



ISSN 2448-4954
No. 1, Año 1
Agosto-Diciembre 2014

Balajú se fue a la guerra...

Rafael Figueroa Hernández*
Universidad Veracruzana, México
figueroa@comosuen.com

*Doctor en Historia y Estudios Regionales. Profesor-investigador de tiempo completo en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Universidad Veracruzana.

RESUMEN

“El balajú” es uno de los sones más destacados en el repertorio jarocho. La palabra proviene de las Antillas donde nombra a un pez veloz y escurridizo y por extensión a una fragata pequeña y ligera. Se ha pensado que “El balajú” deriva de una canción europea que se conoce como “El Mambrú” pero no existe evidencia que lo respalde y el análisis de la estructura musical y lírica no lo corrobora. En la tradición jarocho “El balajú” como todos los sones, es una estructura abierta que se reinventa cada vez que se ejecuta a partir de ciertos patrones melódicos, rítmicos y armónicos. “El balajú” si bien no tan famoso como “La bamba” o “El Colás” forma parte del imaginario colectivo mexicano y ha trascendido su marco regional para aparecer en obras literarias, piezas sinfónicas y en películas clave de nuestro cine.

ABSTRACT

“El balajú” is one of the most important sones in jarocho repertoire. The word comes from the Hispanic Caribbean, where it names a fast and elusive fish and by extension a small sailing vessel known as a schooner. It has been mentioned that “El balajú” is a derivation of an European song known as “El mambrú” but there is no evidence of such relationship to back that up, and a lyrical and musical analysis corroborates it. In the jarocho tradition “El balajú” like all the other sones, is an open structure that reinvents itself each time is played, following a given set of melodic, lyric and harmonic patterns. “El balajú” even it is not as famous as “La bamba” or “El Colás” is part of a Mexican collective imaginary and has transcended its regional area to resurface in various places like novels, symphonic pieces and in key movies of Mexican cinema.

PALABRAS CLAVE

Balajú, Mambrú, son jarocho

Balajú se fue a la guerra... **Por Rafael Figueroa Hernández**

El repertorio de lo que actualmente conocemos como son jarocho se conformó probablemente en el periodo histórico que va de finales del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX. Durante esos años la región que conocemos como Sotavento sufrió un proceso de aislamiento cultural que la convirtió en una zona de refugio para diferentes manifestaciones culturales que antes eran compartidas con buena parte del Caribe hispano: la música fue evidentemente una de ellas. Durante los años de la Colonia debido a la comunicación constante entre las diversas naciones constituyentes del Caribe Afroandaluz¹, los diversos territorios compartían una serie de géneros musicales que formaban parte del mismo complejo: los géneros que ahora conocemos como punto cubano, seis puertorriqueño, mejorana panameña o son jarocho son complejos musicales claramente diferenciables hoy en día pero que no podemos diferenciar en los siglos XVI al XVIII, o no al menos con los elementos que tenemos en el presente.

Después del colapso económico de Haití y la creación de un nuevo orden económico en el Caribe estas músicas se refugiaron en zonas alejadas del trasiego comercial y comenzaron un proceso de diferenciación que los llevó a lo que son en la actualidad. Fue entonces básicamente durante el siglo XIX que el son jarocho desarrolló sus formas líricas y musicales como las conocemos ahora, que, aunque relacionadas con las otras formas musicales del Caribe, comenzaron a desarrollar modos particulares. Es en este contexto que se crean o se consolidan los sones jarochos como los conocemos actualmente, se consolida el repertorio, las características líricas y las formas bailables. Desenmadejar las historias particulares de cada una de los sones parece, y es, algo difícil que se antoja a tramos imposible pero que lo intentaremos ahora con el son de El balajú.

La palabra “balajú”

En esta difícil tarea de reconstruir el desarrollo de las permanencias folclóricas, las palabras nos ayudan, ya que en su histórico devenir van dejando huellas que nos permiten aventurar hipótesis sobre las trayectorias de estos sucesos tan evanescentes como lo son los hechos culturales².

1.- Según el término acuñado por Antonio García de León. Véase “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” en La Jornada Semanal (Enero 12, 1992) p. 27-33

2.- La palabra “balajú” ha tenido múltiples significados a lo largo de los pasados cuatro siglos, nosotros sólo iremos revisando aquellos que tienen relevancia por su relación con el son jarocho correspondiente.

