

BAILES AFROMESTIZOS VISTOS POR VIAJEROS EN VERACRUZ, SIGLO XIX

Yolanda Juárez Hernández

Antecedentes

Los antecedentes históricos de la música en México son retomados cada vez con más frecuencia por los etnomusicólogos, siendo reconocidas por estos especialistas la relación y concordancia que guardan algunas formas musicales de México con aquellas otras que se fueron integrando en el proceso histórico que inició con la llegada de los europeos a tierras americanas. Como resultado de las diversas mezclas en materia musical que aquí se produjeron, se fueron creando nuevas formas rítmicas en América; una de estas tiene que ver con la amalgama de formas musicales africanas, con las europeas e indígenas.

La enseñanza de la música europea en la Nueva España siguió las mismas políticas y canales institucionales que la corona utilizó para la implementación de sus modelos culturales; es decir, en su momento sirvió como elemento de aculturación y dio origen a las diversas escuelas y sistemas para la enseñanza de la música; el canto y la ejecución musicales tuvieron como objetivo, entre otros, apoyar los programas de evangelización y de adoctrinamiento en las costumbres occidentales, que para los españoles era tan necesario que los indígenas aceptaran.¹ Así, la música religiosa ocupó uno de los primeros lugares en esta tarea, creándose escuelas para los hijos de los nobles, conservatorios en los que se seleccionaba qué instrumentos debían aprenderse y desde donde se empezó a marginar y restringir el uso de los instrumentos indígenas.

Intentaremos concentrarnos en la actividad musical que se desarrolló al margen de estas políticas oficiales. Es lo que llamaríamos el desarrollo de la música popular, movimiento que da margen a un proceso de creación de determinados modelos culturales marginales que surgen al amparo de la clandestinidad, de la prohibición y de la resistencia y como resultado de la suma de las prácticas culturales musicales que los grupos que convivieron en los espacios coloniales traían consigo. En concreto, nos referimos a la mezcla de las expresiones musicales indígenas, africanas y europeas. De esta suma de intercambios culturales se estaban generando elementos de una nueva identidad.

¿Cómo se expresaron en Veracruz? y ¿qué quedaba de estas formas musicales en los pueblos veracruzanos de más influencia afromestiza en el siglo XIX? Trataremos de responder a partir de algunos de los testimonios que nos han dejado viajeros y cronistas. A esta música popular, producto de la integración de diversos componentes en los espacios americanos, debemos además agregar las propias influencias que la música española ya venía arrastrando tras ocho siglos de presencia árabe. Gabriel Zaldívar apunta:

Es indudable que a la llegada del conquistador, la primera música que se trajo fue la de la soldadesca, música que no era religiosa, cantada por las huestes descubridoras [...] Antes de que vinieran los primeros misioneros que enseñaron el canto a los indios ya había millares de colonos europeos que cantaban y se divertían en festejos, en los cuales el arpa y la vihuela acompañaban los cantos aprendidos en su tierra y los nuevos que componían y a su son y ritmo se bailaba zambra, zarabanda, contrapás, danzas y contradanzas para no citar sino las calidades que mencionan los cronistas del siglo XVI [...] es lógico suponer que la música española fue trasplantada en todas sus formas y muy especialmente en las bailables, tales como el zapateado, la seguidilla, el fandango y otras más [...] apenas se estaba reedificando la ciudad y algunos de los conquistadores (ya) solicitaban permisos para establecer escuelas de danzar y de tañer...²

Hay vestigios o noticias de algunas de estas expresiones musicales que provienen de fiestas que realizaban los esclavos en el período colonial, y que eran sumamente vigiladas por las autoridades civiles y eclesiásticas españolas. Antonio Zedillo señala que “Durante cientos de años, las costumbres de los negros están presentes y sumergidas dentro de lo cotidiano [...] A través del siglo XVII [...] existieron los ‘oratorios’ y los ‘escapularios’, que eran permitidos a los libertos y cimarrones, en los que rendían culto externo a la teología cristiana, pero que en lo interno se lo dedicaban a sus dioses ancestrales africanos.”³ Por su parte, Gabriel Saldívar dice que:

² *Ibidem*, pp. 157-158.

