
Instituto de Investigaciones Histórico - Sociales



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**EL SON JAROCHO Y LA FIESTA DEL FANDANGO: UNA
EXPRESIÓN DE LA CULTURA POPULAR EN EL SUR
VERACRUZANO
LA INCLUSIÓN DEL SON JAROCHO EN LA MÚSICA
“CULTA”**

**TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA Y ESTUDIOS REGIONALES**

**PRESENTA:
Borislav Ivanov Gotchev**

**DIRECTOR DE TESIS
Dr. Ricardo Pérez Montfort**

**Xalapa, Ver., México
Diciembre 2013**

Agradecimientos.

Quiero hacer patente mi agradecimiento a todas aquellas personas que me apoyaron, haciendo posible la realización de esta tesis. Muy especialmente al Dr. Ricardo Pérez Montfort, director de la misma, al cuerpo académico “Historia y Cultura”, a las Doctoras Guadalupe Vargas Montero y Eva Salgado, a la Mtra. Selene Pastrana, a los Maestros José Saldaña, Jorge Arteaga, Ryszard Siwy, Emmanuel Arias y Luna, a Don Clemente Carvajal, a mis profesores del DHER, así como a mis compañeros estudiantes, participantes de la sexta generación de la misma carrera. Agradezco profundamente a los Doctores Joaquín R. González Martínez y Witold Jacórzynski el enorme apoyo académico que me brindaron. A mi esposa y familia les debo un reconocimiento muy especial por el aliento, apoyo y el amor demostrados.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

*El son jarocho entre la cultura popular y la cultura hegemónica:
Consideraciones teóricas*

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1. Planteamiento del problema | p. 14 |
| 2. Estado del arte | p. 20 |

2.1. Cultura popular <i>versus</i> cultura oficial: el enfoque marxista	p. 21
2.2. La cultura y estructura social: el enfoque estructuralista-funcional	p. 38
2.3. El son jarocho y la fiesta del fandango desde la perspectiva regional	p. 45
3. Las hipótesis y conceptos teóricos claves	p. 50
4. Los métodos y técnicas de investigación	p. 59
4.1. Análisis de datos	p. 59
4.2. Obtención de datos	p. 66
4.3. Presentación de datos	p. 67

CAPÍTULO 2

En la cuna del Son: Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan

1. De lo que llamamos el “Son jarocho”:	p. 71
1.1) <i>Instrumentos.</i>	p. 71
1.2) <i>Coplas y partes versadas.</i>	p. 73
1.3) <i>Estructura melódica y armónica</i>	p. 74
1.4) <i>Patrones rítmicos</i>	p. 74
1.5) <i>Improvisación</i>	p. 75
1.6) <i>Tarima</i>	p. 76
2. Santiago de los Tuxtlas: La cuna de las tradiciones veracruzanas	p. 77
2.1. Ubicación geo-histórica	p. 77
2.2. Actividades musicales:	p. 83
2.2.1) <i>El fandango que nunca se hizo</i>	p. 83

2.2.2) <i>La 130ª Fiesta en Honor a Santiago Apóstol</i>	p. 87
3. Otatitlán: el lugar de los peregrinos	p. 94
3.1 Ubicación geo-histórica	p. 95
3.2. Las actividades musicales	p. 97
4. Jáltipan: El refugio del son revivido	p. 101
4.1. Ubicación geo-histórica	p. 102
4.2. Actividades musicales y Celebraciones de Jáltipan	p. 104

CAPÍTULO 3

Larga vida del Son jarocho: Perspectiva histórica

1. La época prenacionalista: de la conquista a la época colonial	p. 108
1.1. La conquista militar	p. 109
1.2. La conquista espiritual	p. 111
1.3. La época colonial: el nacimiento de la música subversiva	p. 124
2. La época nacionalista: la transformación de la música ritual en la música popular mexicana	p. 135
2.1. La raza cósmica y la música en la época posrevolucionaria	p. 136
2.2. La apropiación del Son jarocho y la Fiesta del fandango por parte del gobierno alemanista	p. 138

3. **La época posnacionalista: el desarrollo del son jarocho y el son comercial** p. 150
jarocho hasta nuestra década

CAPÍTULO 4

El son jarocho y el fandango en la tradición oral de Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan: perspectiva etnográfica

- | | |
|---------------------------------------|--------|
| 1. Caso A: Clemente Campos Carvajal | p. 156 |
| 2. Caso B: Fernando Bustamante Rábago | p. 160 |
| 3. Caso C: Ricardo Perry Guillén | p. 163 |
| 4. Caso D: Marcelino Parroquín | p. 171 |
| 5. Caso E: Arcadio Vacsim Etribando | p. 174 |
| 6. Caso F: Rafael Domínguez Nájera | p. 176 |
| 7. Caso G: Crescencio Vichi Conde | p. 179 |

CAPÍTULO 5

Desde las raíces hasta las ramificaciones del son jarocho: perspectiva musicológica p. 189

1.	La división binaria del ritmo	p. 199
1.2.	La acción binaria del ritmo y su significado	p. 203
1.2.1.	Algunos instrumentos africanos	p. 210
2.	El son: sus apariencias, sus elementos y fusiones en nuestra contemporaneidad	p. 215
2.1.	Los primeros registros en el continente americano del baile fandango	p. 215
3.	Descripción de una canción de la región de los Tuxtlas	p. 219
4.	El sincretismo en la música instrumental en los trabajos de la generación de compositores en Xalapa, Veracruz en las últimas dos décadas.	p. 223
4.1.	“Solyfa” de Jorge Arteaga	p. 224
4.2.	Riszard Siwy – compositor	p. 227
4.3.	“Zapateado” para dos pianos y Orquesta Sinfónica	p. 228
4.4.	Tres arreglos de canciones jarochas	p. 236
4.4.1.	“El Galvancito”	p. 236
4.4.2.	“La Sarna”	p. 237
4.4.	“El Torito de la bajadas”	p. 238
4.5.	Emmanuel Arias y Luna – compositor	p. 241
4.6.	“Sonoralia”	p. 242
4.7.	José Saldaña – compositor	p. 245
4.8.	Tercer movimiento de la “Trilogía para Violín solo”	p. 246

4.9.	“Huapango para Violín” de Alejandro Corona	p. 249
-------------	---	---------------

CAPÍTULO 6

Conclusiones finales

p. 255

ANEXO

Capítulos	1	p. 270
------------------	----------	---------------

Capítulo	2	p. 272
-----------------	----------	---------------

Capítulo	3	p. 286
-----------------	----------	---------------

APÉNDICE DE CUADROS, FIGURAS, MAPAS Y FOTOS	p. 299
--	---------------

BIBLIOGRAFÍA

p. 302

Archivos y Documentos	p. 312
Entrevistas	p. 312
Otras fuentes	p. 313
Recursos electrónicos	p. 313

EL SON JAROCHO Y LA FIESTA DEL FANDANGO: UNA EXPRESION DE LA CULTURA POPULAR EN EL SUR VERACRUZANO

Introducción

El interés por la música popular veracruzana y su fiesta surgió a raíz de mi llegada al Estado de Veracruz en el 2001. Luego, cuando por vez primera escuché en vivo a varios

soneros hice una analogía con la música barroca europea, sobre todo por lo similar de las entonaciones vocales y la sonoridad de los instrumentos cordófonos jarocho. Esa comparación entre la música europea y la música jarocho o “nueva sonoridad jarocho” se fincó en una experiencia previa, cuando estudié, en los noventa, música barroca en Italia. Lo llamativo de la comparación es que me permitió ver la conjunción entre un ámbito sonoro antiguo y una atmósfera festiva veracruzana que se asemeja, en gran manera, a las descripciones y audio ejemplos que leí y escuché sobre el Medievo en Europa. Ese espíritu “barrocho” se ha preservado en forma sincrética hasta hoy en día en tierra veracruzana; a diferencia de Europa donde la música barroca es objeto de trabajo y ejecución sólo de cierta capa de músicos profesionales, especializados en este estilo musical.

Debo agregar que ha sido con la ayuda de mi formación musical – y la práctica constante de mi instrumento: el violín- la que me permitió abrir las puertas para poder identificar, en la música escrita de compositores mexicanos, ciertos elementos estilizados del son que se adscriben muy bien al contexto musical contemporáneo nacional e internacional. Elementos rítmicos y entonaciones que forman parte del repertorio jazzista mexicano que forman parte de expresiones musicales de rock, pop y música clásica, como por ejemplo los “Dos huapangos” para violín y piano del pianista Alejandro Corona, radicado en Xalapa y con quien tuve la oportunidad de ejecutar esa pieza.

Las ejecuciones de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX), institución que ha difundido el son, muestran también esos elementos rítmicos y entonaciones que son el inicio de una nueva fusión musical del son jarocho con la música sinfónica. En algunos programas artísticos de la OSX, la ejecución de suites y los arreglos de los maestros Mateo Oliva y Rizard Siwy, contienen canciones y entonaciones jarocho empotradas en arreglos sinfónicos, que a veces se ejecutan con solistas destacados como el grupo “Tlen Huicani”, entre otros. Debo añadir también que ha sido mi interés, expresado en la curiosidad por conocer más sobre el son, lo que motivó -desde el inicio de mis estudios de la carrera- este de mi investigación. La presentación de uno de mis principales actores, don Clemente Carbajal, se dio gracias a la Dra. Guadalupe Vargas. Fue de don Clemente de quien aprendí mucho sobre la historia de Santiago Tuxtla y de la región. Ese fue también el comienzo de mi trabajo de campo a lo largo del 2010. Asistí a varias fiestas fandangueras en comunidades popolucas de San Andrés Tuxtla, a la fiesta patronal de Santiago Tuxtla y a

la del Cristo Negro de Otatitlán. Hice uso de la entrevista para construir las diferentes perspectivas del son a partir de los músicos soneros, también grabé sones y fandangos de diferentes regiones del Estado de Veracruz para comparar en algunos su estructura musical.

Los estudios de doctorado, a su vez, me proporcionaron la posibilidad de acercarme a la música desde otra mirada, desde las ciencias sociales: a ver una práctica músico-cultural como fenómeno social acotado en un espacio-tiempo. Esta investigación, por tanto, centra su atención en el son jarocho, pero su objetivo es mostrar cómo la cultura popular veracruzana y sus derivados han sido co-dependientes con la coyuntura política, sobre todo después de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), desde mediados de los años cuarenta a la actualidad.

Para lograr este objetivo empleo la categoría de cultura oficial para referirme a la apropiación de viejas tendencias ancestrales de la tradición musical y cultural en la región de estudio y otras regiones de la república mexicana por parte de la cultura oficial. En otras palabras, examinar cómo se ha convertido una expresión de música popular en una expresión público-escénica y político-cultural, qué elementos se han expropiado de su carácter ritual y cómo se le ha comercializado con fines lucrativos, turísticos y políticos. Para explorar ese proceso, cuya mayor aceleración tuvo auge en el sexenio del gobierno de Miguel Alemán Valdés, se analizó como una reconstrucción de la tradición o de su “invención” en el sentido que le otorga a este término Eric Hobsbawm (2002).

Al analizar las nuevas formas musicales emergentes del son jarocho como un nuevo fenómeno musical ligado a coyunturas políticas, resulta útil la noción “cultura de las masas” de Lombardi Satriani (1978) para referirnos a esa nueva formación que derivó de la apropiación de la música popular por parte de la cultura hegemónica y que no tuvo solo consecuencias unilaterales, sino que la expresión popular veracruzana dejó su toque específico en todo ese proceso de fusión y escisión entre las dos culturas.

Es oportuno recalcar que el son y la fiesta del fandango -o huapango como la llaman los habitantes de Santiago Tuxtla y San Andrés- es la expresión de varios espectros culturales que para sobrevivir han tenido que admitir muchos elementos interculturales que han contribuido en su desarrollo, en su flexibilidad y dinamización a través de cambios coyunturales, sean estos sociales o políticos, a lo largo de los últimos cuatro siglos. Las herencias culturales son múltiples y se han definido a partir de factores como la

fragmentación de las comunidades y los pueblos, la migración de las familias jarochoas, la nostalgia por la vieja atmósfera de los trovadores con sus tonadas amorosas y la sonoridad de las cuerdas antiguas. Por tanto para un mejor entendimiento del fenómeno del son jarocho y del fandango vamos a tomar en cuenta la composición social del son, es decir, el carácter diverso de sus participantes, qué papel juegan esos participantes en la creación y cuál es la organización de la estructura socio-económica y cultural de la región del Sotavento y los Tuxtlas, etcétera. Para ello consideramos que uno no puede darse a la tarea de estudiar el son jarocho sin recurrir al concepto de perspectiva. Como en el famoso ejemplo de Jastrow, descrito por Wittgenstein en las investigaciones filosóficas,¹ cambié de perspectiva para poder ver, por un lado, la música como una obra artística de baja o alta calidad, digna de ejecución o no; y por otro, ver la música como un evento social, el producto de las modas, políticas artísticas, gustos del público, luchas por el prestigio y poder, búsqueda de la fuente de identidad y cohesión social explicables en términos de la historia social, tanto de larga como de mediana duración.

Como los enfoques musicológico y social han estado separados, en este proyecto de tesis doctoral se hace necesario unirlos. Pero la unión de ambos enfoques -musicológico y social- nos plantea la necesidad de interrogarnos cómo conjugar el análisis musicológico con su “gramática formal”, con la descripción etnográfica y el análisis social, es decir, cómo hacer uso de la información que proviene de dos campos diferentes: la musicología y las ciencias sociales. Pero estas preguntas no agotan el tema. Lo social y lo musicológico exigen un enfoque histórico. La dificultad que radica en estas preguntas tiene que ver con la escasez de trabajos interdisciplinarios dedicados a la descripción y al análisis de los fenómenos musicales en la vida social de la gente. Por tanto, en esta investigación se busca fijar la atención en tres diferentes miradas al son jarocho: la histórica, la etnográfica y la musicológica.

A partir de un interés interdisciplinario, esta investigación se divide en seis capítulos. El **primer capítulo** recapitula el estado del arte. Hablaremos de los estudios de la cultura popular y el son jarocho/fandangos, y se discutirán los conceptos principales utilizados en este trabajo, a saber, la cultura popular, la cultura oficial o hegemónica, la apropiación

¹ Agradezco este y otros comentarios al Dr. Witold Jacorzynski del CIESAS- Golfo.

ideológica del son jarocho por parte de la cultura hegemónica y la derivación de la tradición jarocho.

El **segundo capítulo** es de carácter etnográfico. Se describe el contexto geográfico y social del son jarocho y el fandango en el marco de la región de Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan. Se toman en cuenta los factores que permiten arrojar luz sobre el son jarocho como parte de la cultura popular *versus* la cultura musical hegemónica en Santiago Tuxtla, para reconstruir las condiciones que explican la transición del son ritual al son popular como un recurso político formal.

El **tercer capítulo** es una intervención histórica. Se presenta la historia del son jarocho y el fandango a nivel morfológico e histórico. Se analiza al son como un producto de hibridación cultural que permite identificar rasgos de la cultura española, africana, asiática y mestiza. Se ubica al son jarocho dentro del contexto de la cultura popular dominada.

El **cuarto capítulo** está dedicado a escudriñar el contexto etnográfico de los usos actuales del son y del fandango en Santiago Tuxtla y en partes de Otatitlán y Jáltipan. El son jarocho y el fandango expresado desde las experiencias de los jaraneros. En este capítulo se analizan las condiciones sociales que han contribuido a las experiencias descritas, y se establecen las correspondencias entre una y otras.

El **quinto capítulo** analiza el son jarocho desde la perspectiva etnomusicológica bajo los aspectos del ritmo, instrumentación, de la ejecución, y su relación con los fenómenos psicológicos y sociales, por ejemplo, emotividad, socialización, ejecución comunitaria e identidad. Cabe mencionar que uno de los propósitos del trabajo es demostrar parcialmente el inicio de una nueva tendencia que dilata la paulatina fusión e inclusión del son jarocho con las formas modernas musicales, tanto académicas (música clásica, de cámara y sinfónica), como populares (uso de instrumentos musicales digitales). En el ámbito sonoro sinfónico se encuentran arreglos de canciones jarochoas que como dijimos más arriba se ejecutan por grupos jarocho acompañados de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Hoy en día más jóvenes ejecutan el son en varios escenarios inclusive cantinas y restaurantes, ya como mezcla de rock, pop y otros estilos populares.

El **sexto capítulo** articula las conclusiones finales de la presente investigación.

CAPÍTULO 1

El son jarocho entre la cultura ritual, la cultura popular y la cultura hegemónica: consideraciones teóricas

1. Planteamiento del problema

El objeto de estudio es el son jarocho visto como fenómeno musical y socio-cultural, como un elemento fundamental del fandango, una fiesta de múltiples significados que forma parte de la cultura popular de los municipios de los Tuxtlas, Jáltipan y Otatitlán. El

son jarocho se ha vuelto un ícono de la cultura popular veracruzana. Pero el son no es sólo una forma musical, está presente en fandangos y otras fiestas populares, conciertos, eventos culturales y familiares, festivales, conciertos de música popular, aperturas y cierres solemnes de conferencia, congresos y simposios. El son jarocho se ha vuelto objeto de múltiples obras, pesquisas, disertaciones por parte de músicos, musicólogos, historiadores de arte, entre otros. Aunque mucha tinta se ha vertido sobre su estructura musical, instrumentación, ejecución y letras, poca atención se ha prestado sobre sus características y funciones sociales, o sobre el contexto político-social y cultural en el cual está inserto.

Mi proyecto de tesis propone enfrentar tres retos principales. El primer desafío es ubicar la cultura popular del son jarocho y la cultura hegemónica en el contexto histórico para explicar porqué la cultura oficial se ha apoderado del son y del fandango. Este proceso se ha dado en la vida social y puede verse bajo el aspecto del “significado y la valencia del folclore”². Las dos formas culturales: subalterna y hegemónica “no constituyen bloques monolíticos. Ellas viven en estrecho y cotidiano contacto, numerosos de sus sectores están interrelacionados, rasgos de la cultura hegemónica pasan a la subalterna y viceversa”³. La fiesta del fandango no sólo se presenta como una obra de música, sino también como un fenómeno socio-político, producto de las políticas nacionalistas, invención de tradiciones, apropiación ideológica de la música por parte de la cultura dominante.

El segundo reto es describir el son desde un contexto etnográfico. Describir la forma actual que toma y estudiar sus funciones y la manera de cómo está internalizado por distintos actores en la región estudiada. Entre estos actores están tanto grupos informales de los jaraneros como algunos grupos formales y organizados que representan lo que llamaremos *la cultura oficial del son*. En el capítulo etnográfico se muestra al son como parte de la experiencia de los jaraneros que dan testimonios personales de cómo ha sido la historia viva del son y su relación del son jarocho con la cultura popular actual de Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan.

El tercer reto es musicológico. La transición de la cultura ritual a la popular entretejida con la cultura oficial del son, en el ámbito de la política, corresponde a otras formas de

² L. Satriani (1978: 28)

³ Ibídem (1978:109)

apropiación en el nivel musicológico. Dicho de otro modo, la transición de la politización del son a una transformación artística, adaptada a normas y criterios de la música contemporánea. Esa transformación estética del son implica también el cambio del contexto de la composición y ejecución. El ambiente del son cambia, ya que empieza en ciertos casos a obtener dimensiones sinfónicas, que se manifiestan en ciudades como Xalapa, Veracruz y Coatzacoalcos, formando parte del repertorio clásico de una orquesta filarmónica. El fandango popular pierde su importancia, ya no es el contexto próximo para el son. Algunos hilos del tejido antiguo de la obra popular quedan extraídos, y tejidos nuevamente en una nueva urdimbre. Así en lugar de ejecutarse en plazas públicas y patios de casas privadas e iglesias, se ejecuta en aulas; en lugar de expresarse en ritos religiosos se expresa en conciertos; en lugar de coplas improvisadas espontáneamente se repiten versos con carácter oficial; en lugar de instrumentos populares como jaranas y violines se reemplazan por grupos de instrumentos de orquesta sinfónica. Pero no toda apropiación es negativa, en muchos casos significa un enriquecimiento artístico producto de los intercambios en el escenario social a través de expresiones musicales.

Podría interrogarse entonces qué ventajas puede tener este estudio. Como observó el Dr. Ricardo Pérez Montfort, una de las faltas más grandes en la historiografía mexicana del son jarocho es la ausencia de los estudios que combinen la perspectiva etnomusicológica con la histórico-social (1996). Mi trabajo busca superar esta fragmentación.

La música ha sido estudiada o bien únicamente como un fenómeno histórico o social, o bien sólo como una forma/estructura musical. Vale la pena enfatizar que no existe ninguna razón teórica para excluir esta triple perspectiva de las ciencias sociales, todo lo contrario. Las ciencias sociales, incluyendo la historia, ayudan a situar la música en el contexto social, viendo este contexto como una manifestación de los cambios del pasado. La musicología estudia la música como un conjunto de obras estructuradas. La interdisciplinariedad, por tanto, asumida en este trabajo propone juntar estas perspectivas, traslapar tres aspectos: histórico, social, y musicológico. No sólo me interesa el análisis musical e histórico de las nuevas formas musicales con elementos del son jarocho en un lapso determinado en la historia, sino además el estudio del son jarocho en su contexto social y cultural actual y su transformación artística en el marco de los cambios sociopolíticos de la región.

Esta pesquisa abarca otra tarea, la de combatir la exclusividad y autonomía de la historia vista como una disciplina que estudia únicamente el pasado. Cualquier estudio del pasado involucra el estudio del presente. El dilema de la relación entre el pasado y el presente ha sido objeto de diferentes estrategias de investigación: se estudiaba el pasado a través del pasado, o se estudiaba el presente a través del presente; o bien se analizaba el pasado a través del presente; o bien se analizaba el presente a través del pasado. La primera estrategia es clásica: el historiador estudia las fuentes que encuentra para reconstruir el tiempo pasado. Se ha criticado este enfoque clásico por dos razones: en primer lugar es una disciplina cuyo objeto es una entidad inobservable - el pasado ya no existe. Y segundo, ya que no es observable directamente, puede ser manipulable por razones no-profesionales. Esto les hizo creer a varios antropólogos, incluyendo a Hobsbawm, que la historia es un instrumento de la lucha política actual. La tradición no sólo se hereda, se la modifica, se la inventa, en vista de fines futuros. En este estudio insistimos en proponer la unidad del pasado y del presente sin excluir lecciones para el futuro. Para comprender el presente hay que comprender el pasado, y para comprender el pasado hay que comprender el presente. Este ideal quedó plasmado en la obra inmortal de Cervantes, “El Ingenioso Hidalgo- Don Quijote de la Mancha”:

Habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.⁴

La unidad de los tiempos pasados y el presente - es un reto de este trabajo. El enfoque social está interesado en “ejemplo y aviso del presente” de la historia. En este trabajo hemos combinado ritmos cronológicos diferentes. Lo que denominamos el fandango ritual, se situaría en una larga duración que se iniciaría en el siglo XVI y que *mutatis mutandis* se mantiene en la actualidad. El segundo momento que hemos denominado “nacionalista” se daría entre 1921 (fundación de La SEP) y llegaría a su punto máximo en los años 50s con la apropiación musical por la elites políticas a escala nacional, manifestada en películas, cambios de indumentarias, ballets folklóricos, etc. Finalmente el “posnacionalismo” en que la “música popular urbana” hace su eclosión se daría a partir de los años 70s hasta ahora. Se asume que existen conexiones importantes entre: las coplas, el ritmo, la instrumentación,

⁴ Cervantes, M. (2004: 88)

la ejecución y el contexto social actual del son jarocho. Esta conexión puede ser de índole causal o cuasi causal (las condiciones sociales producen o contribuyen a la creación de la música) o morfológica (existe una semejanza entre el tipo de la música y condiciones sociales) o funcional (la música cumple con una función social). Todas estas conexiones son importantes y dignas de tomarse en cuenta. Este trabajo apuntaría al conocimiento histórico-social concretamente de la región de los Tuxtlas y Bajo Papaloapan, en donde *todavía se ejecuta el son jarocho como parte del fandango tradicional*, así como hacer visible las causas de la apropiación del son por parte de la cultura moderna de masas, y en último lugar arrojar luz sobre la *transición musical que vive el son a partir de los 80s hasta la fecha*. La apropiación del son corresponde a cambios sociales gigantescos: pasando por la etapa de la estructura de las castas en la época colonial- etapa que corresponde la música popular- hasta la formación de la nación moderna en los siglos XIX y XX. A continuación señalaré algunos aspectos de esas etapas.