La palabra “balajú” parece tener su origen en los lenguajes indígenas del Caribe, como lo relata Douglas Taylor, la referencia más antigua está en el *Dictionnaire Caraïbe-François* que Raymond Breton publicó en 1665 y en donde se le define como “poisson dit éguille³ de mer”, pez llamado aguja de mar.

La palabra está emparentada con *bàlaoua* que significa mar a partir de la raíz bala- que significa inestable y utilizada para algunas otras palabras que forman un campo cercano a lo marítimo. La palabra se usa hasta la fecha en diversos lugares del Caribe para denominar a un pez, aunque con algunas variaciones. La acepción con más consenso se refiere a un pequeño pez plateado, usado a veces como carnada, cuyo nombre científico es *Hemiramphus brasiliensis*, de la familia de los pajaritos o mediopicos dado que su mandíbula inferior es más larga que la superior, al cual se le ve continuamente rozando la superficie de las aguas quizá huyendo de sus depredadores y que en otras partes se le conoce como pez aguja o escribano. “Balajú es un pez tan rápido como avisgado. En Puerto Rico persigue los barquitos de los pescadores para aprovechar la comida que se les cae”⁴, nos dice Caterina Camastra en la sección dedicada al son que nos ocupa en un libro para niños titulado sugerentemente *Ariles y más ariles: Los animales en el son jarocho*.

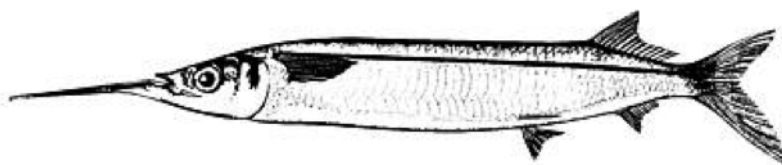


Figura 1. Balajú o *Hemiramphus brasiliensis*⁵

Manuel Álvarez Nazario en su *Arqueología lingüística: estudios modernos dirigidos al rescate y reconstrucción del arahuaco taíno* lo incluye en un conjunto de palabras utilizadas para nombrar a peces y coincide con su origen caribeño temprano al mencionarlo dentro de un grupo de palabras o “nómina de peces de ríos y de mar de origen arahuaco seguro o probable”⁶. Apuntalando esta línea está Carmen Cecilia Mauleón-Benítez quien en su libro *El español de Loíza aldea habla* incluso de dos tipos

3.- Debe ser éguille.

4.- Camastra, Caterina. *Ariles y mas ariles: Los animales en el son jarocho*. México: Ediciones El Naranjo, 2007, p. 21

5.- Tomado del sitio de The Northeast Fisheries Science Center en <http://www.nefsc.noaa.gov/lineart/ballyhoo.jpg> el 30 de marzo de 2011

6.- Álvarez Nazario, Manuel. *Arqueología lingüística: estudios modernos dirigidos al rescate y reconstrucción del arahuaco taíno*. La Editorial, UPR, 1999, p. 77

de balajú, el “balajú blanco-flaco de orilla”; y el “balajú alturiano que se coge afuera”. (p. 125)

En 1876 George Brown Goode al contribuir al *Catálogo de peces de las Bermudas* del Museo Nacional de los Estados Unidos escribió la siguiente descripción de la familia Hemi-ramphidaeis:

Cuando se le captura... [la] capacidad que tiene de flexionar su cuerpo es sorprendente, que nos recuerda casi los movimiento de un tiburón. Cuando está muy excitado, puede elevarse en el aire con un salto repentino, con sus aletas ventrales y pectorales expandidas, sin que parezca tener dificultades en salir del agua en un espacio de menos de un pie de diámetro... Estoy convencido que en ese momento en que el pez sale del agua, el modo de propulsión cambia de un verdadero movimiento de nado a un verdadero movimiento de vuelo.⁷

Quizá por la relación con este pequeño pez rápido y escurridizo, se le dio el nombre de balajú a una pequeña embarcación⁸, que el *Diccionario marítimo español* de Martín Fernández de Navarrete (1831) define como “una especie de goleta americana común en las Antillas” (p. 73), y a su vez a la goleta la define como “una embarcación fina y rasa, y como de cien pies de eslora a lo más, con dos palos y velas cangrejas” (p.298)⁹. La ligereza de tal embarcación la hizo “muy útil para las entradas de contrabando.”¹⁰ Existe una referencia en *Omo: A Narrative of the South Seas*, novela autobiográfica de Herman Melville, el autor de Moby Dick, a un “ballyhoo of blazes” (balajú del demonio) que Atcheson L. Hench interpreta como un “barco marginado, un paria..., [o más descriptivamente] un navío de dos mástiles, de rápida navegación, aparejado con velas altas de proa a popa”.¹¹