³ Antonio Zedillo Castillo, “La presencia del negro en México y su música,” en *Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*, 1968, Instituto Veracruzano de

¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, México, 1934, pp. 87-90.

No se ha querido dar importancia a la música africana en nuestro medio, pero hay que reconocer que ha aportado un contingente más o menos amplio para la formación de nuestra música; sus manifestaciones se presentan en Nueva España con su llegada, en tipos de música popular; el tango, la danza, sones, danzones y rumbas son de antiguo conocidas en México, y no se crea que su producción no haya dado composiciones de mérito; en colecciones de jarabes y sones figuran algunas que en sus formas originarias fueron producidas con elementos de los negros, aunque posteriormente se han modificado sus ritmos, no habiéndose librado de su influencia el huapango.⁴

Gonzalo Aguirre Beltrán también se refirió a esta influencia y coincide en que existió una interacción de la música europea y africana: “Durante el siglo XVII hubo un estira y afloje entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operación española deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro.”⁵ Describe también los esfuerzos de los negros libres o esclavos por mantener sus manifestaciones culturales de diversa índole, ya que representaban una forma de cohesión, de identidad y de resistencia. Dichas manifestaciones encontraban su mayor expresión en los días en que se les permitía descansar o en las fiestas religiosas, a pesar del recelo que estas prácticas ocasionaban:

El escándalo que provocaron los bailes de negros no se limitó a los amos. Se extendió a los gobernantes encargados del poder civil y a los eclesiásticos que dominaban las conciencias, al comprobar la intromisión de los esclavos en los bailes y celebraciones de los indios. Los comisarios del Santo Oficio de la Inquisición, en las denuncias que elevaron a sus superiores dejaron constancia de esta penetración y de la de opuesto sentido. Los negros informan, bailan con los indios el *nonteleche*, representación de un sacrificio humano, los *patoles* en las ceremonias de imposición del nombre y los *areitos* destinados a los dioses indios.⁶

Jas Reuter, por su parte, con relación a este fenómeno del mestizaje en la música, subraya las características del canto responsorial o canto del llamado-respuesta, el uso de la síncopa, la riqueza rítmica y del *tempo*:

Igualmente importante es una cierta cadencia en los sones de las regiones que mayor influencia negra han recibido, influencia además claramente reconocible en los tipos humanos de, por ejemplo, Veracruz, Tabasco y Campeche y de la Costa Chica del Estado de Guerrero: color muy moreno, cabello crespo, cuerpos delgados y musculosos, sensualidad en los movimientos de las mujeres, que se expresa en forma alucinante cuando bailan.⁷

El Son Jarocho

El caso del llamado son jarocho es una muestra de esta construcción musical sucedida en un largo proceso histórico, en el que destaca no sólo la cercanía geográfica, sino de identidad con la región Golfo-Caribe y que deviene en una expresión regional con elementos indisolublemente ligados a todas esas expresiones que la alimentaron y la definieron. Como antecedente, destaquemos la afirmación de Antonio García de León, expresada en su texto *El mar de los deseos*, cuando al referirse al gran Caribe, señala el papel de la música en el proceso colonial:

Jugó un papel preponderante desde un inicio y marcó para siempre la originalidad de la gran región, teniendo desde su origen formas particulares que influyeron después en el desarrollo de las expresiones musicales de todo género. Era una música nueva, con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el “castellano atlántico” y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región (...) La música y la dimensión festiva terminaron atrapando a todos, como lo señalan muchos viajeros de los siglos coloniales.⁸

Como bien dice este autor, existe un *mar de argumentos* diferentes que pueden llevarnos a encontrar una identidad en el Gran Caribe, y tan sólo refiriéndose a la música hay elementos suficientes para reconstruir una identidad que sentó las bases de las nuevas fusiones y mezclas musicales. En el caso del son jarocho y también reforzando estas afirmaciones, otro estudioso de la música veracruzana, Rafael Figueroa, señala que el proceso de creación y consolidación de estos sones se remonta a orígenes andaluces, canarios y europeos, que al mezclarse con las influencias africanas e indígenas, adquieren un carácter muy peculiar.⁹

De estos encuentros culturales, de los “préstamos culturales” como los llamaba Aguirre Beltrán, se van conformando en los espacios sociales propios de los grupos mestizos las

Cultura, México, p. 73.