La conquista y la colonización hispánica, seguidas por la época barroca, tuvieron un impacto social que fue acuñado por diversas formas culturales importadas (literatura, música, teatro), cuya diversidad demarcó expresiones musicales y diferencias regionales socio-culturales de nuevo tipo. Autores como Daniel Devoto refieren a esta etapa de transición para las Indias Occidentales como un “supuesto andalucismo dialectal de América”⁵. El surgimiento de nuevos reinos en sociedades modernas dio inicio a un cambio mental asociado con la implantación de la viva en el contexto metropolitano europeo.

La época barroca implicó formas artísticas muy dinamizadas que salieron de sus propias márgenes. Siguiendo a Carpentier (1981), el término barroco se refiere a lo espiritual y no tanto a un estilo con carácter histórico. Para Carpentier, las épocas gótica y romántica se formaron en América a través del trabajo plateresco que fue enseñado a los indios. La relación con la música se remonta a esa influencia. La improvisación musical de Filomeno, criado del Amo-Montezuma, y cargada de barroco, puede ser descifrada a través de la noción del pensamiento mítico de Lévi Strauss.

Aquello intrínseco del pensamiento mítico, Lévi- Strass lo compara con el *bricolage* en la vida real. Se elaboran elementos formados en grupos estructurados, por medio de residuos y restos de acontecimientos pasados – „fósiles” que contienen contenidos históricos de un

⁵ Aretz, I. (2007: 27)

grupo de individuos o de un enclave. Aquí se busca la manera por la cual todos los nexos en el pensamiento mítico – religioso queden explicados. Esta estrategia epistémica de Lévi-Strauss estructura ordenadamente las cosas en la naturaleza. El autor no habla de nuevas formaciones, sino de fragmentos de estructuras que son partes del pasado que funcionan como elementos-fósiles, a partir de cuales podemos crear una nueva taxonomía. Los elementos „fósiles” se deben de conservar, porque “de algo habrán de servir”⁶.

Estas partículas polisémicas son portadoras de la conciencia individual, y contenidas en la memoria colectiva. Así de entre la gran variedad de expresiones y estereotipos culturales que parten de esta memoria, provienen los patrones rítmicos en conjunto con entonaciones musicales, características de la región jarocho, que han formado una compleja constelación de „fósiles” que bien pueden nombrarse arquetipos, en el sentido del creador de este término C. G. Jung.

Siguiendo lo expuesto arriba, en efecto voy a analizar algunos significados de expresiones socio - musicales, refiriéndome a las entonaciones, patrones rítmicos y características de diversos comportamientos apropiados para el son jarocho. Esas expresiones al ser modificadas con el nuevo toque espiritual peninsular coadyuvieron a la formación de la nueva estética en las tierras de la Nueva España; ejemplo de esta son los testimonios históricos que hablan de las huellas que dejó la música española, mismos que se encuentran en los archivos de las catedrales y que son muestra de cómo los nuevos centros culturales de América Latina asimilaron el producto de la cultura dominante.

En tanto que el esplendor de la música española del siglo XVI refleja los acontecimientos en la vida musical de México de la misma época. El paralelo que se puede hacer, entre los dos mundos, nos conduce a pensar que los valores, los presupuestos en la vida social y espiritual de las nuevas tierras conquistadas adquirieron un toque un poco diferente, pues fue visto desde la perspectiva del propio “yo” de los nativos.

Además con la formación de una conciencia de los criollos locales se percibió a la vida como algo propio e intrínseco, dentro de una atmosfera social adoctrinada por la Iglesia. Esa atmósfera que fomentó el sentimiento de propiedad sobre la vida, dio paso al surgimiento de una vasta variedad musical y lírica que se apegó a los cánones tradicionales. La clase alta acuñó nuevos dogmas. El caciquismo que resultó “más suave” que el

⁶ Lévi-Strauss, C. (1992 : 37)

feudalismo en Europa centro-oriental, se abrevó de los modales europeos sin quedar fuera de la moda musical de las tonadas, villancicos y otras formas populares. La nueva visión socio-cultural impuso un cambio radical en la estructura formal y simbólica de la sociedad cortesana. Las formas musicales además de ser vistas como arte de gran valor, prevalecieron en la sociedad como parte de las tradiciones profanas y de las masas, que nutrieron de emotividad a la multitud al convertirse en una válvula de escape a la realidad.

Con este breve esbozo de las etapas de la conquista y la Colonia, así como la barroca nos sirve para argumentar que hay ciertos elementos que persisten hasta el día de hoy. Es precisamente con la unión del análisis socio-musicológico que propongo arribar a una perspectiva, de larga tradición antropológica e histórica de la cultura, el análisis marxista y estructuralista de la cultura ritual y popular para analizar al antiguo son jarocho y la fiesta del fandango como:

- a) parte de la cultura ritual para seguir su paso hacia la cultura popular;
- b) forma folklórica que define un modelo de la cultura popular en oposición a la cultura oficial;
- c) un presupuesto que permite estudiar la “transición” entre la cultura popular hasta la oficial del mismo son jarocho, analizando las diferentes maneras de “apropiación” del son jarocho por parte de la cultura hegemónica.

Esta perspectiva marxista de Mijaíl Bajtín, Luigi Satriani, G. Canclini, M. Taussig, Eric Hobsbawm puede enriquecerse con las ideas de los estructuralistas británicos Víctor Turner y Ernest Gellner.

La perspectiva marxista y las ideas estructuralistas no bastan, como ya se ha mencionado, para comprender la complejidad del son jarocho. Siguiendo con el reto de unir lo musicológico, lo histórico y lo social, voy a describir las piezas musicales- objeto de indagación- junto con los festejos que acuñaron la presencia permanente del son, para analizar su carácter popular visto a la luz de la nomenclatura tanto occidental como oriental, utilizando el método musical convencional, y en partes el performativo de la etnomusicóloga Regula Qureshi (1987).

2. Estado del arte

Al ser nuestro objeto de estudio el son jarocho y la fiesta del fandango como expresión de la cultura ritual o popular, se debe señalar la larga tradición teórica sobre la cultura popular; además de mostrar algunos antecedentes más importantes de los estudios acerca del son y del fandango en Veracruz. Es por ello que el estado del arte se divide en dos partes: la reflexión teórica acerca de la cultura popular, por un lado; y un recorrido breve por los trabajos más importantes acerca del son jarocho y el fandango, por el otro.

En los primeros dos párrafos se esbozan los trabajos acerca de la cultura popular según dos enfoques: el marxista y el estructuralista. Las preguntas a responder son cómo se define la cultura ritual, popular y la oficial, cómo se conceptualiza la “apropiación” de la cultura popular por parte de la oficial. A la postre, se presentan brevemente los trabajos sobre el son jarocho y la fiesta del fandango en la región que nos interesa.

2.1. Cultura popular *versus* la oficial: el enfoque marxista

¿Pero qué significa lo “popular” en nuestro contexto? En los estudios en torno a la cultura popular⁷ destacan por lo menos dos paradigmas: uno marxista radical y el otro – el estructuralista de corte anglosajón. Empecemos nuestro recorrido por estos dos enfoques según el orden mencionado.

El primer paradigma de la cultura popular se originó en la teoría social de Marx y Engels. La cultura popular, según este paradigma, se refiere a las ideas que se oponen a la cultura

⁷ Para evitar confusiones hay que descartar algunas acepciones comunes de lo “popular”. En una de sus acepciones “popular” es el sinónimo del “pobre”, “pueblerino”, “provenientes de clases sociales bajas”. En este sentido se habla sobre los barrios populares en contraste con los barrios ricos. En la otra acepción “popular” significa “famosos”, “conocido” como por ejemplo en las expresiones: “The Doors” eran muy populares en su época”, “Monsiváis es un autor popular en México”, “Cenicienta es un cuento popular entre los niños y adultos”. En la tercera acepción “popular” es el antónimo de “culto”, “refinado”. Ninguna de estas acepciones corresponde al modelo sociológico de la cultura popular que puede resultar útil para investigaciones sociales.

oficial o hegemónica. La mejor formulación de esta teoría la encontramos en *Ideología Alemana*:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase, la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.⁸

A partir de esta cita, los autores marxistas enfatizan que:

- 1) la cultura posee el carácter clasista;
- 2) las culturas dominantes se apropian de las culturas rituales para convertirlas en populares.

Recorramos estas tesis según el orden mencionado.

Vale la pena señalar que en la cita proveniente de la “Ideología Alemana” no aparece el concepto de “cultura”. Lo cultural se limita a “ideas”, “pensamientos”, “creencias”, “valores” o “ideología”, siendo esta última entendida por Marx como consciencia falsa de las sociedades clasistas. Los marxistas, sin embargo, reintrodujeron el concepto de la cultura popular en relación con el sistema de “ideas” dominante, o para seguir a Antonio Gramsci (1976), el autor clave del marxismo italiano, la “cultura hegemónica”. Lo que es más importante para los marxistas es la aceptación de la dialéctica del amo y esclavo en el terreno de los estudios culturales. Existen culturas dominantes en cada época, por tanto existen culturas dominadas de cada época. La cultura dominante no puede existir sin la cultura dominada, ni la cultura dominada sin la cultura dominante.

El primer autor que desarrolla un modelo de la cultura popular en la corriente marxista es Mijaíl Bajtín. Este autor no sólo ha sido elogiado por sus aportaciones a la crítica literaria y semiótica, sino también a la antropología, historia, lingüística y otras ciencias sociales. En su libro “La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento en el contexto de François Rabelais”, Bajtín analiza conceptos como “cultura popular”, “cultura oficial”, “formación

⁸ Marx, C. (1958: 50-51)

socio-económica”, “carnaval”, “diálogo”, “dialogismo”, “polifonía” y “heteroglosia” (Bajtín, 1978). Me limitaré a mencionar tres características de la cultura popular:

- (1) su oposición/unión dialéctica con la cultura oficial-hegemónica;
- (2) su forma carnalesca;
- (3) el carácter dialógico y polifónico.

Desde la perspectiva bajtiniana, según el orden mencionado, lo “popular” se convierte en la antítesis de la cultura oficial, hegemónica. Mientras la cultura oficial refiere a la cultura legitimada y reglamentada por el poder, las relaciones jerárquicas, la “inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo”⁹; la cultura popular ve las relaciones sociales al revés, está hecha para todo el pueblo, tiende a abolir las relaciones verticales, hace uso de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes, goza de una alegre profanación, parodia, *coincidencia oppositorum*, o la unión dialéctica de los opuestos.¹⁰ La cultura popular y su expresión carnalesca ponen de manifiesto un lenguaje. Para este lenguaje es muy típica la lógica de la viceversa (*à l'envers*), de los perpetuos movimientos - *вверх и вниз* (del ruso – “arriba y abajo”); el sentido “abajo” indica el realismo grotesco, significa “lo contrario”, “abajo” es una penetración de las formas grotescas en lo carnalesco tanto en el sentido literal, como en la esfera metafórica, mientras que “arriba” demuestra la ambivalencia de lo cosmológico. Todo lo que en la cultura oficial está situado arriba, en la cultura popular está situado abajo. Este proceso puede ser reversible.

Para profundizar en la cultura popular, Bajtín alude, a modo sinécdoque, al concepto del “carnaval” y lo “carnalesco”. A primera vista, el carnaval tiene las connotaciones religiosas. Pero lo carnalesco bajtiniano se acerca más a la forma teatral lúdica sin que se lo considere parte integrante del arte. El carnaval no conoce la división entre actores y espectadores – todos forman parte del escenario. En los festejos carnalescos está presente la idea de la salida temporal de la vida oficial. Sus personajes característicos han sido tontos y payasos, los burladores del régimen establecido, los apaciguadores del temor religioso. Las dos culturas buscaban sus espacios distintos: por un lado las escenas, las tribunas, las iglesias, y por el otro, las calles y las plazas públicas. El carnaval posee el carácter irrisorio.

⁹ Bajtín, M. (1978: 15)

¹⁰ *Ibidem* (1978: 16)

La risa, prohibida en la iglesia, se veía en las plazas públicas durante los carnavales. Bajtín explica que la seriedad en la cultura de las clases es autoritaria, opresiva, se basa en restricciones y reglamentos: la risa en cambio libera lo que estaba prohibido. La versatilidad y libertad de la risa popular están relacionadas con la “justicia popular extra oficial”.¹¹ Algunos ritos carnavalescos son unas parodias del culto religioso. El miedo es la piedra angular de la religión. La risa es el medio en el combate al miedo.

Lo carnavalesco se manifiesta no únicamente en los ritos no-verbales sino también en el uso de un lenguaje ritual incluyendo palabrotas, blasfemias, chistes. Normalmente “las palabrotas” son gramática, y semánticamente aisladas del habla, y se perciben como una unidad entera igual que los proverbios. Por su génesis son heterogéneas y han tenido diferentes funciones, condicionadas de la comunicación primitiva, sobre todo con carácter mágico de exorcismo. En las condiciones del Carnaval, la palabrota perdió su carácter mágico y práctico, se volvió universal, profunda e idiosincrásica ya que pudiera aportar en su metamorfosis a la creación de la atmósfera de frivolidad y libertad del aspecto irrisorio del mundo. Otros casos de similitud con las groserías que inundaron el habla popular son las blasfemias. Desde un principio no se relacionaron directamente con la risa popular, pero fueron expulsados de las esferas oficiales del habla como transgresoras de las normas estilísticas del lenguaje y por eso pasaron a la esfera libre de lo popular.

La última característica de la cultura popular/carnavalesca es su carácter polifónico. Etimológicamente, polifonía, viene del griego, *polyphonia*, que significa *mucha voz*: Pero Bajtín habla sobre la polifonía sobre todo en el contexto de su teoría básica de la comunicación: “En el lenguaje la mitad de la palabra es de algún otro”.¹² Aparecen de esta manera las relaciones lógicas que son necesarias para las relaciones dialógicas, que es el discurso de múltiples voces (de *día* en griego-a través y logos- *palabra, pensamiento*), así como las relaciones de significación objetiva como los enunciados y las posiciones de los diferentes sujetos. Bajtín rechaza la concepción de un “yo” individualista y privado; el “yo” es claramente social. Cada individuo es un aglomerado de numerosos “yoes” que ha asimilado a lo largo de su vida. Nunca podemos estar por fuera de la ideología porque “hablamos con nuestra ideología”. Por lo tanto, es el sujeto social quien produce un texto

¹¹ Ibídem (1978: 108)

¹² Bajtín, en Clifford (1998: 159)

que es la mezcla entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico. A partir de la estética de la polifonía se llega a la *heteroglosia*: la naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica y el *dialogismo*-inscripción del discurso en una pragmática comunicativa. Tanto la novela como los ritos (carnaval) como parte de la cultura popular, conforman una verdadera polifonía lingüística que corresponde a la diversidad social, o sea la “pluralidad de voces independientes de conciencias inconfundibles” aunque nunca autosuficientes, nunca aisladas. Estas voces son portadoras de distintas perspectivas, intereses, ideologías y conocimientos.¹³ Cada voz está expresada dialógicamente en diferentes “lenguajes sociales” que introducen en la escena los conflictos sociales extralingüísticos, detonados por distintas ideologías de los hablantes.

En un razonamiento similar C. Ginzburg en el prefacio al “Queso y los gusanos” (1976), hace un planteamiento parecido al nuestro sobre las interferencias entre lo culto y lo subalterno en relación a Bajtín. Como veremos al final de nuestro trabajo la pertinencia de tales autores será nítida con la aparición de lo que sería lo popular en las manifestaciones de los grupos de las clases medias.

¿Pero quiénes son los hablantes? De esta manera llegamos a los portadores de la cultura. El enfoque marxista asume que la cultura es siempre el producto de una cierta clase social: La pregunta clave que hace otro autor marxista- L. Satriani- es la siguiente: “Cultura, entonces, pero ¿cultura de qué estratos?”. Satriani sigue a Bajtín: la manera de ver la cultura popular saca a relucir sus elementos subversivos y rebeldes: *il Folklore come cultura di contestazione*:

La hipótesis fundamental de nuestro discurso es, por consiguiente, como dijimos, que el folklore debe ser interpretado como una cultura específica, con diversos grados de fragmentariedad y de conocimientos, por la clase subalterna, con funciones contestatarias frente a la cultura hegemónica, producida por la clase dominante. La contestación es ejercida por los “dominados” ante los “dominadores”, por los débiles” ante los “fuertes.”¹⁴

Según Satriani, la función de la cultura popular es “alegar testimonios contrapuestos” a la cultura hegemónica dominante. ¿Pero quién alega estos testimonios? Al nivel epistemológico, podemos descubrir las clases sociales a través de las culturas que les corresponden, siendo unas dominadas y otras dominantes. Al nivel ontológico, la teoría

¹³ Bajtín, B. (1986: 17); Clifford, G. (1998: 163)

¹⁴ Satriani, L. (1978: 32)

marxista nos dice que la sociedad se compone de clases sociales en función de la compraventa de fuerza de trabajo cada una de las cuales toma parte de una lucha por la hegemonía. Las culturas dominadas y dominantes corresponden de esta manera a las clases sociales dominadas y dominantes. Marx insiste en que entre los distintos modos de producción, a saber (el asiático, el antiguo, el feudal, el capitalista), una de las clases sociales es dominante aunque no niega que en la sociedad hay más clases sociales que dos. El capitalismo está caracterizado como una tensión entre dos clases principales: la burguesía y el proletariado. Los campesinos, por decirlo así, o bien permanecen al margen de la historia o bien se unen a ella. Es una clase que pertenece al pasado, a saber, al modo de producción feudal en el cual desempeñaba el papel de siervos. En el comunismo desaparecerán las clases sociales de una vez por todas. Marx no elaboró una teoría de las clases sociales completa, la muerte interrumpió su trabajo. En la última parte del capital se asume que “clase” significa:

...la separación de los miembros de la sociedad en esferas antagónicas respecto de las condiciones económicas y existenciales de vida, y en la sociedad burguesa moderna, en dos esferas de las cuales una es la de los trabajadores no propietarios y la otra la de los no-trabajadores propietarios (o “compradores”) de la fuerza de trabajo y de las condiciones de realización de la fuerza de trabajo de los miembros de la otra clase.¹⁵

La cultura es de esta manera emparentada con un concepto marxista típico- la ideología o la consciencia de una u otra clase social. O para seguir a García Canclini: “hay que estudiar la cultura como Producción.”¹⁶

Tomando en cuenta las culturas y clases sociales dominantes y dominadas reunimos las siguientes combinaciones: la cultura dominada corresponde a las clases dominadas o subalternas, mientras que la cultura dominante es el producto de la clase dominante.

Cuadro 1. Culturas y clases sociales según el paradigma marxista

	Clase dominante	Clase dominada
cultura dominante	+	-
cultura dominada	-	+

¹⁵ Marx, C. en Satriani, L. (1978: 56)

¹⁶ García Canclini, N. (1982: 48)

Este cuadro nos muestra las correlaciones entre la cultura y clase que establecen los marxistas: la correspondencia entre la cultura dominante y las clases dominantes, y entre la cultura dominante y la cultura dominada.

Los marxistas describen detalladamente cómo se posibilita la correlación entre la cultura y clase. La cultura queda identificada con una esfera de la vida humana llamada “superestructura” (Satriani), que comprende las “esferas de derecho, la política, la religión, la moral (en el sentido de costumbres), la ciencia, la filosofía y el arte”¹⁷ (siendo el folclore y las ciencias folklóricas parte de aquella), la que a su vez depende de la estructura, a saber, la esfera económica y la social:

Asumiendo, la célebre e importante distinción de Marx entre estructura y superestructura, recordaremos que la estructura comprende la esfera económica y la social, orgánicamente conformadas en cuanto al elemento material y al formal: fuerzas de producción y fuerzas de relación que directamente la regulan y encuadran.¹⁸

En otras palabras, las relaciones sociales de producción más fuerza productiva (siendo esta última el conjunto de medios de producción y fuerza del trabajo) forma un modo de producción (estructura) el que determina a la postre lo que Marx llama “ideología” o la “consciencia falsa” cuyas manifestaciones más llamativas son el sistema legal, el sistema político y la consciencia social de los individuos (superestructura). La teoría marxista asume una relación muy estrecha de forma de vida con los modos de producción siendo este último concepto explicativo del estado de las cosas, de la cultura, del estilo de vida y del pensamiento.

Pasemos ahora, al punto más interesante - el análisis marxista del fenómeno que me interesa estudiar en esta tesis, a saber, la apropiación simbólica de la cultura popular por parte de la cultura hegemónica.

Fue ya Bajtín quien mencionó la posibilidad de la apropiación del carnaval y festivales por parte de la cultura hegemónica. Pero la explicación detallada acerca de cómo es posible este proceso se ofreció más tarde. El citado ya Satriani apunta que una cultura se apropia de la otra, porque su carácter popular lo destina a una ambivalencia perenne. Aunque el folclore sea la contestación de las clases dominadas frente a la cultura dominante, es la expresión ambigua, fragmentaria, polarizada e incompleta. Numerosos ejemplos nos

¹⁷ Satriani, L. (1978: 57)

¹⁸ Ibídem (1978: 57)

informan acerca de los actos de la apropiación de esta cultura por parte de la cultura dominante.