7.- Citado en Hench, Atcheson L. “In Search of the Source of ‘Ballyhoo’. An Interim Report” en *American Speech*, Vol. 40, No. 1 (Febrero 1965), p. 35 (Traducción mía)

8.- “Llamada así por el nombre taino de un pez delgado y rápido que vive de los desperdicios de la pesca, de la isla de Puerto Rico.” García de León, Antonio. *Contra viento y marea: Los piratas en el Golfo de México*. México, D.F.: Random House Mondadori, 2004, p 173

9.- Velas cangrejas son todas aquellas velas de forma trapezoidal, según el mismo diccionario.

10.- García de León, 2004, p 173

11.- Hench, Atcheson L. “A Possible Clue to the Source of ‘Ballyhoo’ and Some Queries” en *American Speech*, Vol. 20, No. 3 (Octubre 1945), pp. 184 (Traducción mía)

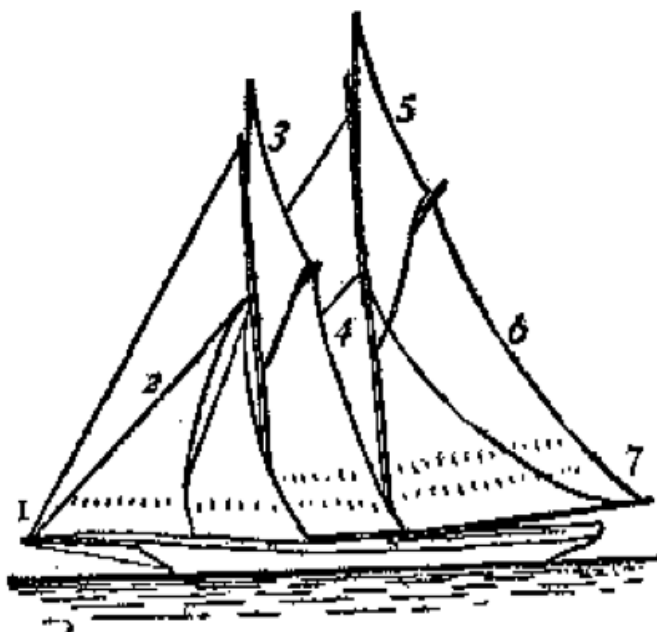


Figura 2. Disposición de las velas de un balajú¹²

Mambrú se fue a la guerra

Una versión muy popular del origen de *El balajú*¹³ es que proviene o deriva de una cancioncita francesa compuesta a partir del rumor de que John Churchill, Duque de Marlborough, había muerto en la batalla de Malplaquet (1709) entre la Gran Bretaña y Francia. John Churchill era un personaje muy conocido en la época principalmente por sus victorias contra los franceses, por lo que la canción fue compuesta seguramente como una forma de vengar las derrotas sufridas. El difícil de pronunciar “Marlborough¹⁴” fue decantándose en “Mambrú” que es como llegó a España.

Malbrough s'en va-t-en guerre

Malbrough s'en va-t-en guerre
Mironton ton ton mirontaine
Malbrough s'en va-t-en guerre
Ne sait quand reviendra

Malbrough s'en va-t-en guerre

Malbrough se va a la guerra
Mironton ton ton mirontaine
Malbrough se va a la guerra
No sabe cuándo volverá

12.- The Encyclopedia Britannica. Cambridge, Inglaterra: University Press, 1911, 11^a. ed.. Vol. XXIII, p. 340

13.- Sólo como un ejemplo. “Esta antiguo (sic) canción (del siglo XVIII) llegó a España llevada por los franceses y después pasa a Méjico llevada por asturianos y andaluces. Y en la tierra mejicana nuestro Mambrú se convierte en Balajú, que es una extravagante y pintoresca versión realizada por el mulato veracruzano (Anuario de Estudios Americanos, Volumen 7 (1972), p. 33)

14.- Tomado del sitio <http://www.mamalisa.com>, consultado el 26 de marzo de 2011

Il reviendra à Pâques
 Mironton ton ton mirontaine
 Il reviendra à Pâques
 Ou à la Trinité

La Trinité se passe/
 Malbrough ne revient pas
 Madame à sa tour monte/
 Si haut qu'elle peut monter

Elle voit venir un page/
 Tout de noir habillé
 O page ô mon beau page/
 Quell's novell's apportez?

