desde niño ya viajaba a San Lucas, de adulto aprendió el oficio de construcción de instrumentos musicales de cuerdas por herencia de su papá. Silviano sabía construir diversos instrumentos como vihuelas, arpas, contrabajos y por supuesto guitarras tuás. En uno de sus viajes, compró la guitarra tuá, construida por Gerónimo Amezcua en 1914. La guitarra era propiedad del músico de San Lucas, Rafael Huipio, quien como condición de venta, propuso se le pagara una buena cantidad, además de una réplica exacta del instrumento, Silviano aceptó y compró la tuá, además de realizar una réplica exacta. El instrumento que compró, ahora es propiedad de su hija, Rafaela Herrera Barajas, quien junto con su esposo continuó con la tradición legada por su padre. La tuá que se dió a cambio, hoy es propiedad de don Ángel Huipio, quien vive en Huetamo y es descendiente de una familia importante de músicos, como lo fueron Arcadio Huipio y Rafael Huipio. Así, gracias a la intuición del guitarrero Silviano Herrera, hoy podemos encontrar ejemplares de principios del siglo XX, lo que permite hablar de un periodo de funcionalidad más amplio para la guitarra tuá, ubicándola desde la primera mitad del siglo XVI, hasta la segunda mitad del siglo XX. La última tuá que realizó don Silviano fue en los sesenta por encargo de músicos calentanos.

Actualmente, los paracheños continúan viajando a Tierra Caliente, pero muchas cosas han cambiado. En primera, los viajes ya no son anuales a la Feria de San Lucas, pues ahora se viaja constantemente, ya no sólo a San Lucas y su fiesta, sino a otros pueblos de esa región. Además, el oficio de los “uakaleros” prácticamente desapareció con la apertura de las vías de comunicación y el transporte público. Otros cambios, tienen relación con el recibimiento que se les brindaba a los paracheños, ahora ya no es igual,





DON ROBERTO ACHA GERÓNIMO Y SU GUITARRA, PARACHO, MICHOACÁN. ARCHIVO VHV.

los de Paracho no tienen un lugar especial dentro de la feria de San Lucas, pues por la calle destinada para los “indios paracheños” pasó el camino federal. Pero sin duda, una de las cosas que han cambiado con el tiempo son los instrumentos de cuerda vendidos, ahora, ya no se comercian guitarras tuás, hoy la venta es de guitarras sextas y violines principalmente. Así pues, la guitarra tuá dejó de venderse y escucharse en la Tierra Caliente. También en Paracho dejó de construirse. Sin embargo, aún existen personas de experiencia que guardan en su memoria el viejo modo de fabricarla y tocarla. Pese a que el futuro de esta guitarra está agonizando, aún no está del todo muerto y es probable que pueda recuperarse.

## NOTAS

- 1.- Ruiz, Eduardo, Paisajes, *Tradiciones y leyendas de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1971.
- 2.- Ese hecho puede ser cierto, tomando en cuenta que actualmente existe la costumbre de regresar al sitio cada 21 de octubre, día de la fiesta del santo entierro de Paracho. Donde se representa el éxodo que sufrió la población en la última década del s. XVI. Representa el cambio de espacio geográfico, del cerro. de