La cultura dominante pues, sustrae algunos productos a la franja cultural folklórica insertándolos en su propio circuito. No es un hecho nuevo; la cultura hegemónica y la subalterna, aunque coexistiendo en el mismo ámbito, no constituyen bloques analíticos que se enfrentan sin otras relaciones que la de una contraposición global. Ellas viven en estrecho y cotidiano contacto, numerosos de sus sectores están interrelacionados, rasgos de cultura hegemónica pasan a la subalterna y viceversa. No se trata de un pacífico proceso de intercambio entre dos culturas de igual fuerza, sino para las clases subalternas, de procesos de aculturación, que se despliegan a través de formas de coacción más o menos camuflada.¹⁹

Satriani apunta que este fenómeno no es nada nuevo pero sí son “relativamente nuevas las modalidades actuales con las que tal sustracción se realiza”.²⁰ Por ejemplo el producto folklórico puede ser llenado, según la persuasiva imposición publicitaria, “por un producto industrial análogo, siendo su “función tradicional transformada o “sustituida”.²¹ Los jarros de cerámica usados para beber a nivel popular se convirtieron en floreros o *bibelots* en la mansión del burgués, mientras que al nivel subalterno este objeto es sustituido con un producto industrial análogo de calidad ordinaria y extraña.²² Otro ejemplo son los juguetes populares cuyo destino corre una doble suerte. Por una parte “se convierten así en objeto de colección de los aficionados, o son adquiridos a los pocos artesanos todavía activos por la burguesía deseosa de distinguirse por su originalidad y “refinamiento”.²³ Los juguetes populares cambian de uso al ser la clase burguesa que se ha adueñado de ellos, mostrando su anhelo por la “sencillez” popular. Pero al nivel de las clases dominadas, los juguetes populares fueron sustituidos por los juguetes de masas de tipo industrial que “mutilan su fantasía”, “suscitan deseos reales que son interiorizados como valores”, crean “tensiones y necesidades” que a largo plazo “no podrán ser satisfechas”.²⁴ “Los niños campesinos

¹⁹ *Ibidem* (1978: 109)

²⁰ *Ibidem* (1978: 110)

²¹ *Ibidem* (1978: 110)

²² *Ibidem* (1978: 110)

²³ *Ibidem* (1978: 111)

²⁴ *Ibidem* (1978: 111)

empiezan a soñar de esta manera con el amplio surtido de modelitos de automóviles idénticos a los verdaderos automóviles”.²⁵

La expresión de esta ambivalencia al nivel político la encontramos en una combinación de los viejos y los nuevos usos de la tradición que representa el valor de “duración”. “En las invitaciones al consumo, un elemento constante, explícito o implícito, es la referencia al valor de la tradición”.²⁶ En este sentido, la tradición es vista como garantía de prestigio y solvencia en diversos términos, según las clases sociales de pertenencia:

Para las clases dominantes el concepto de tradición protege de la precariedad existencial y garantiza la continuidad de una condición de prestigio y de riqueza, de dominio. Para las clases subalternas, el apego frecuentemente excesivo aunque ambivalente a la tradición, garantiza en una condición dura que el futuro, incluso el inmediato futuro, no será todavía más duro y amargo, garantiza a clases cuya capacidad de no ser envueltas por el cambio es mínima, dada la economía de subsistencia y la consiguiente ‘cultura de miseria’ en la que viven, la posibilidad de su continuación, y suministra esquemas ya preparados para la solución de casi todos los acontecimientos previsibles. Tal concepto reduce al mínimo la zona de lo imprevisto soportable por las clases subalternas [...]²⁷

En el mundo popular el comportamiento de los individuos es juzgado según las normas “tradicionales”. Las innovaciones tienen que pasar por el tamiz de la tradición y si no lo pasan, quedan denigradas como subversivas. De esta manera los usos de la tradición, reforzados por la desigualdad de clases, se vuelven en el bastión del conservadurismo y sirve para los intereses de las clases dominantes: “El recurso de la tradición se convierte así en uno de los instrumentos más eficaces para bloquear lo nuevo y para perpetuar lo antiguo, y la cultura tradicional termina por transformarse, quiéralo o no, en represiva y conservadora”.²⁸

El autor argentino Néstor García Canclini dedicó a la explicación de este proceso varios pasajes de su libro “Las culturas populares en el capitalismo”²⁹ al afirmar lo que ya estaba presente en Marx, Satriani y otros autores. El primer paso en los estudios de la cultura

²⁵ Ibídem (1978: 111)

²⁶ Ibídem (1978: 97)

²⁷ Ibídem (1978: 102)

²⁸ Ibídem (1978:103)

²⁹ García Canclini, N. (1982: 48-56)

popular consiste en que hay que asumir que los productos culturales deben tratarse como “representaciones” de manera análoga a las escenas de una danza u obra teatral: “...en este caso la relación se efectúa entre la *realidad* social y su *representación* ideal.”³⁰

El segundo paso consiste en que la cultura popular debe estudiarse como un “campo” de Bourdieu:

...se vinculará la *estructura social* con la *estructura del campo teatral* y con la *estructura del campo de la danza*, entendiendo por estructura de cada campo las relaciones sociales que los artistas de teatro y los danzantes mantienen con los demás componentes de sus procesos estéticos: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, etc.)³¹

Y finalmente, el tercer paso debe sensibilizarnos ante la amenaza de un reduccionismo económico: “Estudiar la cultura como producción supone considerar no sólo el acto de producir sino todos los pasos de un proceso productivo; la *producción*, la *circulación* y la *recepción*.”³²

García Canclini critica el enfoque de Satriani por su maniqueísmo: “En Satriani la oposición entre dominación y resistencia cultural tiene un carácter fundente, como si se tratara de dos fenómenos exteriores entre sí, previos a la pertenencia de ambas culturas a un único sistema social.”³³

Asimismo, García Canclini observa que este modelo podría ajustarse a los procesos iniciales de colonización, cuando la expansión capitalista implantaba desde el exterior sus patrones de vida y las comunidades indígenas enfrentaban en bloque la imposición. Pero no puede explicar el desarrollo actual del capitalismo monopólico que integra a las sociedades y domina bajo su control, puesto que el conflicto socioeconómico y cultural precede a las políticas de dominación y resistencia, “mezcla los usos narcotizantes, impugnadores o de otro tipo que pueden sufrir los productos.”³⁴

³⁰ Ibídem (1982: 47)

³¹ Ibídem (1982: 47)

³² Ibídem (1982: 47)

³³ Ibídem (1982: 71)

³⁴ Ibídem (1982: 71)

Ahora bien, ¿por qué algunos danzantes salen victoriosos de la lucha? García Canclini observa que las clases dominantes se someten a un todo más grande, a saber, el sistema social. Gracias a esta ventaja la clase dominante reproduce las relaciones de poder que la favorecen:

Los sistemas sociales, para subsistir, deben reproducir y reformular sus condiciones de producción. Toda formación social reproduce la fuerza de trabajo mediante el salario, la calificación de esa fuerza de trabajo mediante la educación y, por último reproduce constantemente la adaptación del trabajador al orden social a través de una política-ideológica que pauta su vida entera en el trabajo, la familia, las diversiones, de modo que todas sus conductas y relaciones tengan un sentido compatible con la organización social dominante. La reproducción de la adaptación al orden demanda una reproducción de su sumisión a la ideología dominante para los obreros y una reproducción de la capacidad de manejar bien la ideología para los agentes de la explotación. Agregaremos que requiere también una readaptación de los trabajadores a los cambios de la ideología dominante y del sistema social, y una renovación – no sólo reproducción – de la ideología dominante en función de las modificaciones del sistema productivo y de los conflictos sociales [...] Mediante la reproducción de la adaptación, la clase dominante busca construir y renovar el consenso de las masas a la política que favorece sus privilegios económicos.³⁵

Las clases dominantes tienden no sólo a reproducir las condiciones de producción sino además a adaptarse a los cambios. Una de las estrategias importantes de esta adaptación consiste en apropiarse de la fuerza de los posibles competidores. Pero la apropiación de la cultura popular por parte de la cultura dominante es en gran parte simbólica. ¿Por qué las clases opresoras y su correlato – el Estado- recurren a una apropiación simbólica en vez de operar de manera directa con violencia? García Canclini responde:

La propiedad de los medios de producción y la capacidad de apoderarse del excedente es la base de toda hegemonía. Sin embargo, en ninguna sociedad la hegemonía de una clase puede sostenerse únicamente mediante el poder económico (...). No hay clase hegemónica que pueda asegurar durante largo tiempo su poder económico sólo con el poder represivo. Entre ambos cumple un papel clave el poder cultural. El sistema impone las normas culturales-ideológicas que adaptan a los individuos a una estructura económica y política arbitraria, legitima la estructura dominante pues la hace percibir como algo natural, oculta la violencia y hace sentir la imposición como socialización o adecuación.³⁶

³⁵ Ibídem (1982: 50)

³⁶ Ibídem (1982: 51)

Recordemos que para Satriani, la cultura popular era una contestación, aunque una contestación ambivalente. Para García Canclini la cultura popular es por una parte, una expresión de los sectores populares, pero por la otra, una creación por parte de la cultura hegemónica. Según este autor, las culturas populares se constituyen en dos espacios:

a) las prácticas laborales, familiares, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros;

b) las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo³⁷.

Pero la cultura popular no puede ser definida como “expresión” de un código DNA de un pueblo, una personalidad o un *Volksgeist* herderiano de la vertiente nacionalista romántica alemana. Las culturas populares son resultado de una *apropiación desigual* del capital cultural, una *elaboración propia* de sus condiciones de vida y una *interacción conflictiva* con los sectores hegemónicos. García Canclini, sin embargo, no elabora una teoría clara de las relaciones entre la cultura popular y la hegemónica. No nos explica en qué condiciones la cultura popular se vuelve una expresión de los sectores subalternos, y en qué condiciones, se vuelve el objeto de apropiación por parte de la cultura hegemónica. Más bien se limita a ofrecer un comentario general: “Las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural (...)”³⁸

La cultura hegemónica opera a través de sus instituciones como escuela, mercado, tiendas urbanas, boutiques, Estado. Estas instituciones “administran y renuevan” el capital cultural”, reproducen los hábitos, o sea, “sistemas de disposiciones” estructurados como hábitos estéticos en el arte, en la cocina o estilos de vida.³⁹ La estandarización del gusto reemplaza la alfarería o la ropa de cada comunidad por bienes industriales idénticos, sus creencias y representaciones por la iconografía de los medios masivos, el mercado de plaza cede lugar al *supermarket*, la fiesta indígena al espectáculo comercial.⁴⁰ El reemplazamiento se basa en los mecanismos de la apropiación e internalización de los

³⁷ Ibidem (1982: 62-63)

³⁸ Ibidem (1982:63)

³⁹ Ibidem (1982: 54, 55)

⁴⁰ Ibidem (1982:95)

gustos. Las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo, introducen en la serialidad industrial y urbana- con bajo costo- cierta variedad, imperfección que permite a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida: “...con una naturaleza añorada con los indios artesanos que representan esa cercanía perdida”.⁴¹

Como resultado de las apropiaciones, surge un doble movimiento del consumo. Por un lado, los artefactos indígenas y su ropa son menos usados en las comunidades, porque se reemplazan por objetos domésticos más baratos. Por otra parte, la producción artesanal decaída es reactivada, gracias a una creciente demanda de objetos “exóticos” en las ciudades del mismo país y del extranjero. Ejemplos de estas estrategias culturales son boutique y museos, ferias, fiestas y producción artesanal impulsadas por el turismo internacional con sus anhelos por lo autóctono, lo tradicional, lo indígena. Canclini concluye: “Esta estructura aparentemente contradictoria muestra que también en el espacio del gusto lo artesanal y lo industrial, las “tradiciones y la “modernidad, se implican recíprocamente.”⁴²

Si la producción cultural surge de las condiciones materiales de vida y está arraigada en ellas, aún más fácil es comprobarlo en las clases populares, donde las canciones, las creencias y las fiestas están más estrecha y cotidianamente ligadas a los trabajos materiales en que entregan casi todo su tiempo.

Ejemplo de un proceso a la inversa, en el cual la cultura popular campesina se apropia de la cultura hegemónica nos proporciona otro antropólogo marxista- Michael Taussig. La economía campesina no se basa originalmente en el mercado y multiplicación de ganancias sino en la subsistencia. M. Taussig cita a Aristóteles quien en el libro I de la *Política*, escribe:

Todo artículo o propiedad tiene un doble uso: ambos son usos de la cosa misma, pero no son usos similares; porque uno es el uso adecuado del artículo..., y el otro no lo es. Por ejemplo, un zapato se puede usar ya sea para ponérselo en el pie o para ofrecerlo en intercambio. Ambos son usos del zapato, porque hasta aquel que le da un zapato a alguien que necesita un zapato y que recibe a cambio efectivo o alimentos, está haciendo

⁴¹ Ibídem (1982: 96)

⁴² Ibídem (1982: 96)

uso del zapato como zapato, pero no el uso que le es propio, porque un zapato no está hecho expresamente para propósitos de intercambio. Igual es el caso de otros artículos de propiedad.⁴³

Michael Taussig afirma que existe una analogía entre el concepto del valor aristotélico/tomista y el campesino. Aunque el dinero permite intercambio, no produce nada, es estéril; crece únicamente por medio de la usura siendo esta última la más antinatural de todos los medios productores de dinero.⁴⁴ Objetivo de circulación de los bienes que poseen el valor de uso, es la satisfacción de las necesidades naturales. El objetivo de circulación de dinero es ganar dinero como un fin en sí mismo. Las características del dinero en el primer caso residen en que son medios de intercambio; se dejan describir según la fórmula **M - D - M**, donde **M** = mercancía **D** = dinero. Esta fórmula define la economía campesina: vender para comprar.

En el segundo caso, las características del dinero cambian; el dinero se vuelve capital, lo que era medio, se convierte en un fin. Estas características se expresan en la fórmula **D - M - D'** donde **D** = dinero, **D'** = capital, o sea, dinero más intereses sobre este dinero.⁴⁵ La multiplicación del dinero como capital no está considerada como una característica natural: “Las sociedades en el umbral del desarrollo capitalista, interpretan necesariamente ese desarrollo en términos de creencias y prácticas pre-capitalistas. En ninguna otra parte esto es tan evidente como en las creencias folclóricas de los campesinos, mineros, navegantes y artesanos involucrados en el proceso de transición.”⁴⁶

Según el folclore de los campesinos del Valle Cauca, para efectuar la multiplicación del dinero, hay que pedir la ayuda de los seres sobrenaturales (el bautismo del dinero ilícito entre los campesinos o un pacto con el Diablo entre los trabajadores asalariados en la zona). Taussig analizó estas creencias y rituales del Valle Cauca como expresión del pensamiento crítico aunque todavía mistificado de los campesinos y proletarios, que de esta manera describen en su propio lenguaje el misterio del capital: “El problema que planteó Marx, el misterio del crecimiento económico capitalista y la acumulación de capital, donde el capital

⁴³ Aristóteles, en Taussig. M. (1993: 170)

⁴⁴ Taussig, M. (1993: 173)

⁴⁵ Ibídem (1993: 170)

⁴⁶ Ibídem (1993:27)

parecía crecer por sí solo, en esta situación parece ocurrir con la ayuda de las fuerzas sobrenaturales que se invocan en el bautismo cristiano del billete.”⁴⁷

Los campesinos del Valle Causa de esta manera se apropian de la cultura dominante, la traducen a los términos de su cultura local o popular.

El fenómeno de la apropiación en el ámbito de la historia, la invención de la tradición fue descrita por el pensador neo-marxista, Eric Hobsbawm con su término clave de “tradiciones inventadas”.⁴⁸ Hobsbawm hace suya la tesis de que algunas tradiciones supuestamente antiguas tienen origen muy reciente. “Tradiciones” que aparecen o proclaman ser antiguas, con frecuencia tienen un origen reciente y algunas veces son inventadas.

Entre éstas, Hobsbawm incluye tanto las “tradiciones” realmente inventadas, como construidas. Donde los orígenes de una tradición están conocidos, el historiador no enfrenta una tarea interesante. Pero donde se cree que una tradición es milenaria, el historiador puede, como detective, revelar su falsedad. El autor asevera que usa el término “tradición inventada” en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las tradiciones, realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez.⁴⁹ Hobsbawm define “tradición inventada” como “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.”⁵⁰ La invención busca la inmovilidad, tiene significado ritual o función simbólica, introduce la continuidad.

¿Cómo y para qué se inventan las tradiciones? Hobsbawm no nos ofrece una respuesta fácil a esta pregunta. Aunque siga la corriente marxista, la modifica en un aspecto importante:

⁴⁷ Ibídem (1993: 170)

⁴⁸ Hobsbawm, E. (2002: 14)

⁴⁹ Ibídem (2002: 7)

⁵⁰ Ibídem (2002: 8)

1) No todas las invenciones son inventadas: existen rutinas y las costumbres que no lo son. Las “reglas” o convenciones tienen una utilidad práctica; sin esa funcionalidad pueden flexibilizarse o desaparecer: “estas redes de convención y de rutina no son “tradiciones inventadas” en la medida en que su función, y por consiguiente su justificación, es más bien técnica que ideológica (en términos marxistas, pertenece más a la “base”, que a la “superestructura”).⁵¹ Es la tarea del historiador revelar qué sistemas de reglas son inventadas o construidas, y cuáles no.

2) Más moderna (“nueva”) es la sociedad, más necesidad tiene de inventar las tradiciones. Hay respuestas a las nuevas situaciones que toman la forma de referencia a las viejas situaciones, o que imponen su propio pasado: “Es el contraste entre el cambio constante y la innovación del mundo moderno y el intento de estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste como invariables e inalterables.”⁵²

3) La “invención de las tradiciones” son procesos funcionales. Contribuyen, o bien a la cohesión social, o bien a la legitimación de las instituciones sociales y políticas, o bien a la mejor socialización/internalización de los valores y creencias: “Estas tradiciones inventadas” parecen pertenecer a tres tipos superpuestos:

- a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales;
- b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad;
- c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.

La última pregunta que tenemos que hacer es todavía menos precisa. ¿Quién inventa las tradiciones? La respuesta general que Hobsbawm ofrece es de plano marxista y se puede predecir: son el Estado y las clases dirigentes (*ruling classes*) que utilizan la “ingeniería social” para construir el Estado, nación, nacionalismo, además de las clases sociales de las cuales aquellos derivan:

⁵¹ Ibídem (2002: 9)

⁵² Ibídem (2002: 8)

Lo que resulta claro es que el nacionalismo se convirtió en sustituto de la cohesión social por medio de una Iglesia nacional, una familia real u otras tradiciones cohesivas, o auto presentaciones colectivas de grupo, una nueva religión laica, y que la clase que más necesitaba este modo de cohesión era la creciente nueva clase media o, mejor dicho, aquella numerosa masa intermedia que de manera tan señalada carecía de otras formas de cohesión.⁵³

Estas respuestas no nos sorprenden. Se deducen pues de la teoría marxista y son compartidas por los analistas marxistas. La aportación de Hosbawm a la historia consiste en los estudios detallados de los hechos, lo que nos permite conectar las invenciones de las tradiciones con los intereses de éstos u otros actores en estas u otras circunstancias. Veamos algunos ejemplos.

A las tradiciones inventadas de tipo b) y c) pertenecen por ejemplo el himno nacional, la bandera (cuyo primer ejemplo parece ser el británico en 1740), la bandera nacional (en todo caso una variación de la revolucionaria francesa tricolor, desarrollada entre 1790 y 1794), o la personificación de “la nación” en un símbolo o una imagen, ya fuera oficial [...] o no oficial.⁵⁴ A este tipo pertenecen también los símbolos y prácticas semi-rituales (por ejemplo, las elecciones), en su mayor parte históricamente nuevos e inventados, imágenes, ceremonias y música.” Al tipo a), el dominante, pertenecen comportamientos sentidos como menos artificiales: “...las otras funciones se consideraban implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una ‘comunidad’ y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como ‘nación’”.⁵⁵ A estas tradiciones pertenecen las manifestaciones de “patriotismo”, “lealtad”, “deber” y las construcciones de tipos nacionales, por ejemplo “chilenidad”, “americanidad”, etc.⁵⁶ A las tradiciones inventadas pertenece también el uso de la historia: “La historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, Estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer

⁵³ Ibidem (2002: 313-314)

⁵⁴ Ibidem (2002: 13)

⁵⁵ Ibidem (2002: 16)

⁵⁶ Ibidem (2002: 17)

precisamente eso”.⁵⁷ Hobsbawm analizó detalladamente la época proto-nacionalista o pre-nacionalista y la nacionalista anunciando la venida de la nueva época postnacionalista. La revolución tecnológica en transporte y comunicación, globalización, migraciones internacionales, etc., son los factores que, por lo menos en ciertos contextos, marcan el fin de la época nacionalista.⁵⁸

En conclusión, el mérito de los marxistas es proponer una teoría de la cultura popular que esté dialécticamente vinculada con la hegemónica, o sea, su contraparte que opera en la condiciones de la desigualdad del capital y se apropia de su hermana más humilde. Otro mérito es buscar correlaciones entre la cultura y los estratos sociales que son sus portadores. Dos cuestiones quedan irresueltas: en primer lugar, los marxistas no han podido explicar bien la correlación entre la cultura y clase social que es su portadora y en segundo lugar, no lograron liberarse de la dicotomía reduccionista que contrapone lo económico a lo cultural (ideológico).

2.2. La cultura y estructura social: el enfoque estructuralista-funcional

El tema de la cultura popular puede analizarse desde otro paradigma no-marxista. El término “estructuralista” no parece muy apropiado, puesto que no refiere al estructuralismo francés, sino británico donde aparece a menudo con otro adjetivo: “funcionalista”. En este lugar mencionaré a algunos autores que contribuyeron considerablemente al desarrollo del análisis estructural-funcionalista en el sentido mencionado.

El autor cuya teoría acuña nuestros interrogantes es Víctor Turner, el antropólogo británico. En el artículo “Dramas sociales y metáforas rituales” (Turner, 2002a [1974]), el autor parte de una observación novedosa que encontrará a sus seguidores en el movimiento posmodernista en USA diez años más tarde: lo social lo construimos y lo proyectamos al tratar de captarlo en una u otra metáfora. La metáfora es el punto de partida indispensable para cada investigador, pues constituye una herramienta que nos permite conocer algo

⁵⁷ Ibídem (2002: 20)

⁵⁸ En 1990 Hobsbawm escribió: “Yet nationalism, however inescapable, is simply no longer the historical force it was in the era between the French Revolution and the end of imperialist colonialism after World War II.” Hobsbawm 1990: 169)

desconocido. Turner sigue a Nisbett: “La metáfora es sencillamente una forma de avanzar de lo desconocido a lo conocido”.⁵⁹ Posteriormente acepta la teoría interactiva desarrollada por I.A. Richards y Max Black, según la cual la metáfora presenta dos pensamientos de cosas diferentes, activamente juntas, respaldadas por una sola palabra o frase “cuyo significado es el resultado de su interacción”.⁶⁰ Así entendida la metáfora, posee una importancia esencial para los estudios sobre música donde pensamos con palabras sobre las pautas sonoras. Para Turner es únicamente una justificación de su propio enfoque según el cual la metáfora más acertada acerca de lo social es la siguiente: la vida es un drama social:

Con mi convicción de que las relaciones sociales tienen un carácter dinámico. Vi movimiento y estructura, persistencia y cambio, ciertamente, persistencia como un aspecto sorprendente del cambio. Observé como interactuaba día con día la gente y las consecuencias de sus interacciones; entonces, empecé a percibir una forma en el proceso de tiempo social, la cual era esencialmente dramática⁶¹.

Ahora bien, no todo el proceso social es dramático. La organización social que comprende “empresas sociales” no lo es. Existe una gran parte del proceso social que se deja describir como una estructura (orden atemporal) en oposición a la antiestructura que involucra los dramas sociales (desenvolvimiento temporal). Y sin embargo, Turner cree que la gran parte de las situaciones sociales se dejan describir como dramas en oposición a lo que llama “estructura”. La introducción de un par de conceptos - estructura/antiestructura, sustituye según Turner, su enfoque simbólico presentado en los trabajos anteriores⁶²:

En realidad prefiero hacer algo muy diferente, tan diferente como la *antiestructura* de la *estructura*, aunque la perspectiva procesal consideraría ambos términos como intrínsecamente relacionados, quizá incluso como no-contradictorios en el sentido no dual. Una ecuación matemática requiere por igual signos de menos y más, negativos y

⁵⁹ Nisbet en Turner, V. (2002b: 4)

⁶⁰ Turner, V. (2002b: 41)

⁶¹ Turner, V. (2002b: 44)

⁶² La teoría simbólica de V. Turner, expresada en *The Ritual Process* (1969) ayuda a entender lo inconsciente colectivo en su cualidad de fuerza básica. Turner reconoce el gran aporte de K. G. Jung aunque esté en desacuerdo con el postulado de este último que el inconsciente colectivo contiene el principio formativo del simbolismo ritual. Cree que K. Jung abre la puerta a las investigaciones sobre los signos como una expresión análoga o abreviada de las cosas conocidas, y, por otra parte, los símbolos en su cualidad de la mejor expresión de un hecho relativamente desconocido, pero con los cuales se reconoce o se postula algo existente. Según V. Turner las propiedades de los símbolos rituales pueden deducirse de tres clases de datos: 1) forma externa y características observables; 2) interpretaciones ofrecidas por especialistas religiosos y por los simples fieles; 3) contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo. Antes de que estemos en condiciones de interpretar, tenemos que seguir clasificando los datos descriptivos recogidos con los métodos; en el texto que citamos arriba, Turner asegura que no olvidó “la importancia de la “sociología de los símbolos.” Y concluye: “Hay símbolos de estructura y de antiestructura y es útil considerar las bases sociales de ambos” (Turner 2002: 57)

positivos ceros y números: la equivalencia de dos expresiones se afirma por medio de una fórmula que contiene negaciones.⁶³

La expresión de la antiestructura o *communitas* es un “lazo que une a la gente por encima de cualquier lazo social formal”⁶⁴.

(...) los lazos de *communitas* son antiestructurales, indiferenciadas, igualitarias, directas, no racionales (aunque no irracionales), en el sentido de Martín Buber; se presentan como la relación yo-tu o él “nosotros esencial”. La estructura es todo lo que mantiene a la gente separada, lo que define sus diferencias y restringe sus acciones, incluso la estructura social de la antropología británica. *Communitas* es más evidente en la liminaridad, concepto retomado de Les Rites de Passage, de Van Gennep, y que amplié para referirme a cualquier condición fuera o dentro de la periferia cotidiana; frecuentemente es una condición sagrada o puede transformarse con rapidez en una⁶⁵.

Un ejemplo de la *communitas* puede ser los “movimientos milenaristas” que se originan en periodos en que las sociedades están en una transición liminar entre ordenamientos importantes de sus relaciones estructurales⁶⁶. Estructura y *communitas* son para Turner como el *Yin* y el *Yan* para los Chinos, como *vijnana* y *prajña* en el budismo zen. *Communitas* es una “relación entre individuos concretos, históricos e idiosincráticos, una confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas”, significa “espontaneidad” y “libertad”. La estructura, en cambio guarda una estricta relación con “la obligación, lo jurídico, la ley, la restricción y así sucesivamente”⁶⁷. La falta de *communitas* crea desesperación - nada pues puede aliviar el doloroso proceso de *liminaridad*.

En el artículo “La antropología de la *performance*”⁶⁸, Turner intenta redefinir y elaborar con más seriedad el concepto del drama social introduciendo la noción de *performance*.