Aux nouvelles que j'apporte/
 Vos beaux yeux vont pleurer
 Monsieur Malbrough est mort/
 Et mort et enterré

J' l'ai vu porté en terre/
 Par quatre-z-officiers
 L'un portait sa cuirasse/
 L'autre son bouclier

L' troisième portait son sabre/
 L' quatrième ne portait rien
 À l'entour de sa tombe/
 Romarin l'on planta

Sur la plus haute branche/
 Le rossignol chanta
 On vit voler son âme/
 À travers les lauriers

Chacun mit ventre à terre/
 Et puis se releva
 Pour chanter les victoires/
 Que Malbrough remporta

La cérémonie faite/
 Chacun s'en fut coucher
 Les uns avec leurs femmes/
 Et les autres tout seuls

Ce n'est pas qu'il en manque/
 Car j'en connais beaucoup
 Des brunes et puis des blondes/
 et des châtaignes aussi

J' n'en dis pas davantage/
 Car en voilà-z-assez.

Volverá por la Pascua
 Mironton ton ton mirontaine
 Volverá por la Pascua
 O por la Trinidad

La Trinidad ya pasa/
 Malbrough no vuelve ya
 La señora sube a su torre/
 Tanto alto cuanto puede subir

Ve llegar a un paje/
 Todo vestido de negro
 O paje o mi lindo paje/
 ¿Qué noticias trae?

A las noticias que traigo/
 Sus bellos ojos van a llorar
 El señor Malbrough está muerto/
 Está muerto y enterrado

Lo vi llevar en tierra/
 Por cuatro oficiales
 El uno traía su corraza/
 El otro su escudo

El tercero traía su sable/
 El cuarto no traía nada
 Al entorno de su tumba/
 Plantaron romero

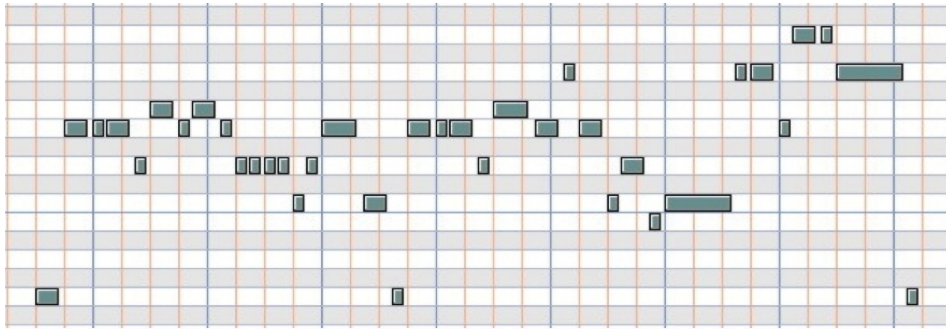
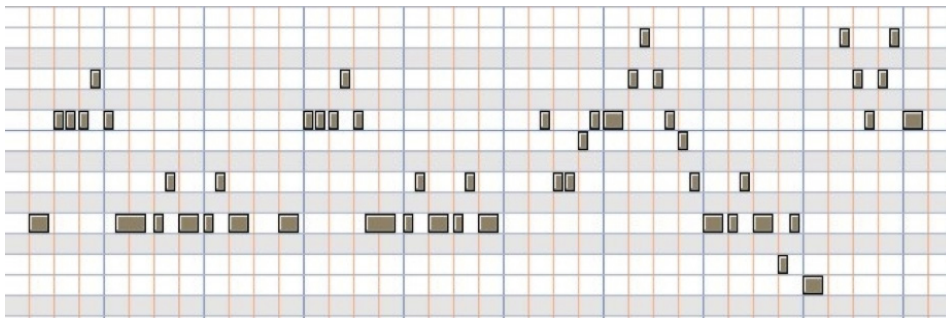
En la rama más alta/
 Cantó el ruiseñor
 Se vio volar su alma/
 Entre los laureles

Cada uno se tumbó por tierra/
 Y después se levantó
 Para cantar las victorias/
 Que Malbrough consiguió