- Paracho viejo al actual sitio donde se encuentra la población.
- 3.- Storm, Marian, “Ecos de sonos tarascos. La música de Michoacán”, en: Ochoa Serrano, Álvaro, *Mitote fandango y Mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 120. Comenta que fueron Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel quienes eligieron la población de Paracho para ser el centro manufacturero de instrumentos musicales de cuerda; sin embargo, la autora no explica más, tampoco dice en que se basó para hacer tal afirmación.
- 4.- Véase: Talilla Jhoel, *Remembranzas de una guitarra*, mecanografiado inédito, 1996. Copia del texto proporcionada por el Sr. Jerónimo Amezcua, hijo de un afamado constructor de Paracho.
- 5.- *Idem*, sin páginas.
- 6.- Bermúdez Egberto, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”, en. *La guitarra española*, Madrid, Opera Tres ediciones musicales, 1992, p. 32.
- 7.- Basalenque, Fr. Diego de, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal editores, 1989.
- 8.- Véase Warren Benedict, *La conquista de Michoacán*.
- 9.- Lumholtz Carl, *México Desconocido*, Vol. 2, México, Edinal, 1972, p. 377.
- 10.- Ochoa Serrano, Alvaro, *Mitote, Fandango y Mariacheros*, México, COLMICH-COLJAL, 2000, p. 44.
- 11.- Castillo Janakua, *Paracho durante la revolución, estampas y relatos (1890-1930)*, Morelia, Balsal, 1988, p. 56.
- 12.- Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas Cultural de México*, Música, México, SEP-INAH-Planeta, 1988; García López Abel, *Las manos que hacen de la madera el canto*.
- 13.- Véase, Varios, *La guitarra Española*, Madrid, Opera tres, 1992. Al final del libro se presenta un amplio catálogo sobre instrumentos de cuerda desde el siglo XVI, a la actualidad.
- 14.- García, Abel, *Las manos que hacen de la madera el canto*.
- 15.- Gracias a gente de Huetamo y de Paracho fue como pudimos hacer la descripción de la guitarra tuá ó panzona. Principalmente a don Angel Huipio, don Rafael Ramírez en Huetamo, y doña Rafaela Herrera en Paracho, quienes amablemente dejaron “meterle mano” a sus guitarras, y a Misael Medina en Morelia.
- 16.- Gaspar Avellaneda, Viliulfo, *Relatos y leyendas de San Lucas*, México, Ed. Garabato, 1999, p.44.
- 17.- Entrevista realizada a Magdalena Herrera Barajas, hija de don Silviano Herrera (+) guitarrero paracheño conservador y difusor de la guitarra tuá panzona, en Paracho Michoacán en abril de 2002.
- 18.- Carl Lumholtz. *Op. Cit.* p. 58.
- 19.- Entrevista a Magdalena Herrera Barajas, Paracho, Michoacán, abril del 2002.
- 20.- Gaspar Avellaneda Viliulfo, *Op. Cit.* p. 45.





ARCHIVO A. MORENO NÁJERA.

## **¡AH QUÉ LA AFINACIÓN!**

Mi primera jarana fue una primerita que le regalo a mi padre un anciano de apellido Toga quien a sus más de ochenta años había dejado de tocar y la tenía arrumbada, de eso ya pasaron cincuenta años.

Me gustaba la música pero no sabía tocar ni había donde aprender por aquellos años. En ese tiempo se hacían huapangos en los barrios y velorios, lo que permitía disfrutar de la música en el silencio de la noche. Escuchar la alegría de las jaranas y el repiquetear de la tarima era el arrullo de muchas personas y la desesperación de otras.

Al pretender afinar esa jaranita sin saber, hizo que se reventaran las cuerdas que ya estaban gastadas y viejas. Conseguí hilo y se lo lleve a un señor para que se los pusiera porque había que amarrarlas en el puente. Se

las colocó, la afinó y se puso a tocar. Sonaba muy bonito la jarana en manos del señor.

Días después me acerque a un velorio y se la di a un señor para que la afinara y me dijo:

-Cámbiale las cuerdas muchacho, está mal encordada, ponle en los bordones hilo más grueso para que suene bien.

Le hice caso, le cambie los bordones y se la lleve a otro señor para que me la afinara, pero me dijo:

-¿Quién te la encordó muchacho?, esta mal encordada y no te dará los tonos, déjala te la voy a encordar y la vienes a recoger mañana.

Así fue que la deje y al otro día al ir a recoger el señor la estaba tocando, sonaba muy bien. Tiempo después, feliz con mi jarana me acerque a un velorio y la di para que la afinaran, mi sorpresa fue que me dijo el señor al que se la di:

-Primero hay que arreglar las cuerdas porque están mal colocadas.

A este punto ya no entendía que pasaba, lo que para uno estaba bien para el otro es-



taba mal. Entonces me acerque a un anciano para que me explicara donde estaba lo malo y quien tenía la razón. El anciano con toda la paciencia del mundo me dijo:

-Mira hijo, contaban los mayores que hace muchos años, en aquellos tiempos de los arrieros ellos traían las cuerdas de tripa de la parte de Puebla y Michoacán, los músicos las compraban por docenas o por gruesas ya que no llegaban seguido al pueblo, todas eran de un mismo grueso por lo que una jarana tenía todas las cuerdas iguales. Esas cuerdas había que untarles aceite para que las cucarachas no se las comiera, costaban dos centavos la docena y solo servían para dos o tres tocaditas porque se gastaban y se reventaban, así que cada músico cargaba su rollo de cuerdas en la bolsa del pantalón.