⁴ Gabriel Saldivar, *op. cit.*, p. 157.

⁵ Gonzalo Aguirre Beltrán, “Baile de Negros”, *Revista de la Universidad de México*, vol.25, núm. 2, México, 1970, p. 3-4.

⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷ Jas Reuter, citado por Rafael Figueroa en *Salsa Mexicana. Transculturación e identidad*, Edit. Conclave, Xalapa, 1996, p. 31.

⁸ Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, UQROO, México, 2000, pp.46-47.

⁹ Rafael Figueroa, *Historia del son Jarocho*, página Web: www.comosuen.com.

representaciones musicales que los van a identificar. Son las expresiones musicales que en su momento estaban censuradas por la Iglesia, que sólo ejecutaban los negros esclavos en sus espacios propios porque llamaban a escándalo a la jerarquía religiosa y a las buenas conciencias, por ser bailes y músicas con letras irreverentes, soeces y contrarias a la moral. De las denuncias que se conocieron de ciertos bailes “deshonestos” que el Santo Oficio criticaba, se derivan parte de las prácticas que posteriormente se van a ejecutar en estos sones, tanto en lo que se refiere a las coplas que los componen como a su ejecución en las celebraciones en los barrios extramuros de Veracruz en el siglo XIX, donde se acentuó la presencia de la población de mezcla, como en los fandangos de las zonas rurales en la costa sur veracruzana, hacia donde también se extendió parte de esta población de origen afroamericano, los que eran sumamente populares.

Para el siglo XIX y como resultado de la independencia, esta vigilancia se relaja y diluye y ya no es necesario mantener sus prácticas culturales en el ámbito de lo privado. Los espacios de expresión se amplían y empiezan a ser más abiertamente ejecutadas en los escenarios de la vida cotidiana que se empezaron a vivir de manera diferente. El fandango —nombre que recoge una tradición a lo largo del proceso histórico cultural del gran Caribe— se encuentra mencionado ininidad de veces en los testimonios de las fiestas y bailes veracruzanos:

[...] estos grupos humanos productos de mestizaje... se expresaron en las fiestas llamadas “Fandango”, que constituye la marmita fundamental en la que se cocinaron estos géneros de tradición común y que desde fines del siglo XVII y con ese nombre transitó de regreso a España como un baile de pareja por modo menor... Avalada por el *Diccionario de Autoridades* (1742), que lo define como un “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”... danzas en su mayoría zapateadas... variadas formas de percusión, se encuentran repetidas y con pocas variaciones en las costas de Veracruz, el interior panameño, el campo cubano en occidente y en oriente, el interior del Santo Domingo español y Puerto Rico, los llanos interiores de Colombia y Venezuela, el oriente venezolano y la Isla de Margarita.¹⁰

La ejecución de estos sones, llamados “ayles o “soncitos de la tierra”, se llevaban a cabo en parejas, y en un momento del mismo se hacían referencias al cortejo, “de manera más o menos disfrazada o un tanto burda” haciéndose cada vez más popular, tanto por las coplas que mostraban ese aire pícaro propio ya del jarocho, como

¹⁰ Antonio García de León, *op. cit.*, p. 103.



Casimiro Castro. *Fandango* (versión campirana), litografía, ca. 1855. Colección particular

porque era una manifestación que reafirmaba lo propio, lo creado por la fusión y al calor de la resistencia y la clandestinidad.”¹¹

La versada

En referencia a las coplas que acompañan estos sones, recordemos que la Iglesia utilizó diversas formas literarias y poéticas para ayudarse en el proceso de evangelización, desarrollándose su práctica casi desde el inicio de la colonia. Uno de los géneros más usados fue el de la décima. De origen erudito, traída por los más refinados poetas, posteriormente se tornó lírica y popular en Veracruz y sus alrededores y se convirtió en parte indisoluble del pueblo. Fue usada para transmitir por vía oral y a través de sus formas improvisadas y entrelazadas con las formas musicales propias, diversas noticias, costumbres, y para expresar esas formas picarescas que ya se empezaban a mostrar en los espacios de la fiesta popular jarocho.¹² A través de estructuras poéticas como cuartetos, quintetos, o décimas se expresaron formas culturales propias y se retrataron también escenas de la vida cotidiana, convirtiéndose en una inagotable fuente de información acerca de los temas más diversos que se generaban sobre todo al interior de los espacios culturales donde estas manifestaciones fueron más importantes, fuertes y persistentes. Esta *versada*, como también se le conocía, se expresa en los espacios geográficos que tienen que ver con las regiones campesinas de la costa de Veracruz y a los interiores de los puertos. El tema ganadero y campirano se verá retratado frecuentemente en las coplas, cantos y bailes. Dice Antonio García de León:

La Trashumancia ganadera, la forma de vestir, las canciones de trabajo y los *cantos de arreo*, las danzas, las rondas infantiles, las preferencias

¹¹ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 1994, pp.18-19. Del mismo autor, consultar “La fruta madura. El Fandango sotaventino del siglo XIX a la revolución”, en *Secuencia*, nueva época, núm. 19, enero-abril de 1991, Instituto Mora, México.

¹² Ernesto Márquez, “La décima sotaventina”, en *Bembé, Revista de Información afroamericana*, año 3, núm. 19, 2000, pp. 62-63.

instrumentales y orquestales, los cultos religiosos y su relación con el rito y la música, el refranero popular, las creencias, los mitos y la tradición oral, es decir el ethos que acompaña a coplas, décimas y villancicos los hace similares y no en balde sucesores de un “lenguaje común” que deriva de las formas de implantación de la colonización hispana... Son herederos de la forma como los colonos españoles se acriollaron, se mezclaron y se transformaron en esos espacios interiores, así como de su relación con los puertos y su distribución a través de las grandes rutas: como sería el caso de los grandes llanos de Colombia y Venezuela, o del barlovento venezolano, cuyos caminos interconectan por tierra el mundo andino y caribeño [...]”¹³

Algunas expresiones del son jarocho y de las coplas que le acompañaban o que se interpretaban también por separado aparecen en los testimonios de los viajeros del siglo XIX, en las descripciones de las diferentes celebraciones, fiestas y eventos civiles y/o religiosos que daban pie a la realización de estos fandangos en las poblaciones de composición o influencia afroestilizada.¹⁴ Del uso de las décimas para el proceso de evangelización y aculturación, pasamos al uso de las décimas para retratar la vida cotidiana, para narrar y describir el acontecer y sentir del jarocho y también mostrar la irreverencia y la resistencia con las mismas armas literarias que había usado el conquistador.

Los testimonios

Aparejado con el tema de la música encontramos el del baile. La interacción social entre las prácticas indígenas, africana y europea, resultó en una verdadera simbiosis en la que los elementos culturales se tomaron prestados y concibieron particulares maneras de recrearse. Los siguientes testimonios nos dan detalles sobre bailes, música, vestimenta y carácter de las festividades.

Carl Christian Becher, comerciante alemán, viajó a México en 1832 por negocios, representando a una firma alemana de importación y exportación. De su intercambio epistolar con su familia y su diario de viaje se publicó un libro titulado *Cartas sobre México*, de donde retomamos su descripción sobre los fandangos: “Sobre una plataforma al aire libre algunas parejas de gente del pueblo, bailan el gustado Fandango, al son de una simple, si no es que mezquina música guitarrera; las parejas ceden sin embargo bastante en gracia a los bailadores españoles, y observé en efecto, que en la acción del baile se derrochaba también poquísimamente aquella cualidad.”¹⁵ Evidentemente el interés

de este viajero alemán por el baile es poco, pero no impide que distingamos que se refiere a la ejecución de una danza similar a las que veremos descritas por otros viajeros.

Otra visión del mismo baile es la que nos narra el sacerdote francés Emmanuel Domenech, quien realizó tareas de evangelización en los territorios tejanos entre 1846 y 1852. Se fue y volvió en 1866 para hacerse cargo de la Dirección de Prensa de Maximiliano. De este viaje escribió un texto titulado *México tal cual es*, y sus impresiones acerca de las fiestas en Veracruz, son las siguientes:

En este poblado [Camarón, en el centro del Estado], presencié una danza de mulatos o, lo que es lo mismo, de gente nacida de indios y negros. Colocados en líneas horizontales y paralelas, las mujeres bailaban de un lado y los hombres del otro. Los danzantes meneaban los pies acompasadamente y de tiempo en tiempo cambiaban de lugar. Es baile sin gracia, monótono y no ofrece interés alguno. Los espectadores reconcentraban su atención en el improvisador que, acompañado del arpa o la guitarra, cantaba o mejor dicho, recitaba coplas en tono nasal que improvisaba con un tema cualquiera.¹⁶