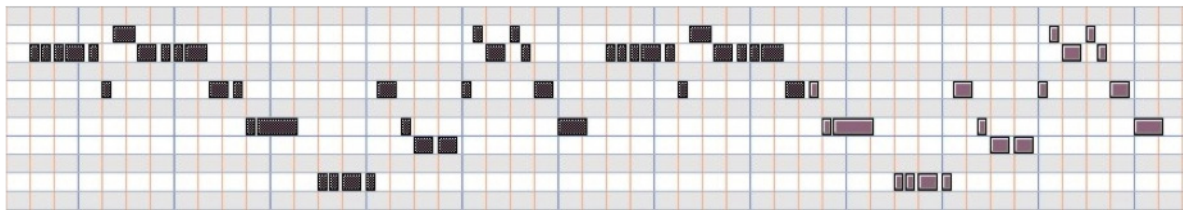
Hecha la ceremonia/
 Cada uno fue a acostarse
 Los unos con sus mujeres/
 Y los otros solitos

No es porque faltarían/
 Porque conozco a muchas
 Morenas y rubias/
 y castañas también

Ya no digo más/
 Pues basta ya.

Esquema 2. *Mambrú* en EspañaEsquema 3. *Mambrú* en México

En cambio *El balajú* como se canta actualmente dentro del repertorio jarocho comienza con una secuencia descendente que cambia totalmente el carácter melódico¹⁸.

Esquema 4. *Balajú*

El Balajú jarocho

El son jarocho que conocemos como *El balajú*, como todos los sones jarochos, no es una composición como se entiende en la tradición europea, sino que es simplemente un conjunto de referencias que deberán ser recreadas cada vez que se interprete, “cada interpretación, no importa que sea con un son ya conocido, se vuelva un hecho único e irrepetible que las grabaciones simplemente documentan pero nunca pueden capturar,

18.- Bernal Maza, Mario Guillermo. Compendio de sones jarochos: Método, partituras y canciones. México, D.F.: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009

hecho que la sabiduría popular rescata cuando se anuncia “vamos a tocar un balajú” y no “vamos a tocar el balajú”¹⁹.

La melodía, que proviene de la tradición oral, admite múltiples variaciones aunque siempre con una estructura general que la hace reconocible cada vez que se ejecuta. Un poco más estable es la secuencia armónica que junto con el ritmo marcado por las jaranas le da el carácter que lo hace reconocible y que se reproduce en las diversas regiones y en las diversas escuelas interpretativas históricas del son jarocho más o menos de la misma manera.

Es en la versada²⁰ donde se recogen el mayor número de variaciones a pesar de tener una estructura lírica específica dictada por la melodía. Se canta con coplas octosílabas agrupadas en cuartetas, quintillas o sextillas a las que sigue un estribillo²¹ en cuarteta octosílaba que empieza la mayoría de las veces con la fórmula “*Ariles y más ariles / ariles de...*”

El campo semántico de El balajú, como un concepto que intenta definir los temas que la tradición, la memoria colectiva, relaciona con cada uno de los sones, nos habla de que en este son se “canta al mar y a las aventuras marinas”²², es quizá por eso que al intentar definir Balajú para un público infantil Caterina Camastra a partir del corpus comunitario de versos compartidos por el movimiento jaranero aventura las siguientes definiciones:

¿Quién es Balajú? Balajú es un guerrero, Balajú es un marinero. Nadie llega al otro lado del mar tan rápido como él. Balajú se va a la guerra y a nadie quiere llevar²³.

Los ariles

*Ariles y más ariles,
ariles del carrizal
me picaron las avispas
pero me comí el panal.*

Relacionada íntimamente con el son de *El balajú* es la palabra “Ariles” que se encuentra como base de su estribillo. No se sabe bien a bien el

19.- Figueroa Hernández, Rafael. Son jarocho: Guía histórico-musical. Xalapa, Veracruz: Comosueña, 2007, p. 33

20.- Se le llama versada al conjunto de versos que un cantador conoce y puede reproducir desde su archivo mental. Son los versos sabidos, propios o no de los que puede echar mano a la hora de cantar. Son la base asimismo, debido a la interiorización de las estructuras líricas y melódicas, de las intervenciones improvisadas que pueden darse dentro de un son.

21.- Estrofa que se repite entre las participaciones de los diferentes pregoneros en la ejecución de un son jarocho.