Por esos tiempos se ponían tonos bajitos para que la cuerda aguantara el tirón y combinando las diferentes posturas se hacían sonar los instrumentos, entonces el cantador tenía que gritarle más fuerte al canto.

Esta forma de tocar muy pausado y cantar muy alto por el tono de los instrumentos se le llama tono abajeño.

Después apareció la cuerda llamada romana que era parecida a las cuerdas de seda, estas cuerdas se desparpajaban, después de algunas tocaditas ya no servían y había que cambiarlas. Finalmente aparecieron las cuerdas de nylon que tienen un sonido chillón pero aguanta más, esas cuerdas si vienen de diferentes gruesos y ahora muchos músicos las combinan. Los señores que te afinaron la jarana con anterioridad cada uno está acostumbrado a posturas diferentes, si la afinas por media bandola el bordón de abajo no se usa, va suelto y se sigue conservando la prima pero si la afinas por chinalteco entonces el bordón de arriba es el que no se usa y la prima se pone en el sobre bordón y así cada postura tiene su gracia.

Fue así como entendí porque cada músico de rancho tiene sus formas muy particulares de encordar y de afinar su instrumento.



ARCHIVO A. MORENO NÁJERA.





MARIO HERNÁNDEZ, 2017.

## LA RAMA DE SANTIAGO TUXTLA

Aquí está la rama  
todos la llevamos  
si no da el fandango  
vivo lo quemamos...

### JOEL CRUZ CASTELLANOS

“La Rama” es una celebración que se realiza año con año en Santiago Tuxtla dentro del marco festivo de la navidad, consiste en la realización de 40 fandangos consecutivos que dan inicio el día 25 de diciembre y concluyen el 2 de febrero día de La Virgen de la Candelaria, en este periodo de tiempo se

ubican dos momentos de la fiesta uno que desarrolla del 25 de diciembre al 6 de enero llamado: “La rama grande” en el que los huapangos se efectúan en los negocios y casas particulares de la zona céntrica y “La rama chica” que va del 6 enero al 2 de febrero en el que los huapangos se van al interior de los barrios.

La primer rama sale del Palacio Municipal y a ellos le corresponde la organización del primer huapango, la rama utilizada es de un árbol conocido como nopotapi o paraíso, generalmente es adornada con mondongos de papel de china, frutas y unas lamparas hechas de una naranja mateca vaciada y una vela.



Un día de huapango de Rama los jaraneros llegan al rededor de las 8 de la noche para llevar la rama a la siguiente sede, se realiza un recorrido al que asisten los familiares y amigos de los caseros y el grupo de jaraneros que estará a cargo de la música en el huapango, el acompañamiento se hace con Las Pascuas y se va cantando un estribillo que informa hacia donde la llevan por ejemplo:

A los Castellanos  
la rama llevamos,  
si no dan huapango  
vivos los quemamos.

Cuando llegan amarran la rama al frente la casa donde será al día siguiente, así ya toda gente que pasa por ahí se entera de la ubicación del próximo huapango, regresan a la casa donde ya está tarima y la comida esperando para iniciar la fiesta.

Cuentan que antes la rama era llevada de casa en casa sin previo aviso y los caseros tenían la obligación de dar el huapango al día

siguiente, de no ser así, se le fabricaba un muñeco efigie y era quemado enfrente de su casa o negocio mostrando así el descontento de la población por no haber realizado el huapango. En los últimos años eso a cambiado, la secretaria de cultura municipal realiza un rol y así se asegura la realización de los 40 fandangos, además de aportar las sillas, toldos, luces y una aportación monetaria para los músicos.

La rama articula un red de fandangos que van moviéndose por todo el pueblo de Santiago Tuxtla como tejiendo una red, construyendo una serie de reciprocidades que hacen posible la comunidad. Cada noche se consume el ritual del fandango y el cariño y la camaradería son el resultado de la música y el baile. La rama se ha conservado porque genera comunidad, por que tiene un sentido para la vida de los tuxtecos, porque que asegura la continuidad fandanguera pues son 40 noche sen las que las niñas y niños tienen la oportunidad de aprender al modo de antes la música y el baile de sus abuelos.