Este paso lo sitúa inmediatamente al lado de Goffman, Schechner y otros que en ciencias sociales desarrollan la gran analogía conocida como *theatrum mundi*, el teatro del mundo. Según esta idea la vida social es como un drama con su escena, trama, actores con papeles, ejecuciones, espectadores, etc. *The performances* son dramas en las que no sólo se trata de

⁶³ Turner, V (2002b: 56)

⁶⁴ Ibidem (2002b: 56)

⁶⁵ Ibidem (2002b: 58)

⁶⁶ Ibidem (2002b: 5)

⁶⁷ Ibidem (2002b: 60)

⁶⁸ Turner, V. (2002c)[1987]

hacer cosas sino que también de “mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho”⁶⁹. Los dramas sociales son “unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto”⁷⁰. “El drama social posee cuatro fases: la brecha, la crisis, la acción correctiva, la reintegración o la legitimación de un cisma”⁷¹.

A Turner se le objetaron dos hechos: primero, no fue el primero en elaborar la teoría de la *performance*; y segundo, no aplicó su teoría a ningún análisis etnomusicológico^{72, 73}. Reynoso, el autor del primer volumen de “Antropología de la música”, cita a varios seguidores de Turner quienes tratan de remendar la ausencia de los temas relacionados con la música. Las ideas que desarrollan el concepto de la *performance* son múltiples: “La *performance* cultural es un modo de comunicación que expresa y difunde los contenidos de la cultura.”⁷⁴

Como observó una antropóloga turneriana, Barbara Babcock, *the performances* no son sólo reflejos de la cultura, sino “...formas culturales reflexivas, en las que los miembros de un grupo se vuelven sobre sí mismos, y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, status, estructuras sociales, reglas éticas u otros componentes socioculturales que constituyen sus *selves* públicos”⁷⁵.

A continuación Reynoso menciona ejemplos de los trabajos etnomusicológicos recientes que se sitúan dentro de la tradición turneriana de la *performance*: a Marcia Herndon y McLeod por un intento conceptual de vincular los conceptos musicales nativos con normas, prácticas socioculturales; a Regula Qureshi, Ruth Stone, Ruth Finnegan y Gregory Barz por sus estudios de casos. En la primera generación de antropólogos de la *performance* se

⁶⁹ Schechner en Turner, V. (2002b: 106)

⁷⁰ Turner (2002b: 107)

⁷¹ Ibídem (2002b: 107)

⁷² Turner efectivamente menciona únicamente el baile y el canto como ejemplos de los rituales o dramas sociales en la siguiente cita: “Los símbolos rituales son “polisémicos”, susceptibles de muchos significados, pero sus referencias tienden a polarizarse entre fenómenos fisiológicos (sangre, órganos sexuales, coito, nacimiento, muerte, catabolismo, etc.) y valores normativos de los hechos morales (bondad con los niños, reciprocidad, generosidad con los parientes, respeto a los mayores, obediencia a las autoridades políticas etc.); el drama de la acción ritual – el canto, el baile, la fiesta, el uso de trajes extravagantes, la pintura del cuerpo, el uso de alcohol o alucinógenos, etc. – origina un intercambio entre los polos, al ennoblecer los referentes biológicos y cargar a los referentes normativos de significado emocional” (Turner 2002a: 66).

⁷³ Reynoso, C. (2006: 225)

⁷⁴ Singer en Reynoso, C. (2006: 225)

⁷⁵ Babcock, en Reynoso, C. (2006: 226)

destacaron Marcia Herndon y Norma McLeod⁷⁶, en la segunda culmina Regula Qureshi con su modelo performativo⁷⁷, en la tercera ya se nota un nuevo enfoque de los estudios culturales vinculados con la experiencia y la motivación de los autores - Michelle Kisliuk⁷⁸ y Charles Keil. El último fundó una organización sin fines de lucro, MUSE alojada en www.musekids.org. Desde su cátedra se ha implementado una metodología basada en la ejecución de instrumentos de percusión, canto, danza y artes interactivas con el fin de restaurar las tradiciones, antes que se extingan, a través del método turneriano de los actos de la *performance*. El contexto de performance seguidos por los discípulos de Turner, se limita a los análisis micro- antropológicos, lo que a la larga hace perder de vista la perspectiva macro.

El autor que nos permite vincular la esfera micro con la macro dentro del paradigma estructural-funcionalista británico es Ernest Gellner. Este autor define la cultura en oposición a la estructura social. De una estructura en general se deriva un sistema relativamente estable de roles o posiciones cuyas tareas y actividades asignadas a los personajes forman una sociedad.⁷⁹ En cambio la cultura es un “sistema de señales” y refleja la estructura pero no siempre de la misma manera. Hay *maneras* radicalmente diferentes en que el sistema de señales y signos (cultura) puede relacionarse con el sistema de roles o posiciones que constituyen una sociedad.⁸⁰ Según Gellner,⁸¹ la cultura tiende a cambiar, pero no- la estructura social. La cultura, tiende a hacer cambios que en la mayoría de los casos apoyan a la estructura, y también constituye el factor de la cohesión social en la estructura social.

Los cambios en la cultura pueden ser bruscos, inesperados a corto plazo, mientras que los cambios en la estructura social son lentos, predecibles, a largo plazo. La cultura es menos estable que la estructura social.

A continuación Gellner menciona dos modelos de la estructura asocial: el primero se ajusta a las sociedades tradicionales agrarias y el otro, a las sociedades industriales o capitalistas. Fue Durkheim quien expandió este mito. Según él las sociedades se dividen en

⁷⁶ Herndon, M.; McLeod, N. (1980)

⁷⁷ Qureshi, R. (1987)

⁷⁸ Kisliuk, M. (1998a, 1998b)

⁷⁹ Gellner (1989: 22-23)

⁸⁰ Ibídem (1989: 24)

⁸¹ Ibídem (1989: 24)

simples, en las cuales reina la “solidaridad mecánica” que consiste en que cada uno de los individuos hace más o menos lo mismo; y las complejas, en las cuales rige la solidaridad orgánica, que asume una división de trabajo avanzada.⁸² Gellner, en oposición a Durkheim, piensa que ni la división de trabajo ni el tipo de solidaridad son los que distinguen a las dos estructuras sociales mencionadas. El autor sostiene que estas difieren radicalmente en sus: “...implicaciones respecto de la cultura, en la manera en que hacen uso de la cultura...”⁸³:

Las sociedades agrarias avanzadas con equipos tecnológicos sutiles y un sistema jerárquico, y sociedades industriales orientadas hacia el crecimiento y dotadas con un fluido sistema de papeles, tienen ambas una compleja división del trabajo. Pero su forma de cohesión social y su utilización de la cultura para aumentarla, son casi diametralmente opuestas. Toda teoría o tipología sociológica que no preste atención a esta diferencia, no puede ser adecuada.⁸⁴

De esta manera una división del trabajo estable con base agraria tiene consecuencias culturales diferentes que las consecuencias de una sociedad industrial orientada al crecimiento.⁸⁵ El modelo de Gellner es de suma importancia para este trabajo, pues permite darnos cuenta de las relaciones formales en cada sociedad agraria, incluyendo la colonial mexicana y su transición hacia la sociedad industrial orientada al crecimiento. ¿Cuáles son las formas de cohesión social que corresponden a la sociedad agraria y a la sociedad industrial respectivamente?

Para comprender el fenómeno de la apropiación de la cultura popular por parte de la estructura social, es indispensable mencionar la teoría del nacionalismo, puesto que en este contexto se sitúa la utilidad de los conceptos gellnerianos relevantes para nuestro tema. El nacionalismo es: “...un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política.”⁸⁶

En otras palabras el nacionalismo es una “teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos”. El fenómeno del nacionalismo junto con sus emociones, instituciones y actitudes de admiración hacia la cultura popular, la “nuestra”, han surgido como el resultado de las exigencias estructurales relacionadas con el

⁸² Ibídem (1989: 34)

⁸³ Ibídem (1989: 29)

⁸⁴ Ibídem (1989: 38)

⁸⁵ Ibídem (1989: 39)

⁸⁶ Ibídem (1989: 139)

tiempo de transición de la sociedad agraria hacia la industrial. El nacionalismo para Gellner es el principio político, que hace congruentes la dimensión nacional y la política. Recordemos que lo que distingue la sociedad industrial de la agraria es la exigencia de la homogeneidad presente en la segunda y ausente en la primera. Esta homogeneidad es exigida por la creciente movilidad social, nuevas condiciones de vida marcadas por la primacía de la tecnología e industria. El nacionalismo funciona como un factor de la cohesión social en las condiciones de una pluralidad de lenguas, prácticas, y creencias de los habitantes locales étnicamente diferentes, que bruscamente se volvieron ciudadanos del mismo país. A primera vista esta nueva cultura industrial nacionalista revive la cultura popular. Esto es un engaño:

El engaño y autoengaño básicos que lleva a cabo el nacionalismo consisten en lo siguiente: el nacionalismo es esencialmente la imposición general de una cultura desarrollada a una sociedad en que hasta entonces la mayoría, y en algunos casos la totalidad, de la población se había regido por culturas primarias. Esto implica la difusión generalizada de un idioma mediatizado por la escuela y supervisado académicamente, codificado según las exigencias de una comunicación burocrática y tecnológica módicamente precisas. Supone el establecimiento de una sociedad anónima e impersonal, con individuos atomizados intercambiables que mantiene unidos por encima de todo una cultura común del tipo descrito, en lugar de una estructura compleja de grupos locales previa sustentada por culturas populares que reproducen local e idiosincrásicamente los propios micros grupos. Eso es lo que ocurre *realmente*.

Sin embargo, esto es exactamente lo contrario de lo que afirma el nacionalismo y de lo que creen a pies juntillas los nacionalistas. El nacionalismo suele conquistar en nombre de una supuesta cultura popular. Extrae su simbolismo de la existencia sana, inmaculada y esforzada del pueblo, del *Volk*, del *narod*. Cuando los que rigen a ese (*narod – народ*) o *Volk* son representantes de una cultura desarrollada distinta, ajena, cuya opresión en un principio puede combatirse mediante una resurrección y afirmación culturales, y en última instancia mediante una guerra de liberación nacional, hay cierta dosis de verdad en la presentación que de sí hace el nacionalismo. Si éste prospera, elimina la cultura desarrollada extraña, pero no la reemplaza por la antigua cultura primaria local; resucita o inventa, una cultura desarrollada local (alfabetizada, transmitida por especialistas) propia que, no obstante, conserva algunos puntos de contacto con los primitivos modos de vida y dialectos populares locales.⁸⁷

Gellner saca de este argumento una conclusión definitiva: “En la era industrial en realidad sólo acaban sobreviviendo las culturas desarrolladas. Las culturas populares y las pequeñas tradiciones lo hacen sólo artificialmente mantenidas por sociedades dedicadas a la conservación de la lengua y el folklore.”⁸⁸

⁸⁷ Ibidem (1989: 82)

⁸⁸ Ibidem (1989: 151)

La originalidad de Gellner consiste en relacionar la cultura popular con las políticas del Estado y el fenómeno del nacionalismo que constituye su piedra angular. El nacionalismo y la cultura popular resultan parte del mismo fenómeno: se convierten en nuevos medios de la cohesión social en la nueva sociedad industrial. Es sorprendente la similitud entre la teoría de Gellner y Hobsbawm; tanto uno como el otro define la ideología en función del fundamento más estable de la sociedad. En caso de Hobsbawm - la base material relacionada con las clases sociales dominantes y; en caso de Gellner- la estructura social, la portadora del orden social. Pero hay algo en la teoría de Gellner que brilla por ausencia en la teoría de Hobsbawm: a la pregunta ¿quién inventa las tradiciones? O ¿quién manipula la cultura? Gellner no nos remite a la “ingeniería social” o las maniobras del Estado, que representa los intereses de ciertas clases sociales que defienden su *statu quo*. Gellner conduce su concepto hacia una estructura social, un orden social que dicta las reglas de juego a los individuos o las instituciones.

Las últimas, se encargan de organizar la experiencia y la memoria de los individuos para, en última instancia, contribuir al mantenimiento de un orden social simbolizado por el cuerpo entero de tal monstruo-leviatán.

2.3. El son jarocho y la fiesta del fandango desde la perspectiva regional

En los últimos años la producción de libros y discos compactos entre otros medios informativos sobre el son jarocho contribuyeron a una mayor reflexión sobre la naturaleza de la música popular veracruzana, su aspecto musical y etiológico, su historia y su carácter sincrético. Artistas y autores avezados como Mario Ruiz Armengol, Eduardo Gamboa, Mateo Oliva, Ryszard Siwy y Alejandro Corona, entre otros, sintetizan ágilmente los elementos del jazz, pop y música folclórica, de otras regiones del mundo, con elementos jarocho, sin preocuparse por la peculiar mezcla de entonaciones afro-cubanas con ibéricas, basadas en su mayor parte en el estilo homófono – harmónico europeo. La bibliografía que abarca el tema es bastante amplia, pero son escasos los trabajos sobre el son jarocho visto como fenómeno socio-musical.

En la bibliografía sobre el Estado de Veracruz y los Tuxtlas ocasionalmente se habla de las manifestaciones musicales de la región tuxtleca. Las referencias que se hacen tratan sobre todo del son jarocho del ballet folklórico, los tríos sotaventinos, o el conjunto jarocho típico como por ejemplo los grupos “Tlen Huicani” y el “Río Crecido”. En cambio el fandango, que constituye el contexto social del son, no ha sido estudiado muy a fondo.

Las fuentes bibliográficas relevantes para este estudio se pueden dividir en dos clases:

- 1) las fuentes sobre el son jarocho en general;
- 2) las fuentes sobre la música de la región estudiada;

1. Disponemos con varios libros que tratan sobre la estructura e historia del son jarocho en Veracruz. Los autores coinciden en que el son jarocho consiste en una dotación

instrumental variable; puede incluir arpa, requintos jarocho o guitarra de son, jaranas de diferentes tamaños, el requinto bocón, la guitarra jabalina, la quijada de burro, el pandero y actualmente el marimbol (incluido a principios de la década de 1990). Entre sus características principales se encuentran: 1) la música profana, acompañada de coplas que canta un solista y, luego es repetida por un coro u otro solista, ligada al baile. Tiende a mezclar versos cantados con secciones instrumentales, acompañada de gritos y exclamaciones, es música de ensamble. David Sheehy (1979); Pérez Montfort (1994); Azuara Hernández (2003); Kohl, R. (2007).

Otros trabajos enfatizan las partes cantadas del son: la versada o las coplas. La recopilación de Arturo Barradas Benítez y Patricia Barradas Saldaña en el libro “Del hilo de mis sentidos” (2003), se ubica al son jarocho en el contexto histórico de la cultura jarocho; enfatiza que la tradición de la copla cantada constituye un símbolo de identidad jarocho. Los antiguos juglares, cantando y a veces burlándose, pasaban la noticia actual del día de pueblo en pueblo, en épocas que no existían otros medios comunicativos. Nos enteramos que el son jarocho logra su consolidación entre los siglos XVII y XVIII formando parte de los procesos de la creación de la identidad local, mismos que explotan con mayor fuerza durante el proceso de la Independencia Nacional. También almacena influencias occidentales españolas, africanas, del medio oriente e indígenas. Independientemente de su riqueza poética el son y el fandango juegan un papel importante para la integración de los jóvenes a la sociedad. Los autores mencionan también varios modos de organizar la fiesta (invitación de músicos, el conseguir la tarima del baile, la preparación de alimentos, etc.) y su papel en la organización comunitaria. En el libro citado, escasean, sin embargo, trabajos que aborden algún tipo de análisis musical. Unas de las excepciones notables son los artículos de Marco Barrera Bassols, quien además relaciona el fandango al entorno natural y a la ganadería.

Randhal Kohl (2007) en su libro “Ecos de la bamba” ofrece, de una manera muy documental y hemerográfica, un panóptico del auge del son jarocho y su popularidad en los medios principales del Estado de Veracruz en la época del gobernador y posterior presidente Miguel Alemán, dándonos ciertas características del son a partir de la visión teórico – musical. El trabajo está enfocado en la comercialización del son, su influencia

sobre el rock estadounidense en los 50s, además de su relación con el poder oficial gubernamental.

Cabe mencionar también la “Guía histórico – musical” de Rafael Figueroa Hernández⁸⁹, crea una imagen del son a partir de la descripción de los instrumentos y sus modificaciones, la escritura musical y literaria, los movimientos jaraneros, semblanzas interesantes. En el texto están incrustadas muchas fotografías que permiten visualizar mejor el material reunido. El autor, fungiendo como el coordinador del sitio www.comosuenacom.com, contribuye a la difusión del son; es el autor del primer método de jarana, requinto y zapateado en los años 1997, 1999 y 2000; además de las convocatorias e invitaciones a talleres de son.

2. Disponemos de un acervo mucho más pequeño acerca de la música jarocho en la región que nos interesa. Entre los autores más reconocidos quienes escriben sobre el son en la región sotaventina se destacan Antonio García de León (2004; 2009), Ricardo Pérez Montfort (1994), Juan Pascoe (2003), Thomas Stanford (1984), Vicente Mendoza (1986), Mancisidor Ortiz (2007) entre otros. Antonio García de León, en su “Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos” (García de León, 2006), analiza los aspectos históricos, musicales, literarios y sociales que facilitaron esta decantación cultural, en sus contextos históricos. El autor engloba junto con Ricardo Pérez Montfort (1994) y Antonio Corona – www.geocities.com/abcorona, el desarrollo histórico del Caribe y las culturas del Golfo, así mismo explica el surgimiento del fandango como elemento de las revelaciones musicales del Caribe durante el periodo denominado Siglo de las Luces. Antonio Corona es el investigador de la música española para vihuela, laúd y guitarra en el renacimiento, además de que ha impartido cursos, conferencias y presentado ponencias sobre distintos aspectos de la historia de la vihuela y su música en diversos foros de Inglaterra, España, México y Estados Unidos. Entre otros espacios cibernéticos vale la pena mencionar el sitio de internet www.centrosonjarocho.blogspot.com, en donde se exponen las características principales de la guitarra grande del son. Disponemos incluso del libro sobre el arpa jarocho escrito por Jorge Ramón Juárez (1969).

⁸⁹ Figueroa Hernández, R. (2007a)

La revista “Son del Sur” es el espacio en donde se han publicado grandes cantidades de textos, versos, reseñas, notas biográficas, artículos y fotografías sobre el son y sus ejecutantes, bailadoras y músicos o simplemente interesados en el fandango del Sotavento. La revista ha sido una difusora de gran tamaño. En este medio, sin embargo, no se hace diferencia entre el fandango y el son, además de que se da por hecho que todas las variantes o estilos como “marisquero” o el más moderno “estilizado” abajeño se ejecuta para los turistas, razón por la cual los instrumentos utilizados son de laudería fina. Este tipo de ejecución contribuye considerablemente al estilo postmoderno y al progreso en la música acorde con las tendencias de los nuevos medios de comunicación y sonorización. Asume también que la música utilizada por los grupos del ballet folklóricos, se deriva del fandango.

Nos dicen Ricardo Pérez Montfort y Jessica Gottfried Hesketh (2009) en su artículo “Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México, 1930-1990”:

Durante el siglo XX y los primeros años del XX, el son jarocho y su fiesta fueron sobretodo referencias literarias para el resto de la República. Ya sea en los informes y crónicas de viajeros nacionales y extranjeros o en los escritos costumbristas de los bardos mexicanos, las alusiones al fandango difícilmente se alejaban de las líneas impresas. En ocasiones aparecían en grabados o pinturas, pero por lo general los lectores y los melómanos sólo tenían la experiencia del narrador como contacto con aquella fiesta.⁹⁰

Esta no siempre resiste la presión y tiende a aceptar a los “modales posmodernos de la clase alta”, encontrándose en busca de un constante equilibrio, ejercitando fuerzas sobre cualquier tendencia al corriente. Es el dinamismo social acotado a un espacio-temporal que la conduce hacia una nueva formación ideológica, no siempre igual a la coyuntural. Cabe hacer mención de los enfoques de investigación sobre el son jarocho y el fandango que nos proporciona el Dr. Ricardo Pérez Monfort en su artículo “Testimonios del Son Jarocho y del Fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX”:

Existen varios ejes a partir de los cuales podría hacerse un análisis sobre el son y el fandango jarocho a lo largo del siglo XX. En primer lugar se me ocurre, de manera un tanto esquemática, pensar dichos fenómenos culturales a partir de las variables a las que ha estado sometida la idea de una cultura regional y su desarrollo en materia de reconocimientos y ejercicios de análisis tanto externos como internos, durante el período mencionado. Me explico: el estudio del son jarocho y los fandangos veracruzanos

⁹⁰ Pérez Monfort, R. y Gottfried Hesketh, J. A. en: Hernández, Y. y González B, L. (2009: 70)

podrían contemplarse a partir de los siguientes tres ejes: A) de la región jarocho al centro capitalizador del reconocimiento cultural de la regiones mexicanas - es decir; la Ciudad de México, sus instituciones culturales y sus medios de comunicación masiva,- y de ahí de regreso hacia la región concreta. B) del espacio jarocho, -o sea de la conciencia regional y de la valoración de propia cultura - hacia la región jarocho misma; y C) del mundo jarocho hacia el centro u otras regiones; en otras palabras, el impacto que la propia región tiene sobre el quehacer cultural de otras regiones, y sobre todo, sobre el centro, que poco a poco tendría la necesidad de reconocer que ya no es el espacio hegemónico determinante de los valores culturales de las regiones, y por lo tanto un centro capaz de aceptar, aunque sea marginalmente, que la región tiene su propios valores culturales que influyen en el desarrollo de sus instituciones y de sus medios de comunicación masiva.⁹¹

Este pasaje es interesante porque nos permite ayudar a conceptualizar la apropiación política del son jarocho: desde la “región jarocho” o periferia (cultura ritual) hacia el “centro capitalizador”, o sea Ciudad de México (cultura hegemónica) donde las instituciones culturales nacionales y los medios de comunicación masivos contribuyen a la legitimización, institucionalización y popularización del son (apropiación de la cultura ritual del son por parte de la cultura hegemónica) y desde el centro capitalizador, nuevamente, hasta la región donde el impacto queda internalizado por los actores locales y empieza a ser negociado con el centro. De allí el son jarocho regresa al centro que tiene que reconocerlo en su forma modificada.

3. Las hipótesis y conceptos teóricos claves

El enfoque marxista asume que tanto la cultura hegemónica como la subordinada o subalterna presupone la existencia de algunos actores colectivos identificados con las clases sociales hegemónicas o subalternas definidas detalladamente en la teoría marxista. Por ejemplo la burguesía o los capitalistas por una parte, el proletariado y el campesinado por otra, se vuelven los productores de sus respectivas culturas. Pero el concepto de “producción” cultural usado, con tanta énfasis por Satriani y García Canclini, asume la intencionalidad y agencia. En cambio, hay muchos elementos de la cultura popular que no pueden ser descritos como una acción intencional de un sujeto individual o colectivo.

⁹¹ Pérez Montfort, R. (2003 : 1)

¿Quién produce el son jarocho? ¿Quién compone las coplas? ¿Qué es lo que le da sentido? ¿Un miembro de la oposición? ¿El lumpe-proletariado? ¿Los campesinos? ¿O los jaraneros anónimos? En el paradigma estructuralista, por el contrario, se elimina la agencia a favor de una anónima estructura social o el orden social que enredaba las estrategias individuales en una telaraña de las relaciones interinstitucionales o interposicionales.

La misma suerte corre el concepto de “apropiación” de la cultura popular. La pregunta ¿quién se apropia? sugiere una respuesta en términos de una falsa metafísica clasista o estructuralista, al menos que entendamos el concepto de “apropiarse” de otra manera, a saber, como un intento individual de modificar el son jarocho, de acuerdo a los estándares de la música moderna. Este tema será el objeto de mi estudio en el capítulo quinto. En muchos casos no estamos capaces de mostrar al sujeto concreto de la “apropiación”. Saliendo de las observaciones que la cultura popular es un sistema de ideas que propicia a ciertos actores, no se llega a la conclusión que estos actores las producen. En muchos casos los grupos de interés no tienen que ver con los intereses de clase en el sentido marxista. La cultura hegemónica del son jarocho no necesita verse como un ducto de una clase social, sino más como una extracción del son de su contexto tradicional del fandango popular y su transportación a un contexto totalmente nuevo - por ejemplo a un podio sinfónico, en el contexto urbano. Con base en lo dicho anteriormente, propongo las siguientes modificaciones teóricas.