Antonio García Cubas, viajero mexicano de mediados de siglo XIX, ingeniero y diplomático aficionado a la Historia, realizó en 1874 un recorrido por Tlapacoyan, Perote, Xalapa y Veracruz y escribió un texto titulado *Escritos Diversos*, donde habla de algunas costumbres de la región, como la de los bailes de tarima en las costas de Veracruz:

Un arpa, un bandolón y una jarana eran los instrumentos a cuyos primeros acordes se disponían al baile de parejas, subiéndose a la tarima. Ejecutaba la música alegres sonos, muchos de ellos pertenecientes a bailes pantomímicos, pero los más, arreatadores y bulliciosos como el Jarabe. La destreza de los que bailan, consiste en no perder el compás y en imitar con la planta de los pies, el ritmo musical. Cantábase el estribillo, concluido el cual, cambian de posición las parejas. El ingenio, la sátira y un fin cáustico se revelan en las estrofas, cuya gracia y mordacidad aumentan los cantantes con su picaresco modo de decir.¹⁷

El mismo autor describe así un baile famoso: “Otro de los bailes más notables es el que se conoce con el nombre de *la Banda*; extienden sobre la tarima una banda de seda en toda su longitud, y a poco los que bailan, sin perder el

¹³ Antonio García de León, *op. cit.*, p. 102

¹⁴ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ Carl Christian Becher, “Cartas sobre México”, en Marta Poblett Miranda, Investigación y compilación, *Cien Viajeros en Veracruz, Crónicas y relatos*, t. IV,

Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, p. 235.

¹⁶ Emmanuel Doménech, en Marta Poblett Miranda, *op. cit.*, t. VI, p. 187.

¹⁷ Antonio García Cubas, “Escritos Diversos 1870 a 1874”, en Marta Poblett Miranda, *op. cit.*, t. X, pp. 92-93.

compás y el ritmo musical, la enredan con los pies, tejiendo tres lazos simétricos, de los cuales el del centro es de mayor amplitud. Tejida ya la banda en forma de guirnalda, la colocan en la cabeza de la jarocho que con ellos toma parte en el susodicho baile.”¹⁸

El fraile Abad Lasierra hace en 1788 una descripción de las similitudes de las fiestas afroandaluces y las de los jíbaros de Puerto Rico, los jarochos de Veracruz y los criollos del interior de Panamá. García de León dice que “fandanguear es la diversión predilecta, en especial de los fines de semana y días festivos en todos los entornos campesinos y ganaderos del Gran Caribe. Grupos de campesinos, criollos y mulatos, hombres y mujeres, se reunían con sus instrumentos de cuerda y percusión alrededor de una tarima de madera, a la luz de un candil y zapateaban durante la tarde y noche. Ahí se cantaba décimas en glosa y enlazadas [...] se cantaban versos en muy diversas métricas, sabidos e improvisados”.¹⁹ Destaca dentro de estas descripciones de los bailes, los lugares y ocasiones en que se ejecutaban, así como la participación de los versadores, que mediante el uso de diversas formas métricas describen situaciones de la vida cotidiana y de la cultura regional.

Como ya hemos visto, encontramos el uso de estas formas literarias en los llanos veracruzanos al igual que en los venezolanos, panameños, cubanos o dominicanos, ejecutadas por los jarochos, jíbaros, criollos, llaneros o guajiros, nombres diferentes con los que se conoce a los portadores y practicantes de estas representaciones culturales en toda la región.²⁰ En muchos casos, los testimonios describen además la vestimenta de los habitantes de diversos pueblos y rancherías veracruzanos, a veces sumamente sencilla, casi siempre en tonos claros o blancos, con huipiles, jorongos, pero también con vistosos adornos como collares, cuentas, flores y peinetas en la cabeza. Así lo describió Jules Joseph Leclercq, viajero aventurero nacido en Bruselas en 1848, presidente de la Real Sociedad Belga de Geografía, quien escribió *Viaje a México*, publicado en París en 1885. Visitó el centro y sur de Veracruz, Orizaba, Córdoba, Xalapa, Veracruz y Alvarado y en su texto narra el mercado de los domingos en Córdoba, donde los amatecas del vecino pueblo de Amatlán vienen a traer los productos de tierra caliente. “Su vestido es original: las mujeres llevan al cuello un collar de coral y plata y su peinado recuerda al de las napolitanas”.²¹