MARIO HERNÁNDEZ, 2017.



## RAMAS, AGUINALDOS, PASCUAS Y JUSTICIAS; LA NAVIDAD EN SANTIAGO TUXTLA

MARIO HERNÁNDEZ

De forma *abreviada*, algún músico diría, Mario nos presenta una muestra de la multiplicidad de instantes, destellos, visiones y situaciones de la costumbre popular de Santiago Tuxtla de sacar “La Rama”: noche de fiesta y devoción, una muy arraigada y antigua tradición local, compuesta y acompañada en todo momento con versada y música jarocho, que comienza el día de Navidad, 25 de diciembre, y concluye el 2 de febrero, día de la Virgen de la Candelaria; fechas importantes de la vida de Jesucristo que marca el calendario católico.

La secuencia de imágenes que nos muestra aquí Mario Hernández nos lleva de la mano por calles, barrios y casas de Santiago Tuxtla tras la Rama adornada, al frente como estandarte, cantando “Naranjas y Limas” de casa en casa, acompañados de amigos, vecinos y músicos, pidiendo *aguinaldos*, para rematar la noche con un huapango familiar (de chicos y grandes), en casa de alguna familia vecina del barrio, en donde se llega cantando Pascuas y Justicias, y se ofrece comida y bebida a los “peregrinos” que se reúnen ahí a lo largo de la noche; momentos de grata convivencia y encuentro de la comunidad.

Celebramos este inmenso trabajo de documentación, que no solo un ejercicio estético, planteado por Mario y del cual nos comparte una muestra de esta tradición viva y actual de Santiago Tuxtla, aún con vestigios y reflejos de otro tiempo y de otro mundo.























































## Pascuas y justicias

**Grupo San Juan de Dios Pajapan,**  
Pajapan, Ver.

**Grupo Comején,** Comején,  
Mpio Acayucan, Ver.

**Grupo San Fernando,** San Fernando  
Mpio de San Pedro Sotepan, Ver.

**Grupo Cultivadores del Son**  
San Andrés Tuxtla, Ver.

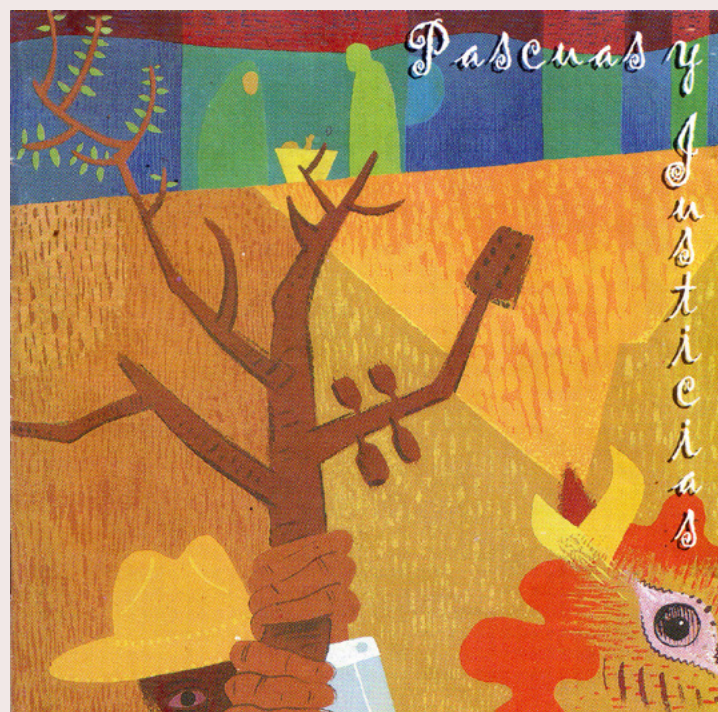
**Grupo Los Campechanos**  
Santiago Tuxtla, Ver.