En primer lugar, prescindiré del concepto de clases sociales a favor de los grupos de intereses, por ejemplo: instituciones (por ejemplo Estado o centros culturales) redes o grupos informales (por ejemplo jaraneros) De esta manera, en vez de hablar sobre las clases sociales, se hablará de la formación de los grupos parecidos a las que describió Víctor Turner en “*Drums of affliction*” (1968). Mientras que los *Ndembu* en Zambia practicaban los rituales de aflicción agrupando personas que sufrían de la misma enfermedad, en las sociedades contemporáneas, somos testigos de la formación de grupos de apoyo, de los hobbyistas, activistas, coleccionistas, feligreses.⁹²

Para los fines de esta tesis describiré el centro de Jáltipan como una red de intereses en el sentido de Turner, más que como representantes de una clase social. Los grupos de intereses

⁹² Elliott, C. (2003: 197)

no necesitan identificarse con los productores de la cultura. El contexto y la observación de lo que pasa en la historia del mercado de los productos “populares” resulta suficiente para discernir los grupos sociales o actores concretos en cuyo interés está la comercialización de estos productos.

En segundo lugar, no quiero asumir ninguna teoría acerca de los factores que determinan el uso de son jarocho en la vida de los veracruzanos, antes de emprender un análisis contextual de las prácticas relacionadas con el son jarocho. Resulta que el nacionalismo, los intereses económicos y el forjamiento de una cierta estructura social estén presentes, en una etapa histórica, y ausentes en las otras. Es también posible que la apropiación simbólica de la cultura ritual por parte de la cultura oficial/hegemónica en cuyo resultado nace una nueva cultura popular, pueda, en ciertos contextos, autonomizarse, alienarse o independizarse de aquella cultura madre que le parió.

En tercer lugar, distingo entre la cultura popular del son jarocho como una tradición inventada en el sentido de E. Hobsbawm, y una tradición heredada o bien derivada por los individuos en el sentido de L. Satriani o M. Taussig. En el primer caso, la cultura popular del son se estudiará a través del análisis de las innovaciones y los discursos que les acompañan. En el segundo caso, la cultura ritual del son pertenece a las comunidades mestizas, cuyo estilo de vida no fue absorbido totalmente por la cultura dominante. En esta tesis reservaré el término popular para las tradiciones derivadas por la cultura hegemónica. En cambio, cuando me refiera a la cultura popular como una tradición heredada, utilizaré el otro término, a saber – la cultura ritual.

Tres son las preguntas generales que han guiado esta investigación:

1. ¿Existe una cultura ritual del son jarocho?
2. ¿Existe una cultura popular del son jarocho en Veracruz, producto de la cultura oficial/hegemónica?
3. ¿Existen casos de la apropiación económica, política e ideológica de la cultura ritual del son jarocho por parte de la cultura oficial para transformarla posteriormente en una cultura popular?

Las hipótesis principales de este trabajo se dejan caracterizar como las respuestas afirmativas a estas preguntas. En primer lugar, afirmo que en mi región de estudio, en el sur de Veracruz, existe todavía una cultura ritual del son jarocho. En segundo lugar, en la misma región se ha creado paralelamente una cultura popular del son. En tercer lugar, la cultura oficial se ha apropiado de la cultura ritual del son jarocho en varios sentidos.

Pero estas hipótesis deben completarse con otras tres preguntas.

Primero: ¿Quiénes son los actores que participaron en el proceso de la apropiación de la cultura ritual por parte de la oficial/hegemónica en cuyo resultado surgió una tercera cultura- la popular?

Segundo: ¿Cuales son las manifestaciones sociales y artísticas de estos procesos?

Tercero: ¿Qué función para la vida de los habitantes de Santiago Tuxtla tienen los procesos mencionados?

Estas preguntas se pueden representar en el cuadro siguiente:

Cuadro 2. El son jarocho en la cultura popular y hegemónica

Procesos Problemas	Cultura ritual del son jarocho y la fiesta del fandango	La apropiación de la cultura ritual por parte de la cultura hegemónica	Cultura popular del son jarocho y la fiesta del fandango
<i>Actores</i>	+	+	+
<i>Expresiones sociales y artísticas (prácticas)</i>	+	+	+
<i>Funciones</i>	+	+	+

Las hipótesis particulares que se siguen de este cuadro son las siguientes:

1. Existen actores que representan la cultura ritual y la oficial, además de la apropiación de la primera por parte de la segunda; en caso de la cultura ritual- los grupos informales de los jaraneros, los creadores del son jarocho en el contexto religioso/doméstico. La cultura popular del son jarocho está representada por los jaraneros en relación con las instituciones relacionadas con algunos grupos políticos

y el orden social existente. Los actores formales como las instituciones tienden a aprovecharse de la cultura del son jarocho legitimando su poder, recurriendo a las fiestas y música populares y a cierto tipo del discurso legitimador.

2. Tanto la cultura ritual como la oficial y la “apropiación” de una por la otra, se caracterizan por algunas manifestaciones sociales; en caso de la cultura ritual, las prácticas sociales informales; en caso de la cultura oficial: actividades institucionales (por ejemplo apropiación económica, política y artística de los usos rituales del son jarocho).

3. La cultura ritual y popular del son jarocho poseen algunas funciones básicas, a saber- las de reproducir, divulgar y forjar una identidad y cultura local. Las funciones de la cultura popular del son jarocho, son las que se relacionan con el mercado capitalista/industrial del son jarocho y la reproducción de la estructura social existente central.

Ahora bien, estas hipótesis asumen el uso de ciertos conceptos ampliamente divulgados en la literatura antropológica, a saber- actores, prácticas, funciones. Empecemos con los actores.

Algunos seguidores del matemático y filósofo austriaco de nacionalidad inglesa - Karl Popper- como Watkins, argumentaban en favor de la explicación individualista, o sea, la que tomaría en cuenta “predisposiciones, creencias y relaciones individuales” en detrimento de “totalidades” o las explicaciones holistas.⁹³ El funcionamiento de los colectivos, según este esquema, debe ser analizado como interacciones entre los actores individuales y sus intereses localizados en el contexto histórico-social. Este enfoque se encontró con una crítica por parte de los antropólogos. Según Lukes, no hay razones teóricas para excluir del análisis social, entidades colectivas, éstas pues, en ciertas ocasiones, se vuelven tan “observables”, “fáciles de entender” o “no-ficticios” que los mismos individuos. Entre sus contra-ejemplos, están: bosque frente a los árboles (observabilidad), procedimientos del

⁹³ Watkins (1976: 164); Lukes (1976: 194-195)

tribunal frente a los móviles del criminal (comprensión) y ejércitos frente a los soldados respectivamente (no-ficción).⁹⁴

Para Long: “...los individuos no son las únicas entidades que toman decisiones, actúan de común acuerdo y supervisan resultados las unidades.”⁹⁵ Long sigue a Hindess quien propone incluir dentro de los actores sociales o colectivos: “las empresas capitalistas, agencias estatales, partidos políticos y organizaciones eclesiales” pero no sociedad, clases sociales o etnicidades o grupos de género, éstas pues carecen de capacidad de: “formular o llevar a cabo las decisiones.”⁹⁶

Para el caso de la presente tesis asumimos el enfoque de Norman Long (2007) expresado en su obra “Sociología del desarrollo: una perspectiva centrada en el actor.” Aceptamos como una explicación del término “actor”, a un individuo o colectivo, al cual se puede atribuir agencia, acción y metas comunes:

...una coalición de actores que, por lo menos en un momento dado, comparten alguna definición de una situación, o metas similares, intereses, valores, y que acuerdan, tácita o explícitamente, perseguir ciertos cursos de acción social. Tal actor social o entidad (por ejemplo, las redes de actores o alguna empresa) puede ser atribuido de un modo significativo al poder de agencia; esto es la capacidad de ordenar y sistematizar la experiencia, tomar decisiones y actuar en consecuencia.⁹⁷

Los actores pueden ser formales e informales, espontáneos o estratégicos, centralizados o coordinados.⁹⁸ Lo importante es que el enfoque centrado en el actor pone el énfasis en: “la práctica social situada”⁹⁹ y permite captar la forma de lidiar de los individuos y colectivos: “con las situaciones problemáticas que encuentran.”¹⁰⁰ En el caso que me interesa, describiré los actores formales e informales que participan en las dos culturas del son jarocho siendo las instituciones políticas representantes de estos primeros y los grupos informales del son, de los segundos.

⁹⁴ Lukes, (1976: 194)

⁹⁵ Long (2007: 49)

⁹⁶ Hindess en Long, 2007

⁹⁷ Long (2007:120)

⁹⁸ Ibídem (2007:120)

⁹⁹ Ibídem (2007: 19)

¹⁰⁰ Ibídem (2007: 122)

En cambio las prácticas sociales han sido objeto de minuciosos análisis filosóficos y antropológicos. A los grandes teóricos quienes hicieron suyo el concepto de práctica, pertenecen los filósofos tan diferentes como Karl Marx y Ludwig Wittgenstein y los científicos sociales como Weber, Bourdieu, Giddens, Schatzki. En términos muy generales las prácticas son las actividades compuestas de los movimientos corporales y lenguaje insertadas en ciertos conceptos sociales. El sentido de las palabras, enunciados y signos, en general, no consiste en que éstos representan o denotan, sino en cómo están usados en diferentes situaciones o juegos de lenguaje, o sea el “todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entrelazado.”¹⁰¹

Para enseñarnos qué es el lenguaje, Wittgenstein nos ofrece una metáfora en la cual compara el conjunto de los juegos con una ciudad al referirse a su ejemplo anterior de un lenguaje que consistiría sólo de órdenes:

Que los lenguajes (2) y (8) consisten sólo de órdenes no debe perturbarte. Si quieres decir que no son por ello completos, pregúntate si nuestro lenguaje es completo— si lo era antes de incorporarle el simbolismo químico y la notación infinitesimal, pues éstos son, por así decirlo, suburbios de nuestro lenguaje. (¿Y con cuantas casas o calles comienza una ciudad a ser ciudad?) Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes.¹⁰²

La totalidad de los juegos de lenguaje tiene el carácter *incompleto*, la ciudad nunca está acabada. En la lista de Wittgenstein están varios ejemplos de las prácticas o juegos de lenguaje: dar órdenes y actuar siguiendo órdenes, describir un objeto por su apariencia o por sus medidas, fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo), relatar un suceso, hacer conjeturas sobre el suceso, formar y comprobar una hipótesis, presentar los resultados de un experimento mediante cuadros y diagramas, inventar una historia y leerla, actuar en teatro, cantar a coro, adivinar acertijos, hacer un chiste; contar, resolver un problema de aritmética aplicada, traducir de un lenguaje a otro, suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.¹⁰³ Para identificar o describir un juego tenemos que responder tres preguntas básicas:

¹⁰¹ Wittgenstein, L. (1988, parágrafo 7)

¹⁰² Ibidem (1988, parágrafo 23)

¹⁰³ Ibidem (1988, parágrafo 23)

- 1) ¿Quién es quien juega?
- 2) ¿Cómo se juega?
- 3) ¿En qué circunstancias, cuándo y dónde juega?

El punto 1 define a los jugadores en cuanto a su rol, el punto 2 invita a descubrir las reglas que siguen los jugadores; el punto 3 asume que el juego siempre toma parte de un todo más grande, a saber, un contexto. Estas preguntas permiten darnos cuenta de que la práctica social asume la existencia de los actores, reglas y contexto. El punto débil del análisis filosófico de Wittgenstein es que la práctica social se dibuja sin el dibujante. La práctica de contar a coro por ejemplo, está exenta del significado si no sabemos quién es el corista que canta.

Uno de los autores que intenta rescatar los elementos subjetivos en el pensamiento wittgensteiniano es Theodore Schatzki quien define las prácticas de manera más exacta como el conjunto organizado de los actos de hacer/decir (*doings and sayings*) que están compuestos por fenómenos de cuatro tipos:

1) la comprensión de las acciones, o sea la combinación del saber acerca de cómo emprender la acción que compone la práctica, el saber acerca de cómo reconocer la acción, y el saber de cómo responder a ella;

2) reglas entendidas como directivas formuladas, órdenes, instrucciones para emprender o no, ciertas acciones;

3) estructuras tele afectivas que comprenden planes, propósitos y emociones acompañantes a la acción;

4) la comprensión general de los elementos de la práctica, siendo sus planes, propósitos y acciones que forman parte de la estructura tele afectiva que es deseable para todos los participantes de la práctica o sólo algunos sujetos que gozan de ciertas posiciones o identidades sociales.¹⁰⁴ Las ventajas de esta conceptualización de la práctica social, es el énfasis en la unión de hacer/decir y su carácter intencional y emotivo. Schatzki combina de esta manera, siguiendo la corriente wittgensteiniana, elementos objetivos (reglas) y los subjetivos (comprensión) de las prácticas sociales.

En los párrafos anteriores he analizado el concepto de la cultura popular y la hegemónica. En este párrafo sabemos que los criterios que permiten distinguir la cultura popular del son

¹⁰⁴ Schatzki, T. (2010: 50)

jarocho de la hegemónica, están en diferentes elementos de las prácticas: actores, reglas, sus “estructuras tele afectivas”, etc. Para encontrar un modelo de las prácticas musicales debemos de tomar en cuenta varios factores adicionales no mencionados por Schatzki. ¿Existe un tal modelo? En este trabajo acepto el modelo de Regula Qureshi.

La pregunta que surge aquí es: ¿Cómo se puede incorporar la música en sí misma al esquema analítico de manera que no permanezca incompleta la comprensión del lenguaje musical? Para solucionar este problema, que en otras ocasiones ha sido un obstáculo en los abordajes de varios antropólogos y sociólogos, Qureshi ofrece un marco operativo de tres pasos:

a) un análisis del lenguaje musical como estructura en unidades musicales y reglas para su combinación, en el sentido de una gramática formal;

b) un examen del proceso de *performance* como una estructura y sus reglas de comportamiento, considerando el contexto más amplio social y cultural que está detrás de una concreta ocasión de *performance*;

c) análisis concreto del proceso de la *performance*, pero desde el punto de vista del ejecutante, consecuencia de un proceso de *performance* sonora sobre la base de la comprensión del ejecutante sobre los factores relevantes al contexto de *performance*: el sonido musical debe variar conforme a la variación del contexto de *performance* en términos generales. A este modelo regresaré en el último párrafo de este capítulo.

La apropiación de la cultura ritual del son jarocho por parte de la cultura hegemónica, o sea la sustitución de las prácticas informales por las prácticas institucionalizadas, puede tomar múltiples formas. En mi caso, mostraré cuatro principales formas de apropiación: la apropiación política, artística, económica y simbólica. Diferentes tipos de apropiación corresponden a los que Pierre Bourdieu llama capitales. Cada agente cuenta con diversos capitales que le permiten tomar posición y jugar el juego; el *capital* es: “aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto existir en el campo en el que se produce y reproduce.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bourdieu (1988: 112)

El capital económico en el caso del son jarocho está constituido por las ganancias de las empresas involucradas en el proceso de la apropiación. La apropiación política consiste en acaparación del capital político por parte de los grupos políticos. La apropiación cultural o artística, en cambio, conduce a las ganancias culturales, o sea diferentes formas de ejecutar el derecho a representar la cultura del son jarocho. Finalmente, el capital simbólico establece un nexo entre un símbolo y cualquier otro tipo del capital al cual aquel se puede traducir.

4. Los métodos y técnicas de investigación

Seguiré a Jacorzynski en la idea de que el método es la teoría puesta en práctica.¹⁰⁶ En términos generales, el método en antropología se sitúa en cuatro niveles: en el primer nivel, el más general y abstracto, se encuentra el método de los métodos, o la descripción de las condiciones preliminares y necesarias de la obtención y análisis de datos; en el segundo nivel están las técnicas de la obtención de datos; en el tercero se sitúan las técnicas del análisis de datos y por fin, en el cuarto se ubican las técnicas de presentación de los datos. De estos niveles ignoraré el primero. Este método se sitúa en un nivel meta metodológico y define nuestra capacidad de estudiar en el campo. De esta manera me concentraré en: 1)

¹⁰⁶ Jacorzynski, W. (2004)

análisis de datos; 2) obtención de datos; 3) presentación de datos. Procedamos según el orden anunciado.

4.1. Análisis de datos

Como he mencionado anteriormente este trabajo se compone de tres partes: la parte histórica, la parte etnográfica y la parte musicológica hecho por el cual necesitaré basarme en tres tipos de reflexión teórica. Al mismo tiempo vale la pena recordar que el hilo conductor en estas reflexiones serán los conceptos claves definidos en los capítulos anteriores, a saber, la cultura ritual, la popular, la hegemónica y el proceso de “apropiación”.

Empecemos con la perspectiva histórica. Mi viaje en el tiempo empezará con la etapa pre-nacionalista, la más larga. En este contexto sería útil introducir un nuevo concepto: la biografía del son. Siguiendo a Igor Kopytoff, cabe aclarar que las “cosas” no necesitan entenderse como cosas materiales sino como cualquier producto de la actividad cultural, sometido a los cambios temporales. Toda clase de “cosas” pueden pasar por varias etapas - desde una mercancía con valor del uso hasta la mercancía con un valor intercambiable.

Al elaborar la biografía de una cosa, se formulan preguntas similares a aquellas relacionadas con las personas: desde la perspectiva sociológica, ¿cuáles son las posibilidades biográficas inherentes a su "estatus", periodo y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora, y cuál es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las "edades" o periodos reconocidos en la "vida" de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de éstos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil?¹⁰⁷

Asumimos que el son jarocho y la fiesta del fandango pasan por estas etapas. En el caso de la cultura ritual el son poseía el valor del uso, mientras que en la etapa de la cultura

¹⁰⁷ Kopytoff, I. (1991: 89)

popular el valor de intercambio, se volvió en una mercancía propiamente dicha, o sea se volvió “susceptible de comprarse con dinero”. La ventaja de este concepto es que nos permite hablar de la vida del son jarocho a través de los siglos. El son jarocho definido musicalmente posee un mímico de identidad que sin embargo se somete a los contextos sociales, los que lo moldean, los que le dan un significado social.

En el contexto mexicano este producto fue considerado como una cosa diabólica por el orden social basado en una sociedad agraria, estratificada, feudal, en el sentido gellneriano. La segunda etapa en este viaje será la transición nacionalista a mediados del siglo XX cuando el son jarocho subió a los divinos altares de la “tradición milenaria” y al patrimonio de la nación. En esta etapa mostraré que fue el Estado y los políticos quienes se encargaron de la apropiación política del son jarocho. Por una parte el son empezó a fungir como parte de la cultura popular propiamente dicha; la tercera etapa llamaré postnacionalista y me limitaré a algunos comentarios acerca del futuro del son. ¿Qué reflexión teórica puede servir como fundamento para la historia del son?

Como mencioné en el primer párrafo de este capítulo, siguiendo a Don Quijote, existe un “camino de la verdad” cuya madre es la “historia”. Ésta última “émula del tiempo” es, además, “depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.” Para Cervantes, el historiador debe imparcialmente descubrir el camino de la verdad histórica y mostrar sus conexiones con el presente y el futuro probable. Hobsbawm y Gellner nos dieron las lecciones que hacen modificar este punto de vista. En vez de un “camino de la verdad” existen muchos caminos de la verdad, pues ésta se entiende de manera subjetiva, pragmática y política como modos de pensar sobre el pasado, irremediabilmente vinculados a los intereses de los actores individuales y colectivos. Dicho en otras palabras, la historia objetiva se multiplica según la reflexión que sobre el mismo *passus* cervantino hace Borges (1974 [1941]) refiriéndose a la traducción de don Quijote hecha por un tal ficticio Pierre Menard: “La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa”¹⁰⁸. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

¹⁰⁸ Borges, 1974: 449

Hobsbawm ofreció varios ejemplos de que lo que “juzgamos” es a su vez juzgado y monitoreado por los ingenieros sociales, políticos y gobiernos quienes a menudo inventan las “tradiciones” para satisfacer los intereses de las clases dominantes. En la versión más moderada de Gellner, las tradiciones son “inventadas” para contribuir al mantenimiento de un cierto orden o estructura social. Estas consideraciones aplicaré a mi descripción histórica del son jarocho. Gellner delineó una teoría del nacionalismo como una ideología que acompaña a la sociedad en el estado de transición de la etapa agraria a la etapa industrial. El nacionalismo junto con sus discursos e instituciones es importante, porque constituye una forma de la cohesión social.

La perspectiva etnográfica requiere otro marco teórico. La historia es apenas el “depósito de las acciones”. Para acercarnos al análisis de los datos observacionales y los puntos de vista de los actores del son, se necesitará un enfoque típicamente etnográfico que permitirá vincular las interpretaciones de los ejecutantes con el contexto social. Probablemente no hay hoy en día ningún analista social quien se negaría a estudiar la música, como un fenómeno social. Siguiendo a Regula Qureshi, cuyo método expondré brevemente en el siguiente apartado, hablaremos del *contexto* de performance como su *milieu* social. Este *milieu* social es lo que da sentido al performance. Al performance lo definimos siguiendo a Turner, como una acción dramática. De acuerdo con Wittgenstein, el performance musical es una de tantas prácticas sociales más, que el pensador vienés llamaba juegos de lenguaje y Schatzki - prácticas. El análisis etnográfico entonces debe de ofrecernos la descripción etnográfica de la práctica incluyendo la acción misma (¿Cómo se juega?); sus jugadores (¿quién juega?); sus reglas (según cuales reglas se juega?) y estructuras tele afectivas (¿para qué se juega?) Este enfoque nos permite analizar posteriormente las prácticas que nos interesan, a saber el son jarocho y el fandango en su contexto. Esto es necesario para ver sus conexiones con otras prácticas, lo que les hará inteligibles. Pero ¿qué conforma el contexto de nuestras prácticas? Puede decirse que el término “contexto” es polisémico y contextual. El uso del “contexto” depende del contexto. La última instancia en la cual se decide sobre qué tipo de conexión nos interesa es de índole pragmática, que depende de los objetivos del estudio en cuestión. En esto consiste la aparente paradoja: una y la misma práctica, en el sentido que nos interesa aquí, puede poseer múltiples contextos y no sólo uno. ¿Cómo es esto posible?

Quiero ofrecer algunos ejemplos: si nuestro tema es el impacto de las prácticas musicales en la vida familiar de los jaraneros, el contexto para estas prácticas estará formado por las prácticas de la vida familiar: la educación de sus hijos, las relaciones con sus esposas, la distribución de los gastos familiares, la vida cotidiana, etc. Si en cambio, como es en nuestro caso, queremos ver la “apropiación” del son jarocho por parte de la cultura hegemónica, estudiaremos las conexiones entre las prácticas musicales populares y las prácticas políticas: por ejemplo las elecciones, la publicación de los decretos sobre la vida artística, discursos oficiales acerca de las “tradiciones milenarias” y “patrimonio de la nación” etc. Como se dijo en el apartado anterior, la “apropiación se percibe en términos de la transición de los capitales” de Bourdieu, del uso de algún capital simbólico, con el fin de obtener otro tipo de capital. El son jarocho y la fiesta del fandango (capital simbólico) serían vistos como una carta con la que se juega para conseguir otros capitales definidos dentro de las prácticas políticas: por ejemplo el poder político, la identidad regional, la identidad nacional, etc. La transferencia de los capitales y su análisis difiere de lugar a lugar. En caso de México, puede verse como un proceso de legitimación que reproduce un esquema colonial del centro-periferia sugerido por Ricardo Pérez Montfort como una triada: periferia-centro, periferia - periferia, periferia- centro y periferia descrita anteriormente. Un lugar importante para caracterizar el proceso de la apropiación en este esquema es la revaloración del ser jarocho por parte de los actores regionales, después de haberlo sometido a la práctica de la legitimación por parte del centro capitalizador.