22.- Meléndez, Juan. Versos para más de 100 sones jarochos. Xalapa, Ver.: Comosueña, 2004, p. 5-6

23.- Ibidem

significado de la palabra Ariles, palabra que no aparece por ejemplo en el Diccionario de la Real Academia, o cuando menos no con una acepción cercana a como se utiliza en las coplas de El balajú. El consenso general es que su significado gira alrededor de los sueños aunque algunos autores se aventuran a definiciones más precisas que tienen como base la versada heredada de siglos como única fuente. Lo hace por ejemplo Caterina Camastra cuando dice que “ariles” es una palabra “que se refiere al estado de ensoñación que tenían los marineros después de muchos días de no ver tierra firme” (p. 76) o Antonio García de León cuando escribe:

Como muchos otros términos que hoy han perdido su significado preciso, y que se repiten en la lírica del son jarocho del sur de Veracruz, los ariles... evocan, según algunos, a los sueños que nos sumergen en el futuro deseado, o que mantienen encendido el resonar de nuestros recuerdos más íntimos y ancestrales: esas verdades antiguas que brotan en el entresueño, que se hacen a la vela en la calma que precede al huracán del día, cuando la conciencia se acerca a lo universal. (...)

El significado de la palabra repetida, del estribillo recurrente, es confuso y rico a la vez, acompaña y trae a tierra, entre copla y copla marinera, las referencias que el pregonero del son hace a un tiempo de guerras marítimas y descubrimientos, tiempo de “ver quién sale primero al otro lado del mar...”. Ariles también serían los deseos, los objetivos incumplidos de aquél que en su travesía quiso “darle agua a su caballo y se murió en el camino”... Son también parte de la reiterada referencia, en las coplas fandangueras, de una dimensión simultánea y utópica a la vez: “en los carriles del viento”, en los cauces predeterminados del viento norte, del huracán, del sur cálido, del meteoro devastador que ha marcado por siglos y por ciclos la respiración marinera de Veracruz, del personaje impredecible e inasible cuya magnitud alcanzó dimensiones divinas²⁴.

Presencia de *El balajú*

El balajú ha tenido en el ámbito general una presencia que desborda su entorno regional. Aunque no es tan conocido como sus hermanos *La bamba* y *El colás*, ha dejado huella en importantes momentos de la historia de nuestra cultura nacional. Encontramos a *El balajú*, por ejemplo, en esa epopeya del México posrevolucionario que es *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

En la hacienda de Coyuya se abastecieron los soldados de Napoleón III para salir, con las mulas cargadas de conservas, frijol y tabaco, al arrase de las posiciones de las guerrillas juaristas en la sierra, desde donde esas bandas de forajidos hostigaban los campamentos franceses del llano y las fortalezas de las ciudades veracruzanas. Y en la vecindad de la hacienda, los zuavos encontraron los grupos de vihuela y arpa que cantaban Balajú se fue a la guerra y no me quiso llevar y les alegraban las

24.- García de León, Antonio. [“Notas al disco”] en Ariles de David Haro. México, D.F.: Fonarte, 2000

noches junto con las indias y mulatas que por allí anduvieron pariendo mestizos güerejos, mulatos de ojos claros y piel apiñonada, que se apellidaron Garduño y Álvarez cuando debieron llamarse Dubois y Garnier.²⁵ (La muerte de Artemio Cruz. Andres Bello, 1993 - 316 páginas, p. 291)

El balajú asimismo ha sido utilizado en varias ocasiones como material para composiciones sinfónicas, la primera de que tenemos noticia data de 1940 y corrió a cargo de la pluma de Gerónimo Baqueiro Foster: “Sus principales obras como arreglista son *Suite Veracruzana*, que incluye los temas: La bamba, El balajú, El pájaro Cu y La morena, dedicada especialmente a la Orquesta Sinfónica de Xalapa²⁶. La obra sinfónica más famosa, sin embargo, basada en aires veracruzanos es el *Huapango* de José Pablo Moncayo que utiliza a *El balajú* como tema principal en cuando menos dos extensos de su obra, junto a otros sonos como *El siquisirí*, *El zapateado*, *El jarabe loco* y *La María Chuchena*²⁷.

Sin embargo es en el cine mexicano donde *El balajú* ha tenido una presencia más continua. Destacan tres películas: *Huapango* (1937), *La mulata de Córdoba* (1945) e *Historia de un gran amor* (1942)

Huapango dirigida por Juan Bustillo Oro es el primer largometraje en donde se utiliza el son jarocho como parte de la trama, debido a que el argumento tiene lugar en el Sotavento veracruzano. Un hacendado moribundo deja todas sus propiedades a su hijo ausente con la condición de que se case con la muchacha de la película. El hijo retrasa su regreso a la hacienda por terminar sus estudios de ingeniería, pero el padre muere antes de que lo logre. Decide regresar de incógnito para averiguar primero que es lo que está pasando pero al final se descubre todo, hereda y se casa con quien ya estaba predestinado.