**Grupo Barrio de Guadalupe,** Comoapan  
Mpio San Andrés Tuxtla, Ver.

### CONACULTA, 2002

Ediciones del Programa de Desarrollo  
Cultural del Sotavento

En la mitología actual de los pueblos indios del sur de Veracruz, el final del tiempo sin tiempo de los dioses y sus mitos y el comienzo de la cuenta humana de los días fue anunciado por el nacimiento del sol. Este astro, asociado también al niño dios del maíz “Sintiopiltsin”, al despuntar en el firmamento dio origen a la actual familia de hombres y mujeres que pueblan la tierra, luego que las primeras generaciones de seres humanos terminarían convertidos en monos y en pescados. De igual manera, la llegada al mundo del Mesías católico Jesucristo, nacido del vientre inmaculado de María esposa de José, presupone en dicha religión la idea de una purificación del mundo, la redención de los pecados humanos y el inicio de una nueva era para la humanidad. Producto de reinterpretaciones y permanentes negociaciones culturales, el antiguo dios solar



fue asociado -incluso ocultado- a la representación cristiana de Jesús el Nazareno, tal como lo muestran las leyendas, mitos y rituales que hoy se escuchan en el sureste veracruzano; quedando ligadas estas deidades mediante el personaje que con su canto anunció a los hombres el nacimiento de Cristo y del sol... el gallo.

Según Alfredo López Austin, por esa misma razón, la primera luz creadora aparece también en los relatos del nacimiento de Cristo o al momento de su elevación al cielo después de su crucifixión, donde según cuentan algunos mitos, ya estando en la cruz, el señor Jesucristo envió un papel a la Virgen que se convirtió en gallo blanco y con su canto mató a todos los judíos. Finalmente la asociación de la figura cristiana con el dios solar queda más o menos clara por el hecho que la conmemoración de la navidad coincide con la celebración del solsticio de invierno, además que en muchos lugares de nuestro país uno de los nombres con que se conoce al Dios-Hijo de la tradición católica es el de Cristo sol; y muy probablemente por las mismas razones que hemos venido argumentando es que en la iconografía cristiana ideada con fines de evangelización Jesús Nazareno tiene los ca-

bellos tan amarillos como los rayos del sol. Así la figura solar, Cristo y el gallo son metáforas de un mismo tema: el inicio de una era de bien, de justicia y de esperanza, tal como lo sugiere una de las Justicias que se incluyen en este disco:

Bueno el gallo que cantó  
dando aviso al mundo entero  
que había nacido el cordero  
diciendo Cristo nació

Si este de alegría cantó  
por los hombres que sería  
al ver que al mundo venía  
Jesucristo al mundo pues  
por eso digo que es  
noche de mucha ....alegría.

Aún cuando en el mundo mestizo estos motivos no sean del todo visibles, lo cierto es que en la tradición de las pascuas y justicias que se cantan por el mes de diciembre en el sur de Veracruz aún se conserva parte de ese sentido de renovación cósmica, re-ordenamiento del mundo y encuentro con lo sagrado que se reactualiza año con año en estos territorios de fandangos y aparecidos.

Estos son los motivos que a partir del 16 de diciembre hasta el 24 del mismo mes se cantan en las Pascuas y Justicias a lo largo y ancho del Sotavento veracruzano. Es la tradición de la “saca de la rama” o “la casita” cuando de casa en casa salen chicos y grandes con la esperanza de recibir de parte de los vecinos, amigos y familiares un buen aguinaldo a cambio de dar las buenas nuevas del nacimiento del niño Dios.

La costumbre dice, que es en la noche cuando los jaraneros y espontáneos se reúnen para dar las Pascuas por las calles de la comunidad, el barrio o la colonia acompañados en algunos casos, de ramas de árboles, que por lo común las mujeres se encargan de adornar. Las ramas se adornan con serpentinas, farolitos, globos, pascele, serpentinas, esferas o incluso frutas de temporada, mientras que en otros lugares los más cha-



DON TIRSO LÓPEZ DE COMEJÉN.

macos suelen sacar “la casita” o “portalito” que representa al pesebre donde nació el niño Dios.

Las Pascuas que se cantan en la saca de la rama son versos hexasílabos del tipo A-B-A-B bajo el formato de pregón y coro haciendo referencia preferentemente al nacimiento de Jesucristo, aunque también como se muestra en este disco se pueden incluir temas sobre su muerte y crucifixión. En algunos lugares como Pajapan al término de las Pascuas se acostumbra declarar las Justicias que son décimas octosílabas, también llamadas “espinelas” que refieren a algunos pasajes de la vida de Jesús y que quizás deban su nombre al hecho de que su tema central refiere a aquel Mesías que trajo luz y justicia al mundo. Al término de las Justicias algunos jaraneros como los de Comején acostumbran interpretar una fuga, que no es otra cosa sino algún son jarocho que se toca para despedirse de la casa en donde la rama fue bien recibida –rememorando quizás la vieja usanza





DON GUILLERMO CRUZ, PAJAPAN, VER.

de combinar el canto a lo divino con la música de diversión y fandango.