Los actores informales, por ejemplo los jaraneros, internalizan los cambios ocurridos en los últimos cincuenta años de manera muy individual. ¿Qué tipo de reflexión podría acercarnos a su experiencia? En el capítulo IV, presentaremos brevemente las historias de vida de siete actores informales, sus experiencias y sus maneras de ver el paso de la cultura popular a la cultura oficial del son. Como clave para entender sus perspectivas utilizaremos nuevamente el concepto del contexto. Aunque esto pueda parecer extraño, encontramos la idea de cómo comprender las opiniones individuales al respecto en la obra maestra de Leo Tolstoy, “La Guerra y la Paz”:

Lo único que Platón Karataiev sabía de memoria era su plegaria. Cuando empezaba a hablar, parecía no tener idea de cómo acabaría. Algunas veces Pedro no comprendía el sentido de lo que había dicho y le pedía que lo repitiera, pero Platón no podía recordar lo que dijera un mínimo antes, del mismo modo que no podía repetirle la letra de su canción favorita. Figuraban en ellas las palabras “nativo” y “abedul” y “mi corazón estás enfermo”, pero cuando las decía sin cantar no acertaba a encontrarles sentido. No comprendía las palabras fuera de su contexto.

Cada palabra y acción suyas era la manifestación de una actividad desconocida para él, de su vida. Pero su vida tal como él la consideraba, no tenía sentido como una cosa aislada. Tenía sentido únicamente porque era una parte del gran todo, de cuya existencia se daba constantemente cuenta. Sus palabras y sus actos se escapaban de él tan sencillos, inevitable y espontáneamente como se exhala la fragancia de una flor. No podía comprender ni la finalidad ni el sentido de las palabras o los actos tomados separadamente.¹⁰⁹

Lo que Karataiev enseñó a Pedro fue que el significado de la palabra debe entenderse en el contexto de la vida. Aceptamos como una hipótesis que la internalización de los cambios en el son jarocho y el fandango en los jaraneros y otros actores informales se dejan comprender únicamente en el contexto de su vida.

Finalmente, necesitamos una teoría del análisis de los datos musicales sonoros. De hecho las estructuras musicales no son únicas para una comunidad o estilo. Más bien estas representan sistemas sonoros en general, que se comunican con otros sistemas trascendiendo barreras religiosas, lingüísticas, regionales o étnicas. Dentro del marco común de referencia, los diferentes idiomas musicales sirven para distintos contextos y propósitos del performance. Lo que los distingue uno de otro, son las discrepancias entre los rasgos o su relación con las distintas funciones particulares de cada uno de ellos. Para que se atienda esta realidad a veces tan heterogénea, es indispensable definirse la función de cada idioma en términos de sus componentes y después aislar las peculiaridades funcionales musicales, (entonaciones características y específicas etc.), y hacerlas que operen en un espacio definido para pruebas en el marco teórico musical, en donde rebelarían sus rasgos intrínsecos. El análisis musical debe establecerse en términos de cuatro parámetros comunes en la analítica occidental: altura, duración, estructura formal y articulación artística – este último en términos de Nettl¹¹⁰. Este tipo de análisis *per se*, no se

¹⁰⁹ Tolstoy, L. (2004: 964-965)

¹¹⁰ Nettl, B. en Reynoso, C. (2007)

vincula con la importancia del contexto. Desde el punto de vista musicológico, se puede analizar cualquier pieza de música sin mencionar si quiera el performance y su contexto. Esta manera de estudiar no es interesante desde el enfoque social pero tiene que formar parte de este trabajo por otras razones. La más importante es una tendencia artística ignorada en los estudios sociales, a saber- la “apropiación” artística del son jarocho por parte de la música moderna. Un ejemplo importante musical encontré en el método de Regula Qureshi. Algunos elementos de su concepto utilizaré en el quinto capítulo para hacer breves descripciones de música jarocho. He aquí el cuadro que reúne las variables musicológicas:

Cuadro 3. Técnicas básicas para la investigación musical¹¹¹

Componentes y requerimientos funcionales	Ejecución musical	Rasgos distintivos
Exaltación del espíritu	Proporcionar un arco rítmico riguroso	Duración: Metro con repeticiones regulares y frecuentes
	Proporcionar un patrón de acentos vigoroso	Articulación artística: acentos enfatizados con palmas y tamboreo a mano abierta
Prioridad del texto	Clarificar el texto acústicamente (claridad de palabras)	Articulación acústica: Alto volumen mediante la calidad de voz Enunciación bien marcada Presentación continua del texto mediante alternancia de grupo
	Clarificar el texto estructuralmente (claridad de sintaxis)	Duración: Metro poético representado en disposición duracional de la melodía Metro poético reflejado en metro musical
		Estructura formal: Forma estrófica representada en estructura musical Esquema rítmico representado en

¹¹¹ Tomado del libro de Reynoso, C. (2007: 236)

		seccionamiento de la melodía
		Altura: Unidades de estrofa y metro poético representados en fraseo melódico y contorno
	Clarificar el texto semánticamente	Presentación visual: Énfasis del contenido mediante gestos

Requerimientos del oyente	Proporcionar marco estructural flexible para la manipulación del texto	Estructura formal: Todas las unidades del texto representadas por unidades musicales Manipulabilidad de las unidades mediante movimiento direccional (terminaciones alternativas de las Unidades)
Construcciones funcionales y	Rasgos distintivos en él	<i>Qawwali</i> (música de la India y paquistaní)

4.2. Obtención de datos

Ya he presentado algunos métodos de análisis de datos, así que en este apartado me concentraré en una descripción breve del método de construcción de datos y su presentación.

A lo largo del periodo 2010-2011 se llevaron a cabo entrevistas, grabaciones de audio, video grabaciones, conversaciones con músicos de la región y los asiduos del fandango;

además de la recolección de piezas musicales procedentes de la obra de los músicos modernos de la Ciudad de Xalapa. Entre mayo y junio de 2010 apliqué varias entrevistas en la cuenca baja- especialmente en Tlacotalpan, Otatitlán y Santiago Tuxtla. En Otatitlán fui a la feria organizada con motivo de la celebración de la Fiesta Patronal dedicada al Cristo Negro. Estuve en Santiago Tuxtla en varias ocasiones entre los meses de febrero de 2010 y febrero de 2011, y participé en varios eventos, por ejemplo la Fiesta Patronal de Santiago Apóstol, aunado a unos fandangos locales.

Durante estas cortas estancias, entreviste a varios jaraneros, basándome en un cuestionario etnográfico básico, así como en entrevistas estructuradas y semi-estructuradas. De esas entrevistas escogí siete casos, los cuales presentaré en el capítulo IV. Asimismo en julio de 2010 hice grabaciones de audio y video de sones y fandangos.

Así pues se parte de una descripción musicológica de los sones tradicionales con base en una técnica de transcripción descriptiva del audio. El objetivo de esta técnica es analizar la estructura musical de la pieza, las características y los detalles de una composición musical que el ejecutante o el lector no conoce previamente. Hice uso de notas o neumas, no siempre efectivas, ya que los pentagramas y el sistema de notación convencional, presentan el tiempo y el ritmo en coordenadas verticales y la altura de las notas o frecuencias en coordenadas horizontales. Un ejemplo del son jarocho tradicional será analizado en el capítulo V.

Entre los meses de mayo- julio llevé a cabo la ejecución participante en Santiago Tuxtla, donde rasgueaba sones jarochos en las reuniones casuales e informales de jaraneros que acudían al evento. Durante todo este periodo apuntaba mis observaciones de estos eventos en el diario de campo, de cuyos fragmentos me serviré en el capítulo IV. Además de los datos etnográficos, realicé varios estudios de archivo, entre otros en el Archivo de Xalapa, el AGN, y en el Instituto de Hemerografía de la UNAM. El objetivo consistió en recopilar información sobre la historia del son jarocho en México de los siglos XVIII al XX. Asimismo, en febrero de 2011, entrevisté a Ricardo Perry, el fundador del grupo Los Cojolites y del Centro de Documentación Jarocho. En el Centro pude tener acceso al archivo de la revista El Son del Sur, iniciada en el año 1995. Finalmente, pasé por la última etapa de mi investigación, a saber, la fusión de los elementos del son jarocho tradicional popular con la música contemporánea profesional, escrita para diferentes agrupaciones

instrumentales y vocales en diferentes arreglos. Me enfoqué, principalmente, en los trabajos de seis compositores “jalapeños”. Además de las entrevistas con los compositores, obtuve de ellos partituras, inspiradas en el son jarocho tradicional; seis de estas obras serán analizadas desde punto de vista musicológico en el capítulo V. Respecto a las entrevistas, estas estaban estructuradas con preguntas de tres tipos: *descriptivas*, *de contraste* y *estructurales*. Las *descriptivas* tenían el objetivo de conocer la historia de la región: preguntas en torno a cómo los músicos aprendieron a tocar, y también averiguar si se considera que el fandango y las presentaciones de escenario son iguales o distintas. Las *de contraste* tenían como fin comparar los fandangos de antes con los actuales, examinar cuáles son los requerimientos mínimos para que se pueda ejecutar un fandango. Las *estructurales*, por último, fueron las entrevistas finales en donde se formularon preguntas que surgieron de otras previas.

4.3. Presentación de datos

Aunque los capítulos cuarto y quinto están dedicados a dos temas que tradicionalmente han sido separados - el social y el musicológico-, el método de presentación de datos puede construir un puente entre ellos.

La comprensión del son, desde la perspectiva musicológica, se basará en el modelo ya mencionado: Regula Qureshi. Aunque C. Reynoso afirma que el modelo de R. Qureshi es continuación directa de la teoría de performance de Víctor Turner, según la autora su interpretación no puede verse como “exactamente turneriana.”¹¹² Su contenido puede resumirse en el cuadro siguiente:

Cuadro 4. El modelo de Qureshi¹¹³

¹¹² Fuente: comunicación personal con la autora (2009)

¹¹³ Reynoso, C. (2006: 234)

Dimensiones de <i>background</i>	Dimensiones a analizar	
	CONTEXTO DE PERFORMANCE	MEDIO DE PERFORMANCE
Sistema ideológico	Estructura de la ocasión (conforme al conocimiento compartido)	Estructura de la música (conforme al conocimiento del ejecutante)
Sistema simbólico	ESTRUCTURA	
Ambiente socio-económico		
Identidad de ejecutantes	Proceso del evento	Proceso de la música
	Audiencia	Interacción Ejecutante
Punto de vista de ejecutantes (auto-interés)	(de acuerdo con las percepciones del ejecutante)	(de acuerdo con las acciones del ejecutante)

Observemos que nuestro análisis musicológico, en el esquema de arriba, es tratado más bien como un método de presentación que un método de análisis. El concepto que nos permitirá presentar lo musicológico y lo social es el de *performance* turneriano. Para esto, el cuadro se basa en tres variables:

- 1) La primera es la estructura analítica del idioma musical que consiste en secciones y reglas y, su combinación en el sentido de una gramática formal musical.
- 2) La segunda se refiere a la exanimación del contexto performativo como estructura y consiste en secciones y reglas del comportamiento de los actores. Aquí se tiene que considerar la estructura social y cultural como tradición y su reflexión en la ocasión específica, a saber lo que en práctica le da sentido.
- 3) La tercera variable es el análisis actual del proceso de la *performance*.

La variable 3) representa el punto de vista del ejecutante (*performer*), quien convierte la estructura musical en un proceso performativo de sonido, según su modo de aprehender todos los factores relevantes en el contexto del *performance*. Una vez “planeado” este contexto interactivo musical se reduce a sus principios primordiales de identificar las constricciones contextuales que rigen la música durante el evento. El propósito es que se pueda incorporar todo este procedimiento de manera análoga a una gramática musical, contextual- sensitiva. Como tal, esta puede atribuir al proceso total de la producción

musical, haciendo posible la hipótesis inicial de cada trabajo; el sonido musical va a variar con las permutaciones del contexto del *performance*.¹¹⁴

El *performance* visto desde la perspectiva del contexto se analizará como un evento social con sus audiencias y sus ejecutantes o jaraneros, sus intereses y el ambiente socio-económico en el cual estos crecieron. Con esta base se puede definir la introducción contextual (*input*) a través del análisis musical del proceso performativo. En realidad este proceso sigue la pauta de los numerosos intentos trazados por muchos antropólogos de crear y recopilar datos en sistemas comunicativos; utilizando, ordenando y percibiendo las nociones musicales en grupos de diferentes modelos de conducta, propias de los participantes en la *performance*. Sin embargo, se requieren procesamientos analíticos especiales, desarrollados y aplicados por los etnomusicólogos. De modo que este método quiere demostrar como la inclusión de las dimensiones contextuales es verdaderamente indispensable para un entendimiento más completo del sonido musical y cómo los demás significados que le rodean son, a veces, inherentes a lo musical, afectando su contexto.

¹¹⁴ Observemos que una de las consecuencias de este modelo es que el contexto de *performance* decide en la última instancia sobre el carácter de medio de *performance*, el evento decide sobre el proceso de la música. Una y la misma persona, por ejemplo un músico de la sinfónica, puede en ciertas circunstancias particulares, ejecutar una pieza del son jarocho dentro de lo que llamamos la “cultura ritual del son”. Para aceptar esto sólo debemos imaginar una situación en la cual dicho músico está invitado a participar en un funeral o bautizo de un conocido- campesino local. Pero si el mismo músico ejecutara la misma pieza en el contexto de un concierto sinfónico en el teatro del Estado de Xalapa, el carácter de la música cambia: ésta ya no formará parte de la música ritual sino de la popular.

CAPÍTULO 2

En la cuna del son: Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan

El objetivo general de este capítulo es caracterizar más a fondo el fenómeno musical que nos interesa- el son jarocho- dentro del panorama regional. Todos sabemos que aquello que designamos como la cultura popular del son jarocho nació en el sureste veracruzano. Al son se le ubica geográficamente en la costa del Golfo de México, bordeando el Estado de Veracruz, con un área de influencia que se extiende hasta el Estado vecino de Tabasco y sube hacia las tierras altas hasta Córdoba y Xalapa¹¹⁵. El área geográfica comprende la franja territorial que va del municipio de Minatitlán, la parte sur del Estado, hasta el municipio de Boca del Río, en la parte central de la entidad¹¹⁶.

En este trabajo limitaré mi descripción del área del Son a tres lugares que visité durante el periodo de mi trabajo de campo: Santiago Tuxtla, Otatitlán y Jáltipan. Los tres lugares forman tan sólo ejemplos de las prácticas sociales del son y del fandango, aunque de ninguna manera agotan toda el área sonera. En mi descripción son cuatro los aspectos a tomar en cuenta: 1) la naturaleza del son; 2) la ubicación geo-histórica del lugar; 3) el panorama cultural compuesto de diferentes prácticas sociales y; 4) las prácticas musicales. Estos aspectos contienen datos que pueden aburrir al lector incauto pero son necesarios en la medida que sirven para entender los diferentes tipos de contextos del son jarocho.

1. De lo que llamamos el “son jarocho”

La etimología de la palabra proviene del latín “*sonus*” que significa un ruido concentrado que se usa para crear música. La palabra *Son* aparece, por lo menos, en dos acepciones. En la primera es sinónimo de “música hecha para bailar”, según Pérez Montfort: “El son es por

¹¹⁵ Stanford, T, (1984: 47)

¹¹⁶ Alejandro Huidobro, J. (1995: 9)

lo general músicaailable y desde luego cantable”.¹¹⁷ La segunda acepción se remonta a la segunda mitad del siglo XVII, cuando se empezó a relacionar el son con la “danza”, refiriéndose al nexo rudimentario indígena en contraste con el “baile” que ha sido la forma cortesana española de bailar. En este apartado mencionaremos ciertas características del son desde la óptica de la primera acepción, dejando la segunda hasta el capítulo III. Tomaremos en cuenta: 1) el tipo de instrumentos usados, 2) coplas y partes versadas, 3) estructura melódica y armónica, 4) patrones rítmicos, 5) bailes e improvisación, 6) tarima. Recorramos estas características según el orden mencionado.

1.1) **Instrumentos.** Desde hace siglos con la llegada a Nueva España de las primeras vihuelas y laudes españoles se empezó la fabricación de jaranas, requintos, arpas y vihuelas mexicanas- distinguiéndose éstas últimas en los jolgorios populares. En un principio, su aprobación por parte de la hegemonía oficial y la iglesia fue nula, pero probablemente a finales del siglo XVIII (Lourdes Tourent, 1993) recibieron el beneplácito como instrumentos para oficiar. Aunque además del uso eclesiástico, también continuó su uso mundano. Según algunos testimonios¹¹⁸, la jarana –nuestro primer instrumento a tratar- constituyó la excepción debido a que era considerada, todavía en aquella época, instrumento diabólico en contraposición con el violín, apreciado como instrumento bendito al formar una cruz con el arco al momento de ejecutarse.

La jarana es un instrumento de cuerda pulsada que se toca con uña, tiene 4 o 5 ordenes o, por lo general, 8 cuerdas. La jarana más común es la tercera (hay primera y segunda) consta de 5 pares (ordenes) con 8 cuerdas, dos de ellas son externas simples (*singles*) mientras que las cuerdas internas son dobles. Se conocen múltiples afinaciones que reciben nombres como primera, chinalteco menor, variado, por dos, petenera, individual, hueyapeño o arribeño. Las afinaciones se utilizaban para adaptar las capacidades del instrumento a algún son en particular, o para hacer más fácil su ejecución, pero algunas veces eran utilizadas para demostrar la hostilidad hacia músicos fuereños. En la antigüedad, las cuerdas se hacían de tripa de gato u oveja. Las primeras cuerdas entorchadas aparecieron a mediados del siglo XVII, pero todavía no adquirían suficiente popularidad

¹¹⁷ Stanford T. en Pérez Montfort, R. (2000: 117)

¹¹⁸ Fuente: comunicación personal con Clemente Carbajal de Santiago Tuxtla (2010)

como para usarse. A partir del siglo XX, ya con la industrialización, el uso de las cuerdas entorchadas metálicas y las sintéticas se volvió indispensable para todo tipo de instrumentos cordófonos pues su exactitud en la afinación resultó mayor a las cuerdas de tripa, lo mismo sucedió con la sonoridad.

El segundo instrumento es el requinto, casi idéntico a la jarana, su función en el ensamble jarocho es llevar la melodía manteniendo constantemente el ritmo, y de esta manera organizar un contrapunto al canto. A diferencia de la jarana consta de 4 cuerdas. El tamaño del requinto -o la guitarra del son-, al igual que la jarana, varía bastante dependiendo la sonoridad; así desde muy aguda sonoridad hasta requintos con cuerdas más graves nombrados *leonas*, *bocona*, *totolonas* o *vozarronas*. En las agrupaciones tradicionales, el requinto comienza los sones a través de una breve introducción, demostrando el tiempo, la tonalidad y el son que se va a tocar. De allí en adelante los músicos siguen esta “declaración sonora” que comienza a ramificarse y alternarse entre las partes instrumentales y del canto. El requinto no se sale de la progresión melódica y armónica involucrando los demás instrumentos.

El tercer instrumento, actualmente utilizado en la ejecución del son, es el arpa diatónica jarocho (paraguaya) que normalmente se afina en Fa o en Sol. Tiene un papel similar al del requinto. Esto es, de mantener el ritmo, y en ocasiones incidir en el tema del son, con la discrepancia que el arpa se autoacompaña a veces tocando muchos arpeggios y notas graves en el registro bajo como instrumento solista, sin necesidad de ser apoyada por los demás. El arpa jarocho es diatónica a diferencia del arpa clásica; reproduce solamente los sonidos naturales en una tonalidad mayor o menor sin la posibilidad de alterar las notas.

El cuarto “instrumento”, no es un instrumento en el sentido ordinario de la palabra, es la denominada “tarima”, en donde tiene lugar el zapateado, acompaña a los cordófonos; su función integradora consiste en fusionar la música, la letra y la atmosfera para el deleite social. Los bailadores desarrollan un papel importante al ejecutar los pasos necesarios sobre la tarima para cada son; de esta manera forman parte de la base metro-rítmica. La tarima tiene diferentes tamaños; asimismo, la velocidad y ritmo del zapateado depende si la música es solo instrumental o vocal. Cuando el pregonero marca la entrada de los versos, los bailadores pasan de un ritmo vigoroso a uno más discreto para que resalte la voz. De

esta manera la tarima rompe con la dominación de los cordófonos que predominan en la ejecución del son.¹¹⁹

1.2) *Coplas y partes versadas*. Hoy en día se dispone con un gran acervo de versadas jarochoas. Según Reina Hernández Rosario:

Los versos en el Son Jarocho cumplen con la función de comunicar sentimientos, placeres, inconformidades, naturaleza que les rodea, vida cotidiana, personajes... El verso en el son comunica, identifica, socializa a los grupos que lo representan, con el único espíritu de dejar precedentes de una tradición que día a día recupera el espacio perdido frente a otras formas de expresión cultural.¹²⁰

Para esta autora, las formas de versos más frecuentemente utilizados son: la cuarteta, la sexteta, la decima, las quintas, la guacamaya:

Las rimas de la cuarteta pueden ser de la siguiente estructura: ABAB, ABBA ejemplos:

Una mañana de Abril	A
a orilla de un laguna	B
ahí vi pasar más de mil	A
pero como tú ninguna	B
¿No son artes del demonio	A
levantar cosa tan vil?	B
¿Pero cuando un alguacil?	B
No levanta un testimonio	A ¹²¹

1.3) *Estructura melódica y armónica*

Una gran parte de los sones tienen una estructura armónica simple que consiste sólo en dos acordes, a diferencia de otros que contienen progresiones armónicas más complejas con modulaciones a otras tonalidades como “La petenera”¹²². A veces el cambio de una

¹¹⁹ Véase anexo 2.1

¹²⁰ Hernández Rosario, Reina en Ramírez, Felipe, A. (1996: 11)

¹²¹ Ibídem (1996: 12)

¹²² Figueroa, R. (2007a: 29)

tonalidad mayor a una menor es muy típico en los sones de la región de Tuxtla, transformando prácticamente el carácter del son a uno diferente, como en el caso de “El jarabe” y el “Fandanguito”. La estructura menor-mayor no bien definida (falta de clara tonalidad) es característica del estilo polifónico severo de Europa durante la época *Ars Nova*. El uso de diferentes tamaños de jaranas cubre distintos rangos armónicos, ampliando la estructura armónica, y enriqueciéndola con un timbre más variado. El término “tangueo” es utilizado por los instrumentistas jarocho para describir una especie de *ostinato*¹²³ en los registros bajos del instrumento, que se entremezcla con las líneas melódicas, dejando una sensación polifónica. La *emiola*¹²⁴ o el *ritmo emiolado* es el término que se refiere a los compases mixtos uno de 6/8 y otro de 3/4.

1.4) *Patrones rítmicos*

Refiriéndose al multifocal son genérico mexicano, Pérez Montfort considera que: “En cuanto al ritmo pertenece a la gran familia latinoamericana de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, variando ocasionalmente a los $\frac{5}{8}$; su estructura combina, por lo general, una introducción con un canto o el desarrollo de un tema melódico, un estribillo que se repite entre canto o tema y al final un remate.”¹²⁵ En esa variedad de influencias sonoras, como nos asegura Delgado Calderón, se destaca una mezcla peculiar de entonaciones entre melodías de todo tipo¹²⁶, sones gitanos y música árabe con un ritmo por lo general ternario: ritmo con una subdivisión rítmica, del pulso regular entre tres o en múltiplos de tres en oposición a binario, donde la subdivisión se da en dos o múltiplos de dos “chun ta, chun ta”, como en los casos de los sones “El Colas” y “La Bamba”. Hay contados sones en compás binario. Los viejos soneros no tienen el entendimiento de compás, sino que se guían por el rasgueo de la jarana, los pasos del zapateo, las melodías y el sentido común musical. Los más jóvenes representantes de la vertiente jarocho utilizan ya los compases mixtos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, o en $\frac{12}{8}$, pero lo fundamental es la *emiola* que se encuentra en muchos sones: la yuxtaposición del pulso con dos múltiplos, versus tres múltiplos.

¹²³ Es un patrón rítmico, un motivo melódico, una progresión armónica o una línea de bajo que se repite

¹²⁴ Estructura rítmica que yuxtapone una pulsación binaria con ternaria.

¹²⁵ Stanffort T. en Pérez Montfort, R. (2000: 117)

¹²⁶ Calderón Delgado, A. (2004: 38)

Asimismo, una mnemotecnia que es base de los sones del montón y se usa como un instrumento para la enseñanza del son en los talleres. A través del “café con pan” se enseñan los rasgueos de la jarana ya que el pulso métrico y la acentuación de una buena parte de los sones responde a: **café con pan**. El acento natural es primordial para cada son, varía un poco ya que tiene que ver con el paso de la bailadora siguiendo el son de la jarana y con el músico quien declara el son. Lo más atractivo aquí sería que las bailadoras ejecuten los pasos simultáneamente siguiendo el metro del son declarado. Algunas variantes de café con pan se escriben en compas $\frac{3}{4}$ y otras en $\frac{6}{8}$, debido a las normas teóricas del estilo homófono-armónico¹²⁷ y a la notación sobre la pentagrama. El **zapateado** actual se baila con “pasos” o modelos rítmicos, independiente de que se llame el fandango tradicional, campesino o abajeño; éste se ha desarrollado adquiriendo nuevas formas y elementos del son estilizado que se mezclan con el ballet moderno. De esta manera facilita su enseñanza, siendo un son para zapatear¹²⁸ que intercala un ritmo *emiolado* ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$).