Del Puerto de Veracruz también podemos allegarnos información testimonial, en este caso del francés Vitold de

Szyszlo, climatólogo interesado además del clima en el paisaje, población, costumbres y rasgos fisonómicos. Viajó a México en 1909, siendo Veracruz el primer lugar visitado. Estas son algunas de sus impresiones sobre la vestimenta y carácter jarocho:

El pueblo (Veracruz) está formado por mestizos e indios. Entre los mestizos hay que citar la simpática raza de los *jarochos*, impulsiva y franca por naturaleza, cuyas mujeres tienen una justa reputación de belleza. La *jarocho* se distingue por su vestido color llamativo, frecuentemente de un rojo encarnado; está llena de gracia, sus ligamentos son finos, sus manos lindas, su mirada aterciopelada y su opulenta cabellera del negro más hermoso, se despliega a menudo hasta el tobillo [...] Los hombres, sean blancos o indios, se visten de la misma manera; llevan pantalones de manta y sandalias de piel llamadas *huaraches*, de uso general en el territorio de México. Una camisa de color, un cinturón y el famoso *charro* complementan esta vestimenta original.²²

El mexicano Enrique Juan Palacios, historiador y arqueólogo, recorrió en 1911 varios lugares de Veracruz y como testimonio escribió *Cien Leguas de Tierra Caliente*. En este texto describe a un personaje que conoció en el viaje: “Cayetana Argüelles, de ingenio nativo, desplante costeño y humor que por aquellos rumbos suelen llamar franco, ancha de mandíbulas y no chata, a pesar de la raza: que bien podía gloriarse la jarocho de almacenar en las venas más de las tres cuartas partes de legítima sangre Congo.” Y era la dueña de la estancia donde se alojó en Tecolutla, al sur de Veracruz. Palacios describe en su texto las características de la gente, jarochos y mulatos que en la cocina estaban a cargo de Cayetana, quien versificaba con una soltura que alegraba las reuniones: “[...] todo, hasta el aire, se guisaba en verso en la hostelería: coplas, dichos, albures a granel, sonos costeños, proverbios, guajiras, guarachas [...] como Doña Cayetana, seguro que no existe mulata ni mulato, zambo, ni cambujo, en todo el sotavento y barlovento.”²³

Palacios describe cerca de San Rafael, en Nautla, la fiesta llamada *huapango* a la que fue invitado, donde en una tarima al aire libre se entremezclaban taconeando bulliciosos grupos de bailarines al son de la *vihuela costeña* y bandolón. “Los danzantes se agitaban y confundían con gran entusiasmo, por parejas el jarocho enfrente de la hembra; de vez en cuando en lo más acelerado solía llegar un tercero en discordia y apartando al bailarín... posesionábase del puesto sin explicaciones ni

¹⁸ *Ibidem*, p. 95

¹⁹ Antonio García de León, *op. cit.*, p. 105.

²⁰ Antonio García de León, “El Caribe afroandaluz”, *La Jornada Semanal*, México, 1996.

²¹ Jules Joseph Leclercq, “Viaje a México”, en Marta Poblett Miranda, *op. cit.*, t. VII, p. 132.

²² Vitold de Szyszlo, en Marta Poblett Miranda, *op. cit.*, t. VIII, p. 175.

²³ Enrique Juan Palacios, “Cien Leguas de Tierra Caliente”, en Marta Poblett Miranda, *op. cit.*, t. XI, pp. 118- 122.