Estas tres modalidades de Pascuas, Justicias y Fuga, para nada son la regla en el territorio sotaventino pues cada región acostumbra interpretar o bien solo los cantos de la rama, a ésta acompañada de las Justicias pero sin tocar la fuga, o las tres partes juntas como sí lo hacen en otras localidades. Es precisamente esta variedad al momento de interpretar las Pascuas en el sur de Veracruz lo que este disco pretende mostrar.

Cada uno de los músicos que participan en este disco comparte el hecho de que ninguno de ellos se dedica de manera profesional a la música. Combinan las labores del campo, las do estudiante, profesor, criador de animales, pro-

motor cultural, empleado y carpintero con el gusto por el son jarocho y la fiesta del fandango.

Jaraneros de San Fernando, Comoapan, Santiago Tuxtla, Comején, San Andrés Tuxtla y Pajapan son los que a lo largo de este disco nos dan una muestra de la riqueza y variedad de estilos, estructuras y fraseos que para interpretar las pascuas y justicias coexisten en el sur de Veracruz. Casos interesantes son los de Don Gabriel Hernández Pérez quien además de incluir su güiro en la dotación instrumental muestra su peculiar estilo de recitar las Justicias, además de compartir con nosotros una versión del Chalom, que se canta en la saca del viejo de fin de año. Otro ejemplo de riqueza musical la da el versador Tirso López quien hace algunos años estuviese a punto de perder la vida, pero que gracias a los buenos oficios de la Virgencita de Guadalupe –como él mismo comenta– lo podemos apreciar en este disco regalándonos una versión “chusca” de las Justicias, misma que remata con una fuga de El Zapateado que él mismo canta al temple de los versadores antiguos.

Se incluyen también a los grupos de San Fernando y de Pajapan hablantes respectivos de popoluca y nahua, quienes conservan un sentido más ritual de Las Pascuas pues la incluyen dentro del repertorio de música religiosa que se toca en la casa de Dios, a la que distinguen de la música de huapango, interpretada con instrumentos distintos de los usados para la música sacra. La familia Campechano de Santiago Tuxtla interpreta el son de El Piojo muy tocado en Los Tuxtlas, además de una versión distintiva de las Pascuas por la peculiar forma de rasguear la jarana. Los integrantes de “Los Campechano” representan uno de los mejores ejemplos de cómo la tradición se transmite de padres a hijos enriqueciendo de manera permanente a la cultura sonora. Por último, el grupo quizá más consolidado de los que aparecen en esta grabación es el de Los Cultivadores de Son, originarios de San Andrés Tuxtla, quienes impulsados por el entusiasmo de Andrés Moreno se han encarga-

do durante años de preservar y difundir muchas de las usanzas antiguas que hasta hace algunos años se escuchaban en los fandangos tuxtecos.

Lejos de concluir el trabajo con la edición de este disco, el desafío que se presenta a todos los que participamos del movimiento jaranero (y sus diferentes formas de expresión) es el de cómo asegurar a nivel colectivo que buena parte de los estilos, temples e instrumentación que ahora podemos escuchar no desaparezcan a la muerte de sus actuales intérpretes.

Grabar a un determinado número de músicos y producir un disco compacto no es suficiente para asegurar la continuidad y enriquecimiento de la cultura del fandango. Se requiere de muchos más esfuerzos conjuntos –comunitarios e institucionales– para crear condiciones favorables para que la costumbre del fandango siga desarrollándose lo mismo en la pequeña rancharía, en el pueblo o en la gran ciudad.