1.5) *Improvisación*

La ejecución se divide en pura instrumental y acompañamiento (en los momentos cuando se acompaña la voz). El pregonero tiene el papel del canto por lo menos por un ciclo de la ejecución del son. Las demás personas de la agrupación le contestan tanto en las secciones de coplas, como en las partes de los estribillos. Puede ser que esta influencia proviene de la tradición negra y la participación de los pardos en los sones de aquella época. Se cantan versos que normalmente no están ordenados, aunque unidos por un mismo tema. A diferencia de las estrofas que se desarrollan bajo un orden previamente declarado y establecido, las coplas están sujetas a cambios constantes según las diferentes ejecuciones. La magia de un buen cantante se refiere a la buena afinación, la frase, la habilidad y la flexibilidad en la invención de nuevos versos, dentro del estilo intrínseco jarocho sujeto a una variedad de modificaciones y versificaciones. Rafael Figueroa habla sobre el concepto de la improvisación como parte fundamentalmente importante de la tradición jarocho.

¹²⁷ Estilo característico del periodo clásico en la música que se considera el clímax de la forma musical por excelencia.

¹²⁸ Gottfried Hesketh, J. A. (2005: 257)

Los cantantes de sones van creando así un bagaje de versos sabidos, propio o extraños, que van incorporando en su memoria a lo largo de los años, que se conoce tradicionalmente como versada, es decir, un archivo memorístico de versos para todos los sones y para todas las ocasiones que están allí hasta que se necesiten, ya sea para cantarlos tal cual o para modificarlos según el momento requiera...

Por un lado, el más evidente, es el cantante principal que, como vimos, tradicionalmente compone ciertos versos de manera espontánea según los elementos que le da el tiempo y el espacio en que se desarrolla la presentación. ... en el conjunto instrumental también es tradición que la parte melódico – rítmica del requinto o el arpa se improvise en buena parte, dejando fijos solamente algunas entradas y cortes fundamentales para reconocer el son que se está ejecutando.¹²⁹

1.6) *Tarima*

Es el espacio donde se desarrolla el performance o el zapateado y, por lo general, está hecho de madera y adquiere formas rectangulares o cuadradas.

En el siguiente cuadro, Jessica Gottfried Hesketh¹³⁰ ofrece un esquema en cuyo centro ubica a la tarima. **Cuadro 5**



¹²⁹ Figueroa, R. (2007b: 32, 33)

¹³⁰ Fuente: Cuadro 1, Conferencia con motivo de la Fiesta Patronal de Santiago Tuxtla, Museo Tuxteco (24. 07. 2010).

2. Santiago de los Tuxtles: La cuna de las tradiciones veracruzanas

Empecemos nuestro recorrido con la ubicación geográfica de la región de los Tuxtles para pasar, posteriormente, a una breve descripción de la historia regional del lugar y las tradiciones musicales.

2.1. Ubicación geo-histórica

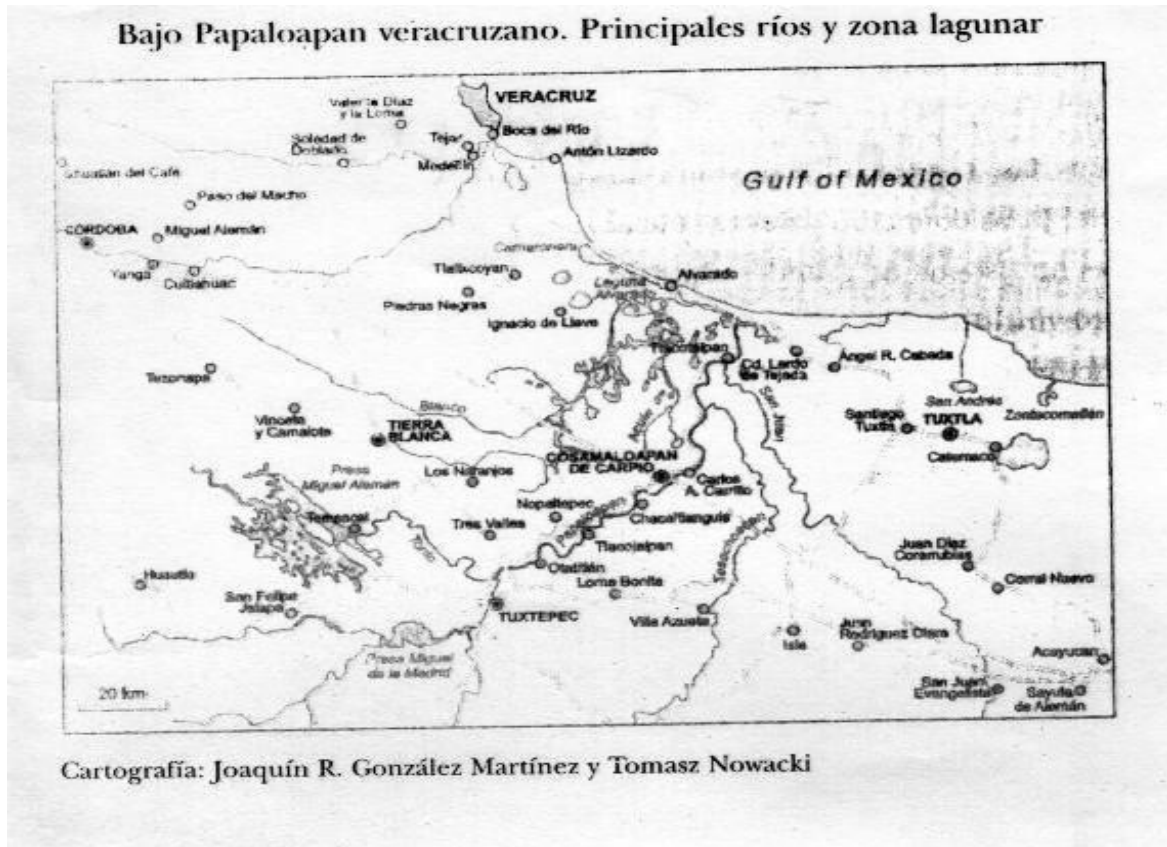
La región de los Tuxtles está marcada por tres centros: Santiago, San Andrés y Catemaco. Dicha región se ubica entre los 18° - 10° y 18° - 45° de latitud norte y los 94° 42' y 95° 27' de longitud oeste, con un área de 90 por 50 kilómetros aproximadamente. La sierra de los Tuxtles es una formación montañosa incrustada en la llanura costera del Golfo de México sobre la costa del Estado de Veracruz, abarcando la distancia de Punta Varela hasta Roca Partida. Su eje mayor mide aproximadamente 78 kilómetros y los ejes menores- 40 kilómetros.¹³¹ Dicha sierra está conformada por un gran número de conos volcánicos lo que favorece un relieve muy empinado y escarpado en la vertiente oeste.

Mapa 1¹³² La región de los Tuxtles y la Cuenca del Papaloapan

¹³¹ Fuente:

[http://portal.veracruz.gob.mx/pls/portal/docs/page/GobVerSFP/sfpPortlet/sfpPPortletsDifusion/Cuadernillos Municipales/2011_2013/santiagotuxtla.pdf](http://portal.veracruz.gob.mx/pls/portal/docs/page/GobVerSFP/sfpPortlet/sfpPPortletsDifusion/CuadernillosMunicipales/2011_2013/santiagotuxtla.pdf)

¹³² Fuente: Cartografía: Joaquín Gonzales Martínez y Tomasz Nowacki



La región de los Tuxtlas pertenece a la región sotaventina¹³³, donde se encuentran importantes hallazgos arqueológicos mesoamericanos entre los cuales están las famosas cabezas Olmecas. Aunque los Tuxtlas son tierras exploradas por muchos viajeros y también paradero de antaño de varios grupos étnicos, poco sabemos de la historia prehispánica más lejana de Los Tuxtlas.

Entre los pocos testimonios con que se dispone hoy en día, está el código mendocino. En su “Breve Historia de Santiago Tuxtla” (2010), los autores Campos Ortiz, L. y Santiago, R., hacen un interesante análisis de las poblaciones pertenecientes a la provincia de Tochtepec entre los cuales se encuentra el pueblo actual de Santiago Tuxtla: “conforme

¹³³ Me refiero con región sotaventina o, Sotavento, al área compuesta por las regiones de Cosamaloapan, los Tuxtlas y Acayucan. Sin embargo, siguiendo a Delgado (2000), habrá que tener en cuenta que esta región no siempre ha existido sino que a través del tiempo diversos cambios y continuidades la han transformado; de manera que lo que hoy en día conocemos como Sotavento no remite al Sotavento de los años 40’, o al Sotavento de la Colonia.

aparecen sus glifos correspondientes en la lámina 46 del Códice Mendoza.”¹³⁴ Aunque se sabe que lo que hoy es Santiago Tuxtla fue antaño el centro de la cultura Olmeca con Hueyapan, el asentamiento más importante en la región de Tres Zapotes, carecemos de datos acerca de cómo se fundó la Provincia de Tuxtla. Probablemente fue el emperador Moctezuma quien al conquistarla la anexó al Imperio Azteca alrededor del año 1448. La Provincia de Tuxtla, sin embargo, había sido una de las más retiradas en el Imperio.¹³⁵

El viejo poblado llamado *Tustla* no era tierra incógnita para los conquistadores. Bernal Díaz del Castillo¹³⁶ hace mención de ella en su “Historia verdadera de la Nueva España” cuando narra sobre la embarcación de Juan de Grijalva en 1518 (uno de los primeros navegantes hacia América), cuyos marineros españoles ven la serranía llamada por los nativos *Tustla*. Posteriormente, fue Hernán Cortés, quien, a través de Cedula Real, adquirió Tluislatepeca, que comprende Tuxtla y Tepeaca junto con 22 villas y veintitrés mil Vasallos, con lo cual se constituyó el Marquesado del Valle de Oaxaca el 6 de julio de 1529. Aún antes de esta fecha, Cortés empezó allí a cosechar caña de azúcar y construyó el primer Trapiche de Tuxtla. Toda esta zona junto con otros lugares formaron parte del Marquesado que fue denominado posteriormente Alcaldía Mayor de Tuxtla y Cotaxtla, y junto con La Rinconada e Izcalpán, ocupó el territorio que hoy en día pertenece al Estado de Veracruz. Pero tras la conquista militar vino un proceso lento y complicado de sincretismo cultural.

El símbolo del sincretismo quedó plasmado en el nombre toponímico: Santiago Tuxtla. El nombre “Santiago” se aunó al nombre prehispánico náhuatl, tuztlan- actualmente es Tuxtla. Campos Ortiz, L. y Santiago, R. (2010) asocian el nombre del Santo Patrono Santiago con el nombre indígena, definiendo esta herencia histórica como “...la bisagra que une a dos culturas indisolublemente a pesar de la violencia brutal ejercida por los conquistadores para explotar con crueldad a los indios e imponer a sangre y fuego su visión católica del mundo.”¹³⁷

¹³⁴ Campos Ortiz, H. y Santiago, R. (2010 : 43)

¹³⁵ Ibídem (2010 : 43)

¹³⁶ Ibídem (2010 : 67)

¹³⁷ Ibídem (2010 : 55)

Según algunas creencias, Santiago se deriva del hebreo y quiere decir “Sancti Yago”¹³⁸. En los tiempos de Jesucristo, dos de sus discípulos tenían este nombre que fue empleado también en los tiempos de cruzadas, por ejemplo en el nombre compuesto “Orden de los Caballeros de Santiago”. No es de sorprender entonces que tantas poblaciones en Europa y el Nuevo Mundo se llamen hoy- *Santiago*.

En la Nueva España el cristianismo destacaba en la imagen de Santiago la motivación especial de guerra y sangre contra los infieles moros, y se predicaba que fue involucrado por los conquistadores en la conquista de México, con el mismo fervor con que los indios pedían auxilio a Huitzilopochtli para enfrentar a esos hombres bárbaros. En diversas ocasiones se habla de que un hombre de a caballo les había dado fuerza y aliento para continuar con sus batallas y conducirlos a las victorias “por la mano de la providencia”.¹³⁹

En la actualidad la imagen del santo patrono en un caballo blanco se venera en la iglesia de Santiago Tuxtla. El Santo tiene la espada como si convocara a la batalla. “...desvainada apuntando a lo alto. Bajo las patas del equino, un moro tirado en el suelo se defiende con un arma circular como una sierra.”¹⁴⁰

Pero Santiago se uniría pronto con su desconocido hermano gemelo mesoamericano codificado en el nombre toponímico del lugar: “Tuxtla (*Tuxtlan*) que deriva de *tos(tli)*, cosa muy amarilla y *tlán(tli)* abundancia, lo cual quiere decir ‘lugar de pájaros amarillos’, o ‘lugar donde se venera el sol naciente’, sin cerrar totalmente la posibilidad de *toznene*, que quiere decir ‘cosa muy amarilla’ ”¹⁴¹ Según Isabel Kelly (1956), uno de los significados del nombre indio- *tuxtla* se refería a *cabeza ancha* y se originaba en: “la antigua costumbre de la deformación craneana.”

En los tiempos prehispánicos- Tuxtla- pagaba tributos a Moctezuma, junto con Tlacotalpan y otros pueblos de la región. Este pago incluía: mantas ricas, vestidos de mujer, armas y divisas, joyas de oro, adornos de ámbar, piedras y plumas preciosas, liquidámbar

¹³⁸ Santiago es forma más popular en honor a uno de los apóstoles de Jesús. Se le conoce como Santiago el Mayor. En latín se llama *Sanctus Iacobus*, que se modificó a *Sant Yaco* y *Sant Yague* hasta *Sant Yago*, otra variante del nombre.

¹³⁹ Campos Ortíz, H. L. y Santiago, R. (2010 : 57)

¹⁴⁰ *Ibidem* (2010 : 57)

¹⁴¹ *Ibidem* (2010 : 16)

fino, cacao y pellas de hule.”¹⁴² “Santiago estaba emparentado, por su actitud guerrera y su espada de trueno, con Huitzilopochtli, quien a su vez se ligaba con el pájaro amarillo adorado en Tuztlan, provincia de Tochtepec, como Dios solar. La otra semejanza consiste en que ambos se relacionaban con el rayo. Este sincretismo toponímico puede explicarse aludiendo a las estrategias de los españoles: los franciscanos no podían denegar por completo los símbolos de religiosidad ancestrales que encontraban en la época de la conquista, ya que un acto totalmente hostil pudiera haber provocado conflictos incómodos y arruinar la empresa evangelizadora.

La otra información con la cual disponemos sobre Santiago Tuxtla, se refiere al siglo XX. Durante la época de Adalberto Tejeda, en los años treinta del siglo XX, la política gubernamental sufría las consecuencias de las ambiciones de curas y párrocos católicos ansiosos del poder y riquezas. Motivo que desató un conflicto cuyo resultado fue la rebautización de los pueblos portadores de nombres de santos patronos. Santiago Tuxtla se renombró, en 1931, como “Juan de la Luz Enríquez”, en honor a un general de Tlacotalpan, quien gobernó esa entidad; mientras, San Andrés Tuxtla se redujo a Tuxtla.¹⁴³ Pero unos años más tarde el municipio recuperó su nombre histórico de Santiago Tuxtla en 1936.

Santiago Tuxtla adquiere el rango de ciudad en la época del presidente Miguel Alemán. En el actual Palacio Municipal se encuentra una placa en donde puede leerse:

Siendo Presidente de la República el Sr. LIC. MIGUEL ALEMÁN VALDÉS, Gobernador del Estado de Don ADOLFO RUIZ CORTINES y el Gobernador interino Sr. Lic. ÁNGEL CARVAJAL B. fue elevado a la categoría de CIUDAD LA VILLA DE SANTIAGO TUXTLA, VER. Cabecera del municipio del mismo nombre. A los 30 días del mes de septiembre de 1950, por DECRETO Número 56 de la Honorable XLII Legislatura del Estado de Veracruz.¹⁴⁴

Este suceso dio origen a las obras de modernización de la nueva ciudad. Registró varios acontecimientos y actividades de importancia, a saber: la edificación de la parroquia, la introducción del agua potable, la construcción del Palacio Municipal, el desarrollo de la medicina tradicional, los Museos Tuxteco y de Tres Zapotes, la ganadería, el turismo, y el

¹⁴² Kelly, I. (1956 : 6)

¹⁴³ Ibídem (1956 : 6)

¹⁴⁴ Monografía “Santiago de los Tuxtlas” (2003 : 8)

impulso a la actividad cultural de Santiago. Recorramos brevemente el contexto de algunos de ellos.

La población a principios del siglo XIX practicaba su culto católico en una capilla chica en frente de lo que había sido inicialmente el primer Palacio Municipal. Hasta 1890, don Francisco Castellanos apeló ante el Congreso de la Unión, la construcción del templo católico. La contestación favorable se obtuvo el 22 de abril de 1891. Su madre empezó la colecta haciendo una primera donación de \$5000 pesos. La construcción inició con LA TORRE DEL RELOJ. En el 1902 se instaló el reloj por el presidente municipal de ese entonces, don Félix Rosario Sosa. “No podrá concebirse el paisaje urbano de Santiago Tuxtla, sin tener el marco del edificio Parroquial. Es un elemento imprescindible identificar los anhelos de la ciudad colonial de los Tuxtlas de mantenerse colonial. El templo parroquial posee pues la austera belleza de la arquitectura que remite al siglo XVI.”¹⁴⁵

La primera gestión para que se introdujera agua potable fue hecha en 1948 con la gestión del Presidente Municipal L. Muñoz González. El Gobernador interino de Veracruz, Ángel Carvajal, gracias al presidente de la República, don Miguel Alemán Valdés, así como con la participación de los secretarios de Recursos Hidráulicos y Economía, Adolfo Uribe Alba y Antonio Martínez Báez, iniciaron las obras de Agua Potable. Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés se acondicionó en 1949 una de las casas más bonitas para que alojara al Palacio Municipal. Esta casa fue convertida más tarde en el museo Tuxteco. Para atender necesidades de la creciente población santiaguina, se empezó a construir el actual palacio municipal bajo el encargo de don Ignacio Díaz Bustamante.

2.2. Actividades musicales

En cuanto a las actividades musicales de Santiago Tuxtla, notamos una preponderante presencia del son que acompaña diferentes fiestas y fandangos. “Santiaguito” es reconocido

¹⁴⁵ Ibidem (2003 : 11)

como uno de los lugares más musicales en el sureste veracruzano. Cabe mencionar la gran labor del grupo Río Crecido fundado en 1990. Además de su amplia actividad musical, el grupo extendió su actividad: organiza talleres para elaboración de jaranas, requintos, violines jarocho, marimboles. En los talleres de Santiago Tuxtla se enseña zapateado a niños y adultos, iniciados a principios de los 60s por el director de la Casa de la Cultura, el antropólogo -originario de Santiago Tuxtla – Fernando Bustamante.

Durante mi trabajo de campo en Santiago, observé que mientras que las antiguas prácticas musicales como fandangos han perdurado, otras prácticas reaparecieron, como la ejecución de los sones durante las fiestas oficiales. Mi experiencia muestra que la cultura popular del son y la cultura oficial aunque estén en pugna, más bien se entretajan. A continuación presentaré dos casos procedentes de mi observación participante: uno es un fandango al cual fui invitado por don Carbajal- mi informante clave; y el otro, la fiesta principal de Santiago Tuxtla, o sea la de Santiago Apóstol, el patrón del pueblo, que se da en la segunda mitad del mes de julio cada año.

2.2.1) *El fandango que nunca se hizo*

El día 3 de mayo de 2010, por la tarde, fuimos con mi principal informante don Clemente Campos Carvajal a la comunidad de Buenos Aires - Teshialpan, del municipio de San Andrés Tuxtla, fundada en el año 1926. A las cinco de la tarde iba a empezar un fandango con motivo de la fiesta de una quinceañera de la comunidad, pero desgraciadamente no se hizo el fandango, debido a varias causas.¹⁴⁶ Veníamos de allí hacia la comunidad, adentrándonos por el pintoresco camino sin sentir el paso del tiempo llegamos como a la una con treinta minutos a la comunidad. Lo primero que escuchamos al entrar a la terracería fue música techno. Justo en la entrada de la comunidad, se encuentra una tiendita tan humilde y austera que me recordó las descripciones de los lugares de despensa del periodo de posguerra europea en los años 20' del siglo pasado. En la casa de la señora nos enfrentaron las sonrisas de las jóvenes amigas de la quinceañera que se habían arreglado muy guapas, y evidentemente, portaban ropa nueva y de colores muy llamativos. Éstas se

¹⁴⁶ De todas formas nuestra experiencia fue interesante ya que conocimos al jaranero, violinista y laudero, don Ignacio Bustamante Chigo, del grupo de la comunidad de Buenos Aires, y además pudimos asistir a la misa en una parroquia de San Andrés, que se ofició con el motivo del festejo.

preparaban para ir a una de las parroquias más pequeñas de San Andrés en donde se iba a officiar la ceremonia religiosa. La ama de la casa había preparado tres enormes ollas con el guiso *tatabiguiyayo*, que debe su nombre al color rojo ladrillo al que se le agrega axiote. Éste es un platillo oficial cuando hay un “acarreo de una virgen” u otro festejo importante. La señora, no obstante, nos presentó su guisado como barbacoa. ¿Qué sentido tiene referirnos a un fandango que no se realizó? Con esto he querido mostrar un ejemplo de un proceso cultural de preparación de un fandango que aún frustrado implicó una participación colectiva que finalmente concluyó en realización del evento aún con la ausencia física del conjunto tradicional. Esto no necesariamente es un caso aislado, ya que los lugareños frecuentemente se encuentran ante tales avatares. Lo que a fin de cuentas nos da la pista para asegurar que el fandango ritual tiene continuidades a pesar de los obstáculos que se pueden presentar.

Foto 1. Preparación de la comida para la fiesta



El guisado que se preparaba para el fandango

Foto 2. Ama de casa cuidando el *tatabiguiyayo*



La ama posando y explicando como se cocina el el tatabiguiyayo

En poco tiempo, alrededor de las dos y media, trajeron una tarima y la colocaron en el patio de la casa. En una atmosfera llena de júbilo, salimos de regreso a San Andrés, seguidos de una pick-up con aproximadamente veinte jóvenes abordo de ella- invitados en la misa de la quinceañera. La ceremonia empezó a las tres de la tarde y duró alrededor de cuarenta minutos. Durante la misa no se escuchaba nada de música.

Fotos 3 y 4. La quinceañera en la iglesia



La quinceañera fue acompañada de sus parientes y más de 15 compañeros de la escuela

Alrededor de las cuatro de la tarde todos arribamos nuevamente a la comunidad de B. Aires, esperando a los fandangueros o huapangueros (como les dicen en toda esta región) que, según la ama de la casa, habían sido contratados verbalmente con una anticipación de dos o tres días. Desafortunadamente no llegó ninguno de los músicos contratados, pero la gente se juntó alrededor de la tarima a la espera del inicio del fandango. Fue entonces cuando don Clemente y yo, fuimos a buscar a los cantores y descubrimos a don Nacho, el jaranero y violinista con quien hicimos entrevista. Él nos dijo que el otro músico estaba ya borracho y, por lo tanto, don Ignacio no quería ir al evento, ya que iba a ser el único de los ejecutantes. Además se sentía un poco débil debido a una operación reciente. Después de una larga plática, nos despedimos de don Nacho. Y así, el fandango jamás se realizó.

2.2.2) *La 130ª Fiesta en Honor a Santiago Apóstol*

Llegué el día 22 de Julio de 2010 a Santiago Tuxtla, acomodándome en el hotel “Estancia Olmeca”. Era una tarde nublada y sin mucho calor. Me comuniqué por celular con mi principal informante, don Clemente Carbajal, en espera de la inauguración del evento. Él me contestó que sabía que no se iba a inaugurar la fiesta, debido al disgusto de los representantes del municipio tras perder las elecciones, en su lugar se iba a proceder con los eventos de la programación organizada por el Ayuntamiento de Santiago Tuxtla. Lo mismo me reiteraron los jaraneros a quienes entrevisté posteriormente durante mi estancia de tres días en Santiago.