Al trovador Galo Barcelata de Tlalixcoyan se le asigna el papel de una especie de juglar sotaventino que va “a donde lo lleve su caballo” y que utiliza *El balajú* para dar acompañamiento a la historia. Cuando el hijo todavía no regresa, por ejemplo, canta la siguiente sextilla:

Ay amado Balajú
quién a mí me lo dijera
que habría de marcharse un día
para la tierra extranjera
olvidando que la propia
siempre ha de ser la primera.

25.- Fuentes, Carlos. La muerte de Artemio Cruz. México, D.F.: Editorial Planeta DeAgostini, 2002, p. 285

26.- Mendoza Castillo, Herlinda. “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental” en Revista Digital Universitaria. Volumen 7, Número 2 (10 de febrero 2006), p. 4

27.- Para un análisis musical desde el punto de vista de los sonos jarocho utilizados véase el mensaje 19185 que el maestro Alberto de la Rosa envió al grupo sonjarocho de Yahoo (Septiembre 5, 2007)

Y cuando al fin regresa

Ariles y más ariles
ariles del que vendrá,
ariles del que ya viene
del que al fin regresará.

Ay amado Balajú
hoy es el alegre día,
porque el hijo del patrón
vuelve a esta tierra suya y mía.

El final feliz es acompañado con estos versos
Ay amado Balajú
hoy es el alegre día,
todos están muy contentos,
todos cantan de alegría.

Que al fin llegará la boda
del aquel que ya volvió,
a reconquistar su tierras
y una mujer se ganó.

La mulata de Córdoba, también fue ambientada en Veracruz aunque esta vez más cerca del Altiplano, en Córdoba. Un grupo de jaraneros llega en medio de la celebración por una zafra exitosa. La reina de la fiesta es la negra María Belén de la cual el dueño de la hacienda está enamorado. El grupo, que cuenta entre sus filas a Andrés Alfonso, arpista reconocido, toca *El balajú* y dedica sus coplas, en cuartetas octosílabas, a cantar a su belleza.

Mujer de canela fina,
negrita María Belén,
tu mirada me fascina
y tus encantos también.

Tu boquita coralina
perfumada con desdén,
la quiero de medicina
aunque me muera después.

Sus labios son ricas mieles,
sus cachetitos son flor,
te daremos lo que anheles
si nos miras con amor.

No sabes cuánto nos duele
que otro tenga tu color,
por ti juramos ser fieles,
al mismo diablo mayor.

De mayor trascendencia cinematográfica es la aparición de *El balajú* en el punto climático de *Historia de un gran amor*, película realizada en 1942 por Julio Bracho a partir de la novela “El niño de la bola” de Pedro Antonio de Alarcón, novelista español del siglo XVIII. Julio Bracho adapta la historia que tenía lugar originalmente en la Andalucía del siglo XVIII a un siglo XIX mexicano, donde un chinaco pobre de nombre Manuel Venegas, interpretado por Jorge Negrete pretende a la bella Soledad (Gloria Marín, su pareja sentimental en la vida real en ese tiempo). Manuel Venegas orgulloso, abandona el pueblo para buscar fortuna y poder casarse con Soledad. Cuando por fin regresa la encuentra casada con un fuereño que no tuvo miedo de la leyenda de Manuel.

El balajú aparece incidentalmente en la película algunas veces cuando sus versos, muy probablemente de la autoría de Andrés Huesca o de alguno de sus Costeños, van dando el tono a la película, pero es en la escena final, en la fiesta del pueblo, donde en medio del “huapango”²⁸ Manuel aparece y siguiendo la tradición de pagar por bailar con la pareja escogida, escoge a Soledad a pesar de estar ya casada.

Al tener tu amor prendado
otro amor ya no pretendo.
Mis tratos ni los deshago
ni los compro ni los vendo.
Si me dan un mal pago
yo no soy el que me ofendo.

(...)

Ese que bailó contigo
dice que te ama de veras,

28.- En la actualidad con el objeto de diferenciar claramente las tradiciones huasteca y jarocho, se utiliza el término “fandango” para describir a la fiesta jarocho aunque durante muchos años se le llamó también “huapango”.

dice que te ama de veras
ese que bailó contigo.

Yo no sé lo que consigo
recordando lo que tú eras,
y vas a bailar conmigo
aunque quieras o no quieras.

Al final la conquista de nuevo, se besan en público, pero la dicha le dura muy poco ya que Soledad es apuñalada por un pretendiente despechado.