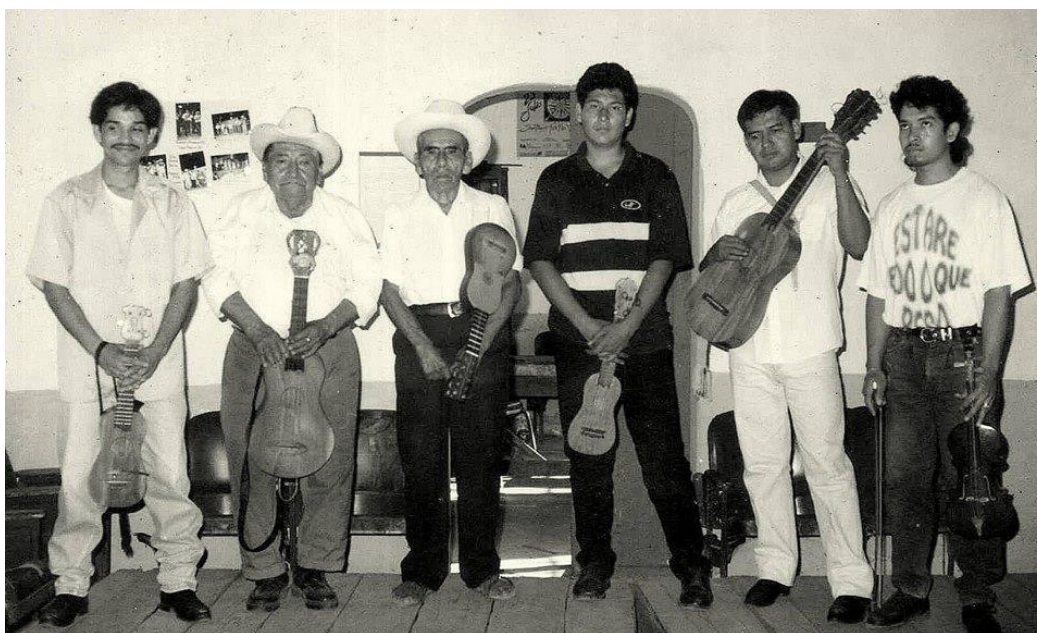
El objetivo que impulsó el desarrollo de este proyecto fue el de compartir con toda la gente, pero especialmente a las nuevas generaciones de jaraneros, la extensa variedad que todavía hoy posee el son jarocho en las distintas micro-regiones fandangueras. Las tendencias a crear es-

tereotipos musicales, a eliminar la extensa variedad sonora en pos de conseguir una mayor profesionalización del son jarocho, así como la proliferación de discursos que suponen a ciertos estilos más tradicionales que otros tendrían que ser repensados; pues como este disco muestra, tan sólo en el sur de Veracruz hay tantas formas para interpretar las Pascuas que bien valdría la pena volver a ejercitar una cultura de la escucha y de respeto a lo otro que tanta falta hace en estos tiempos.

Vaya pues mi más sincera felicitación a cada uno de los músicos, bailadores y bailadoras, versadores y lauderos que con su trabajo diario siguen empeñados en que la añeja tradición de los fandangos de tarima no desaparezca. Pero sobre todo vaya este disco dedicado a los jaraneros que a pesar de los malos augurios y tiempos de crisis continúan saliendo año con año a partir del 16 de diciembre para anunciar a sus semejantes el portento del advenimiento del niño Dios:

Ya vienen las Pascuas / ya vienen llegando /  
por eso nosotros / alegres cantamos.

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ



LOS CULTIVADORES DEL SON, SAN ANDRÉS TUXTLA, VER.







## COLABORADORES

### REVISTA NÚMERO OCHO

ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

Historiador, músico.

Investigador, Centro INAH Veracruz

JOEL CRUZ CASTELLANOS

Músico, promotor cultural.

MARIO HERNÁNDEZ

Fotógrafo.

VICTOR HERNÁNDEZ VACA

Originario de la meseta p'urhépecha, del pueblo de Paracho, Michoacán. Miembro de una familia de guitarreros. Doctor en Ciencias Humanas especialidad en Estudios de las Tradiciones. Profesor investigador de la Universidad de Guanajuato, Departamento de Estudios Culturales, campus León, Gto. Fundador y organizador, con el guitarrero Abel García López, de las Jornadas de Investigación sobre las Guitarras en Paracho, Michoacán.

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

Afrodescendiente originario del Bajío; aprendiz de arpero; nieto de mariachis, charros, comederas, ferricarrileros y soldados. Dedicó su tiempo libre a escribir sobre la cultura del occidente de México y a enseñar historia.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

RICARDO PERRY GUILLÉN

Promotor cultural. Director del Centro de Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.





NÚM. 8

septiembre 2018