Fandango en una troje de hacienda mexicana, siglo XIX. Litografía anónima. Colección particular

disculpas hasta que a su vez era desplazado por otro danzante que reclamaba su turno con la hembra.”²⁴ Describe asimismo los infinitos cantares y estribillos que escuchó en esta celebración, entre otros los clásicos sones la Guacamaya y el Torito, “sazonados por los chistes y donaires capaces de hacer ruborizarse los hilos del coral que portaban en la garganta las presentes. ¡Bombas y truenos! Pero si no fuese por el salero innegable que acompaña sus ocurrencias, ¿quién podría soportar el descaro atroz de estos maldicientes jarochos?”²⁵ Continúa narrando:

Suele alguna pareja sobresalir por su destreza y entonces las demás le forman claro, dejándola combinar libremente los movimientos y repiquetear a su gusto en la tarima hasta que llevados de su ardor, cuando la bailadora es de lo fino, él le planta el jarano en la cabeza —porque con ese adminículo encasquetado bailan los jarochos— y ella remata un bien floreado meneo entre las chungas y gritos de los electrizados costeños”. [...] ¿Ellas...? pues son las mismas jarochitas que ya conocemos, menudas y bien hechas; limpia la morena tez... graciosas y recatadas. Todas las de este guapango vestían con modestia sencillos percales o muselinas azules y de colores charros, pero calzaban primorosamente con ese esmero peculiarísimo de las hijas de esta tierra, que en lo breve del pie y el arte para lucirlo no tienen rivales en el mundo.²⁶

²⁴ *Ibidem.*, p. 154.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Víctor Reyes, “La Candelaria en Tlacotalpan” en *Revista Jarocho*, Ed. Citlaltépetl, núm. 12, México, 1961, p. 22.

Tlacotalpan no podía dejar de ser mencionada en estas crónicas. En el texto titulado *La Candelaria en Tlacotalpan* vemos la siguiente descripción:

En los parques y calles deambulan las mascaradas que denotan ingenio y gracia y abundan bailes típicos en los cuales se ve la sociedad portando el clásico vestido jarocho que comparte con el pueblo su sentimiento y alegría. Se bailan huapangos en los “entarimados” adornados de palmas y flores. En todo existe respeto y orden verdaderamente insólitos. Tales costumbres en los tlacotalpeños datan desde tiempo inmemorial y este sentido de la democracia que debe envanecerlos culmina con la famosa “vendimia” de las calles de Cházaro, en donde las familias más distinguidas atienden por igual los “puestos” de antojitos regionales como el exquisito “popo” —bebida compuesta de leche, huevo, cacao, arroz y vainilla— que adquieren por precios modestísimos las clases proletarias y todo aquel paladar más exigente.²⁷

Conclusiones

Las diversas impresiones recogidas en este trabajo nos ilustran acerca de las miradas que los viajeros tuvieron de tierras veracruzanas, sus costumbres, fiestas, comida, vestimenta y las interpretaciones que de ellas hicieron. Ciertamente no en todo viajero hay un ávido narrador. Para muchos de ellos, sus aventuras no fueron muy convincentes y sus testimonios lo dicen; aún así, esa mirada distante, severa o fría es válida y contrasta con la del viajero que, más abierto, disfrutó y tal vez en un extremo opuesto describió sucesos un tanto dimensionados. No podemos sin embargo dejar de anotar que muchas de las formas de celebración que estos testimonios nos narran, aun con sus variantes, siguen vivas en los espacios veracruzanos. Persisten en los calendarios festivos los fandangos, el son jarocho con nueva vitalidad, a partir de un movimiento generado hace dos décadas que lo llevó de las comunidades a las ciudades. Se practica la “versada”, con décimas que celebran y describen los temas actuales en medio de las fiestas patronales y ferias. Y se siguen llevando a cabo toda la gama de festejos que conforman las expresiones jarocho-veracruzanas. **■**

Yolanda Juárez Hernández (Acapulco, 1948). Mexicana, doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Docente en la Facultad de Historia de la Universidad Veracruzana. Investigadora en el Centro de Investigación en Documentación sobre la Universidad (CIDU) de la Universidad Veracruzana. Entre sus publicaciones, cabe citar: *Persistencias culturales afrocaribeñas en Veracruz. Su proceso de conformación desde la colonia a finales del siglo XIX*, Editora de Gobierno, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 2005; y “Oficios e inserción de los afromestizos veracruzanos en el siglo XIX”, en *Veracruz: Sociedad y cultura popular en el Golfo-Caribe*, Yolanda Juárez Hernández, Leticia Bobadilla, Coordinadoras, UNAM, UMSNH, Universidad Veracruzana, México, 2009.