Conclusiones

El balajú forma parte persistente del complejo del son jarocho desde cuando menos finales del siglo XVIII y es sin duda uno de los sones más extendidos en las diversas regiones y los diferentes escuelas interpretativas del son jarocho, con una estructura musical, lírica y danzaria definida que le da un carácter propio y peculiar en el repertorio jarocho. Creemos que su relación con *El Mambrú* es circunstancial y que al encontrarse se han influido uno al otro, pero no pensamos que *El balajú* deriva de *El Mambrú* o que es una versión veracruzana de este. De lo que sí podemos estar seguros es que el campo semántico de *El balajú* y el imaginario colectivo asociado a él está marcado por el mar, lo marinero y los viajes por el océano.

*Balajú siendo guerrero
se embarcó para pelear
le dijo a su compañero:
¡Vámonos a navegar!,
a ver quién llegar primero,
al otro lado del mar.*

Bibliografía

- Águeda Méndez, María. “La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVI-II novohispano” en Beatriz Garza Cuarón, ed. *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, D.F.: Colegio de México, 1992, p. 391-400
- Álvarez Nazario, Manuel. *Arqueología lingüística: estudios modernos dirigidos al rescate y reconstrucción del arahuaco taíno*. Río Piedras: La Editorial, UPR, 1999

- Armistead, S. G., I. M. Hassán y J. H. Silverman. "Four Moroccan Judeo-Spanish Folksong Incipits (1824-1825)" en *Hispanic Review*, Vol. 42, No. 1 (Invierno 1974), pp. 83-87
- Maza, Mario Guillermo. *Compendio de sones jarochos: Método, partituras y canciones*. México, D.F.: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009
- Camastro, Caterina. *Ariles y más ariles: Los animales en el son jarocho*. México, D.F.: Ediciones El Naranja, 2007
- Fernández de Navarrete, Martín. *Diccionario marítimo español*. Madrid: Imprenta Real, 1831
- Figuroa Hernández, Rafael. *Son jarocho: Guía histórico-musical*. Xalapa, Veracruz: Comosueña, 2007
- Frenk Alatorre, Margit. *Cancionero folklórico de México*. México, D.F.: El Colegio de México, 1975
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F.: Editorial Planeta DeAgostini, 2002
- García de León, Antonio. ["Notas al disco"] en *Ariles* de David Haro. México, D.F.: Fonarte, 2000
- García de León Griego, Antonio. "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular" en *La Jornada Semanal* (Enero 12, 1992) p. 27-33
- García de León, Antonio. *Contra viento y marea: Los piratas en el Golfo de México*. México, D.F.: Random House Mondadori, 2004
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México, D.F.: Siglo XXI, 2002
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Universidad de Guadalajara; Gobierno de Jalisco; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992
- Hench, Atcheson L. "A Possible Clue to the Source of 'Ballyhoo' and Some Queries" en *American Speech*, Vol. 20, No. 3 (Octubre 1945), pp. 184-186
- Hench, Atcheson L. "In Search of the Source of 'Ballyhoo'. An Interim Report" en *American Speech*, Vol. 40, No. 1 (Febrero 1965), pp. 32-39
- Mauleón-Benítez, Carmen Cecilia. *El español de Loíza Aldea*. Ediciones Partenón, 1974
- Masera, Mariana y Margit Frenk Alatorre. *La otra Nueva España México*, D.F.: UNAM, 2002
- Meléndez, Juan. *Versos para más de 100 sones jarochos*. Xalapa, Veracruz: Comosueña, 2004
- Mendoza Castillo, Herlinda. "Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado do-

cumental” en *Revista Digital Universitaria*. Volumen 7, Número 2 (10 de febrero 2006)

Rojas López, María Isabel. *Cantos y bailes populares perseguidos por la inquisición novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 2006 (Tesis de licenciatura)

Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México*. Toluca, México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981

Taylor, Douglas. “Ballyhoo” en *International Journal of Linguistics*. Vol. 23, no. 4 (Octubre 1957), pp. 302-303

Películas

Huapango. Dirección: Juan Bustillo Oro. Argumento: Humberto Gómez Landero; adaptación: Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro (1937, 85 minutos)

Historia de un gran amor. Dirección: Julio Bracho. Argumento: sobre la novela *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón; adaptación: Julio Bracho. (1942, 155 minutos)

La mulata de Córdoba. Dirección: Adolfo Fernández Bustamante. Argumento y diálogos: Xavier Villaurrutia; adaptación: Adolfo Fernández Bustamante (1945, 75 minutos)