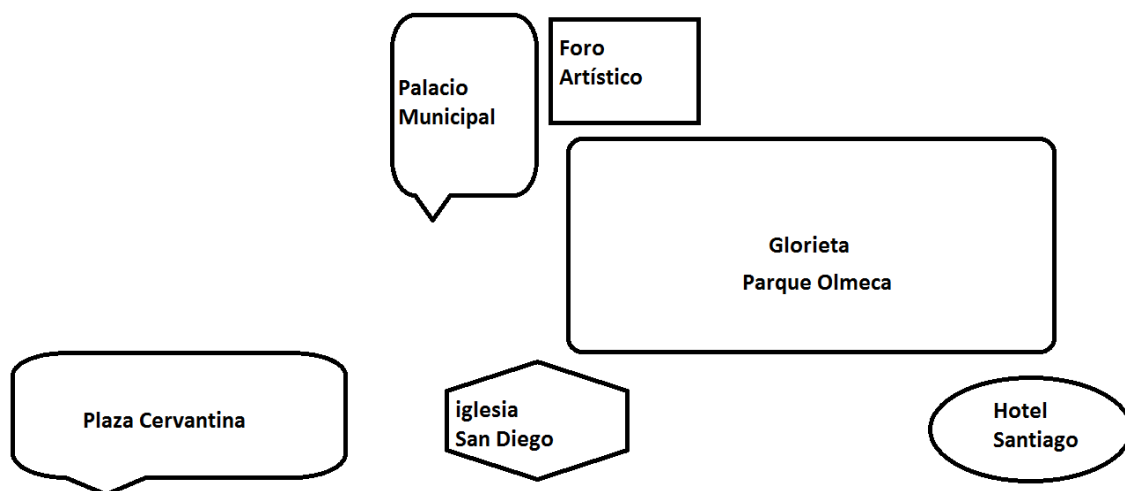
Aunque en el programa había dos eventos previos (Tradicionales y Alegres Dianas por las calles de la ciudad y la Difusión del Pregón de la Feria), la fiesta empezó con la “Coronación de su Graciosa Majestad Astrid Estefanía I y su Corte Real” a las veintiún horas del día 22 de Julio, en donde se presentaron las muchachas más bonitas de los barrios y comunidades de Santiago. Después de que fueran presentadas las jóvenes bellezas de la región, el evento fue acompañado por el grupo de música tradicional jarocho “Son de Santiago”, el Ballet Folklórico “Toxtlan” y las cantantes “Julia de la Academia” y “Kalimba” en el Foro Artístico junto al Palacio Municipal. Posteriormente a las 23.30 horas se efectuó el brindis en Honor de la Corte Real en el Palacio Municipal.

Foto 5. Las participantes del concurso de belleza “Coronación de su Graciosa Majestad Astrid Estefanía I y su Corte Real” el día 22 de Julio de 2010



Las jóvenes más guapas del concurso ocuparon la primera línea del foro

Figura 3: Croquis de los espacios y foros utilizados para la Fiesta Patronal



El centro de Santiago Tuxtla: aquí se ve la ubicación del foro artístico, la plaza Cervantina y la glorieta en donde se llevaron a cabo los eventos más importantes de la fiesta patronal.

Más tarde se llevó a cabo el primer día festivo con el tradicional fandango que fue ofrecido por el grupo “Los Campiranos” en la Plaza Cervantina.

Foto 6. Grupo “Río Crecido”, 22 de julio de 2010, Plaza Cervantina



Zapateado de mujeres

El día 23 de julio de 2010 se llevaron a cabo conferencias sobre la conmemoración del 35 Aniversario del Museo Regional Tuxteco, con la participación de investigadores del INAH zona Sur, en la Sala de Conferencias “Lilia Bertheli” del mismo museo. Aparte de las actividades planeadas para ese día como: las Tradicionales y Alegres Dianas por las calles de la ciudad, el Gran cuadrangular de Fútbol Soccer Infantil Sub-12, la actuación del tenor Carlos Armando en la Iglesia de San Diego, la Carrera de encostados frente al Palacio

Municipal y las Carreras de los mejores caballos de la región, y después de una fuerte lluvia, se efectuó con una demora de tres horas el encuentro de jaraneros que fue programado a las diecisiete horas del mismo día. Debido a la lluvia, el evento se llevó a cabo en la ganadera local de Santiago Tuxtla; estuvieron los grupos “Los Vichis” de Santiago Tuxtla, grupo “Son del Vigía”, grupo del “Salto Eyipantla”, un grupo de Tlacotalpan, otro de Cosoleacaque de nombre “Los Baxin”. Todos tocaron hasta las cuatro de la madrugada.

Participaron también “Son del Hato”, “Recovero”, actuó la danzonera “Fermata” y todo concluyó con el “Gran baile” y el grupo de música popular “Internacional Banda R7 de Juárez” en el Foro Artístico. Las actividades de ese día concluyeron con el baile popular y la música de los “Intrépidos de Sahara”.

El día 24 de julio hubo torneo relámpago de Fútbol Soccer Libre y de Volibol a las diez de la mañana. Una hora más tarde fue el recital del guitarrista clásico Pedro Mendoza en la Iglesia de San Pedro, y la continuación de conferencias de investigadores sobre la región con el motivo del 35 Aniversario del Museo Regional Tuxteco. Al mediodía empezaron las carreras de burros en la calle Flores Magón.

Por la tarde, el programa también fue saturado de actividades como la jocosa mojiganga, líceres, toros petates y la caballada, estampa típica del centauro Tuxteco. A partir de las cinco de la tarde, empezó la actuación de varias agrupaciones musicales en el Foro Artístico como el Ensamble de Percusiones, Ballet Folklórico del Gobierno del Estado, la Gran Banda Duranguense, los grupos “Son de Vigía” y el “Son Tuxtleco”.

El último día de mi estancia fue el domingo 25 de Julio. Casi al mediodía empezó el Concurso Estatal de Fandango, con la presentación de seis exponentes del baile de tarima. En el jurado se encontraban personajes destacados como el director del Ballet Folklórico de la Casa de la cultura de San Andrés Tuxtla, el maestro Rodolfo Quiroz Alcocer, el maestro Eloy Hernández Carmona- director del Ballet Folklórico de San Andrés Tuxtla, Manuel Domínguez (maestro de danza), Patricia Morales, Teresa de Jesús -ex bailarina, Israel Alvarado (ganador del Concurso Estatal de Fandango del año 2009), entre otros. El primer lugar lo obtuvo la pareja de Santiago, el segundo la pareja de Alvarado y el tercer la pareja participante de Boca del Río - Cd. de Veracruz. En la primera ronda abrieron los representantes de Cosamaloapan: Sandra Lucero Nacer Landero y Sebastián del Monte

Escobar. Yuridia Alejandra Aguirre Cocarando y Christian Iván Martínez Moctezuma representaron a Boca del Río. Teresa de Jesús López Reyes y Orlando Zarcado Ábado fueron los participantes de la Cd. de Alvarado. Santiago fue representado por Araceli Isabel Díaz Romero y Juan Carlos Gamboa. José Ramos Almeida y Perla Paira Martínez fueron la segunda pareja de Alvarado. Así terminó la primera etapa para los bailadores, donde cada pareja pedía su son deseado al grupo acompañante. En la segunda ronda, las cosas fueron más complejas para las parejas ya que tenían que sacar “a la suerte”, pasar a la mesa del jurado y elegir el son al azar a interpretar.

Foto 7. El jurado y el grupo acompañante del Concurso Estatal de Fandango



El jurado en momento de deliberación

Foto 8. Pareja participante en el Concurso Estatal de Fandango en Santiago Tuxtla



La pareja bajando del podio en espera del resultado para la próxima ronda

Después del concurso, a la una de la tarde, se siguió con la misa en honor al Santo Patrono “Santiago Apóstol”, en la Iglesia del sagrado Corazón de Jesús. Posteriormente, se llevó a cabo, a las tres de la tarde, la procesión del Santo Patrono “Santiago Apóstol”. Esta fue acompañada por las peregrinaciones de los nueve barrios de la ciudad y la cabalgata fue encabezada por la Corte Real a lo largo de las calles. Luego, a las siete de la tarde, actuaron los grupos tradicionales como “Son de Baxin”, “Son los Campechanos”, “Son los Magueritos”, el Ballet Folklórico “Itzel de Yanda”, el Gran Baile con el grupo Cubano “XL” en el Foro Artístico. Siguió el fandango con el grupo “los Baxin” en la Plaza Cervantina. La noche terminó con música disco frente al Palacio Municipal y con un baile popular con el grupo local “Cometa” en el escenario del parque Olmeca.

Foto 9. La programación de la Fiesta Patronal de Santiago Tuxtla



**El orden del programa festivo sufrió cambios, debido a las condiciones del tiempo y la relatividad de la duración de los diferentes eventos.*

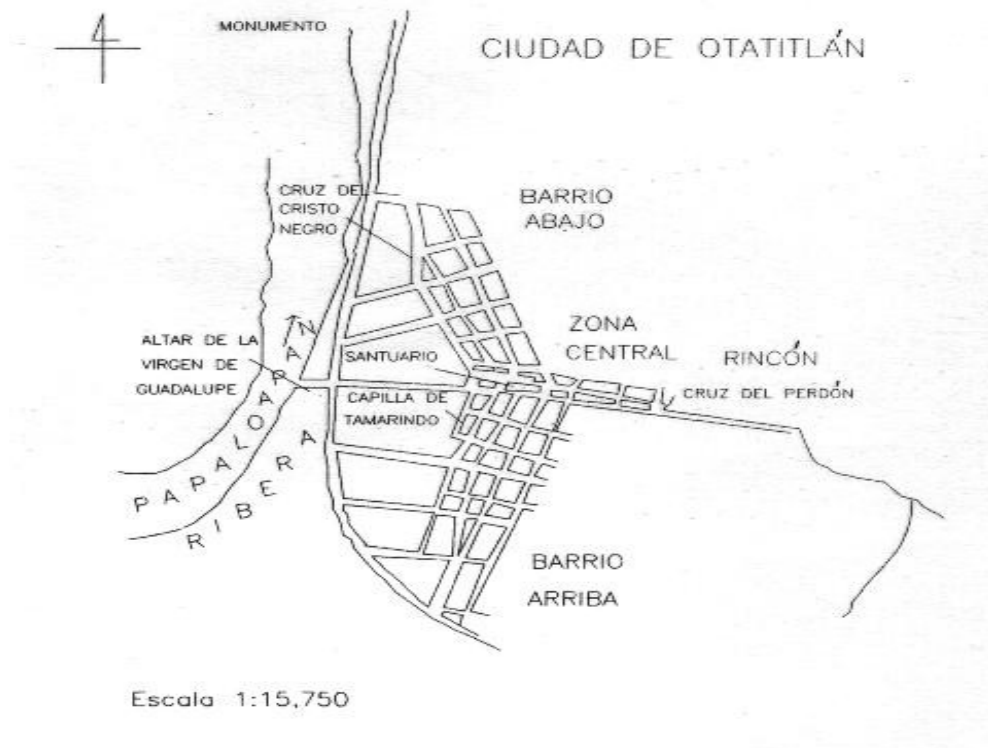
3. Ocotitlán: el lugar de peregrinos

El orden que seguiré en este apartado se parece al anterior. En primer lugar describiré el contexto geo-histórico para pasar a la descripción de las prácticas sociales actuales más importantes. En el último apartado, me dedicaré a mencionar las prácticas musicales del pueblo, objetivo central de este estudio.

3.1. Ubicación geo-histórica

La villa de Otatitlán es cabecera del municipio del mismo nombre, está localizada en la región baja de la Cuenca de Papaloapan, en la margen derecha del “río de las mariposas”. Las coordenadas son 18 10’ 42” de longitud este. Al norte colinda con los municipios de Cosamaloapan y Tlacojalpan; al sur y oeste con el Estado de Oaxaca. La superficie municipal es de 53.46 km², con una altura de 30 metros sobre el mar. El promedio de la temperatura es de 25 grados. Los ríos pertenecientes al municipio son el Papaloapan y el Obispo. La precipitación pluvial es de 1762.5 mm. La población se concentra en la cabecera municipal, aunque alrededor del 15-20 % vive en 28 rancherías y congregaciones como Calatepec, Ureta, Zacatixpan y el Zapote.

Mapa 2. El municipio de Otatitlán¹⁴⁷



¹⁴⁷ Fuente: Cartografía: Joaquín Gonzales Martínez y Tomasz Nowacki

La flora de Otatitlán es representada por bosques medianos y altos tropicales, perennifolios en donde predominan los árboles de chicozapote, caoba y naranja. En ellos encuentran refugio palomas, mapaches, onzas y coyotes. La principal actividad agropecuaria incluye siembra de plátano macho, caña de azúcar, mango, maíz, frijol y arroz. Se cría ganado bovino, porcino, caprino, aves de corral y colmenas.¹⁴⁸

Se supone que los habitantes más antiguos de la región han sido los popolucas, que se extendieron por el río Papaloapan. Su centro fue la población de Acezpaltepec:

En el siglo XII d. C. la zona del sur del río Papaloapan estaba ya dividida entre los popolucas en el sur y los nahuas en el norte. En cambio mixtecos y mazatecos tuvieron una menor densidad en la Hoya de Papaloapan. En consecuencia podemos partir de la hipótesis de que Otatitlán fue un pueblo predominantemente nahuatl alrededor de los siglos 900 al 1200 d. C. momento en que se dio el dominio tolteca.¹⁴⁹

La colonización de Otatitlán surgió a través de tres sitios: la región de los Tuxtlas, la Villa Rica de la Veracruz y la Villa del Espíritu Santo en la cuenca del río Coatzacoalcos. A partir del siglo XVI, la zona del Papaloapan ha sido partida en dos jurisdicciones, de los dos lados del río. La comarca eclesiástica abarcaba Alvarado, Tlalixcoyan, Cuautla, Puctla, Tlacotalpan, Amatlán, Cosamaloapan y Puctlansingo. Esta parte quedó bajo la tutela de la diócesis de Tlaxcala, y tenía su asentamiento en la Ciudad de Puebla. Del otro lado del río se encontraba el enclave con poblaciones como Otatitlán, los Tuxtlas, Tuxtepec, Acuezpaltepec, Tesechoacán, Chacaltianguis y Tlacijalpan bajo la tutela de la diócesis de Oaxaca.¹⁵⁰

Al ser conquistado el bajo Papaloapan, su población indígena colapsó: desaparecieron los señoríos. También sufrieron cambios drásticos la organización espacial y étnica del poblado. Las epidemias provocadas por la llegada de los españoles fueron causa del grave descenso de la población: “La despoblación provocó que extensas áreas de tierra cultivable y sitios ribereños dedicados a la pesca quedaran fuera del control directo de los indios y bajo la mira económica de los españoles... En 1523, Carlos V ordenó la formación de villas

¹⁴⁸ Vergara Ruiz, G. en Velasco Toro, José (1997: 49, 50)

¹⁴⁹ *Ibidem* (1997: 62)

¹⁵⁰ *Ibidem* (1997: 66)

de indios y, en 1532, expidió la orden para que se le dejaran tierras y pastos para el sustento...’’¹⁵¹

A mediados del siglo XX, el retiro de los capitales de los bananeros y la reforma agraria provocaron el desempleo y el colapso de la industria bananera conocido como “oro verde”. A partir del año 1936, bajo el periodo de Lázaro Cárdenas, la gente de Otatitlán se benefició con los nuevos ejidos que recibieron, aunque las constantes inundaciones obstaculizaron la usanza de los campos entre 1936 a 1949. El problema se resolvió con la construcción de la presa Miguel Alemán. Durante el gobierno de este mandatario se impulsó la infraestructura terrestre, a nivel general, en toda la república; también los servicios básicos como agua potable, drenaje y luz fueron tareas prioritarias para muchos lugares. En los años 50’ se empezó a sembrar caña y plátano macho en Otatitlán.¹⁵²

3.2. Las actividades musicales

Las prácticas musicales recurrentes en la vida de Otatitlán como cantos, sones y bailes se entretajan en torno a la fiesta del Cristo Negro. La doctrina católica, fundamento de la liturgia cristiana, conduce la actuación religiosa de los fieles a través de las expresiones populares musicales y verbales como los cantos llanos y las oraciones. Los cantos son la expresión vocal cristiana más arcaica, iniciada aún antes de los tiempos gregoriano, misma que ha perdurado con muchas modificaciones hasta la fecha. Los cánticos se venden en los poblados, editados por imprentas locales: Según el cantor-rezador, Constantino Cruz, sostiene que recibió los cantos “de manos de caminantes viejos”, quienes los compraron a su vez en Otatitlán... Don Constantino lanza una estrofa y un grupo de señoras remata con el coro...:

Bendito sea y alabado
el Señor de Otatitlán

¹⁵¹ Velasco Toro, J. en Silva – López, G. ; Vargas Montero, G. y Velasco Toro, J. (1998 : 28)

¹⁵² Ibidem (1997: 103)

quienes acueste en su Santuario
es consuelo universal

En donde padre amoroso
su imagen nos quiso dar
que solo su omnipotencia
puede ser tan cabal...¹⁵³

Figura 4: La cabeza de Cristo Negro¹⁵⁴



Joven nahua de Ixhuatlancillo sosteniendo la cabeza original en la procesión y mayordomía del 14 de septiembre (Otatitlán).

El carácter social de las peregrinaciones se basa, sincréticamente, en las tradiciones religiosas prehispánicas. Estas últimas han aguantado los procesos históricos de larga duración, sobreviviendo todos los acontecimientos históricos. Esta fusión de lo arcaico con lo nuevo, ya comercializada y ofrecida en forma de productos de feria, finalmente representa la cara del pueblo de Otatitlán.

¹⁵³ Ibidem (1997: 544)

¹⁵⁴ Ibidem (1997: 544)

No hay duda que la fiesta religiosa más grande de Otatitlán es la de Cristo Negro y empieza siempre a principios de mayo cada año. Báez- Jorge¹⁵⁵ considera que en Otatitlán las manifestaciones religiosas que recrean las características de lo regional, se enriquecen en un ámbito de intercambio, implantación de santos patronos y varias dinámicas intersubjetivas que refieren las relaciones de los vecindarios, como la articulación y configuración social étnica, ya que los fieles peregrinos arriban de diversos lugares a la fiesta de Cristo Negro. En esta atmósfera de la fiesta se sumergen varios grupos de soneros y decimeros de toda la región jarocho, tocando en la feria frente a los puestos de comida o en el restaurante del único hotel. Los sones que se acostumbran a escuchar allí son rápidos y muy emotivos.

El día 1 de mayo del 2010, en el único hotel en el centro de Otatitlán, me encontré a la hora de la comida, como a las 2 de la tarde, con el trío jarocho “Hermanos Comi” de las comunidades de San Andrés Tuxtla.¹⁵⁶ Les pedí que tocaran algo para mí y posteriormente hice análisis de una de las canciones que se encuentra en el capítulo 5 de la presente tesis.

Foto 10, el Trío jarocho “Hermanos Comi”



¹⁵⁵ Ibidem (1997: 19)

¹⁵⁶ En conversación directa con el grupo, los integrantes me dijeron ser de San Andrés, pero posteriormente mi informante Clemente Campos Carvajal quien es nativo de los Tuxtlas no confirmó ese dato, insistiendo más bien que “Hermanos Comi” pertenecen a alguna comunidad de alrededor.

“Hermanos Comi” tocando en el hotel de Otatitlán con el motivo de la fiesta patronal el “Cristo Negro” (01.05.2010)

La misma noche del día 1 de mayo de 2010 afortunadamente se llevó a cabo un encuentro jarocho en la casa del joven y reconocido jaranero Julio Mizzumi Guerrero Kojima, director del grupo “Son y Fandango YACATECUHTLI” de Otatitlán. La casa ubicada en la calle Pedro Moreno, entre la calles Aguirre Beltrán y López Mateos estaba adornada con múltiples fotos de eventos y presentaciones del grupo mencionado, que sucedieron en los últimos diez años en la región de Otatitlán, Cosoleacaque, Jáltipan, entre otros lugares.¹⁵⁷ En el gran patio de la casa del anfitrión, a las 19 horas empezaron las preparaciones para la gran fiesta de esa misma noche. La barbacoa ya estaba lista, las botanas en las mesas, los refrescos bien fríos dentro de las ollas con hielo, etcétera. Había una tarima grande en la cual se instaló el equipo de sonorización de la compañía local. En el otro lado del patio se había colocado también otro equipo de amplificación que iba a entrar en marcha después de la ceremonia y la presentación de los grupos jarocho. Se iba a escuchar muy tarde en la madrugada música popular y de baile. El evento fue auspiciado por el Municipio de la ciudad. El encuentro jaranero se inauguró a través de un representante del gobierno quién expresó un breve discurso de apertura. Lo sorprendente fue el número de participantes que llegaron desde varios puntos como los Tuxtlas, Tlacotalpan, Cosoleacaque, Alvarado y otros sitios de la zona sotaventina. Muchos jóvenes jaraneros demostraron sus habilidades, entre ellos los discípulos del taller jarocho de la casa del anfitrión y otros del Centro de Documentación Jarocho de R. Perry en Jáltipan. Participaron también grupos reconocidos como “Híkuri” de la Capital del Estado junto con su director Daniel López Romero.

Foto 11, El grupo “Son y Fandango Yacatecuhtli” de Otatitlán

¹⁵⁷ Fuente: Comunicación personal con Julio Mizzumi (2010)



Julio Mizzumi, el director de “Son y Fandango Yacatecuhtli” inaugurando el evento, presenta versos dedicados a la Cuenca baja (01.05.2010).

Sólo el... canta y baila con gran brillo
 el orgullo del cerro mío, cerro que yo venero,
 donde el canto del... fluye en el río de Papaloapan,
 oh, el sol de Tlacotalpan les da un saludo sincero.¹⁵⁸

Con mucho ánimo esperaba la parte final de la presentación musical de los grupos para poder incluirme y tocar mi jarana primera junto con la muchedumbre de jaraneros verdaderos y aficionados.

4. Jáltipan: El refugio del son revivido

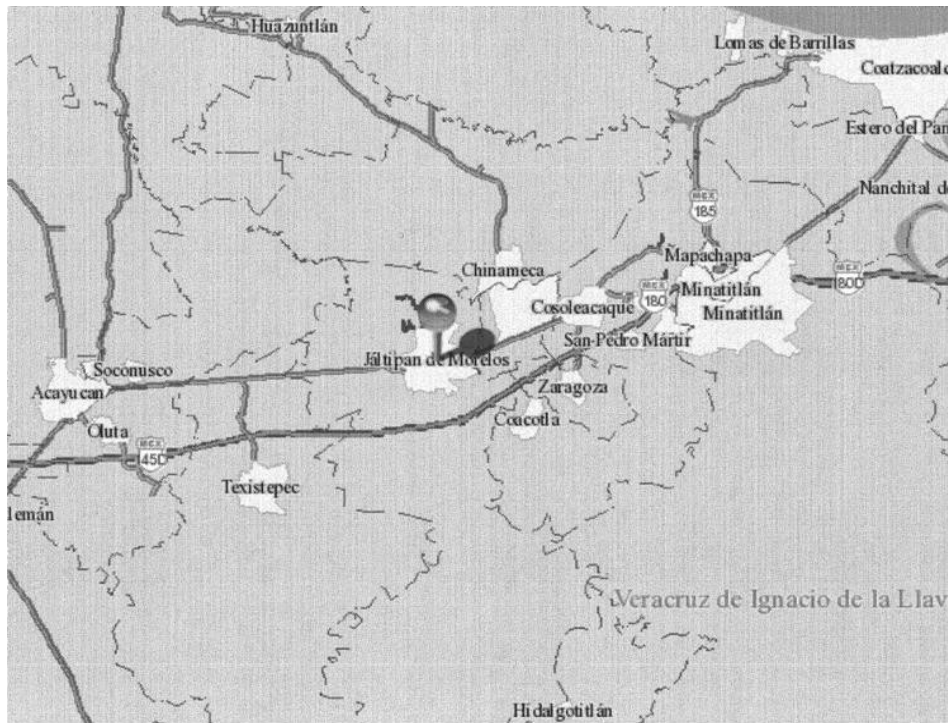
Analógamente a los apartados anteriores, en este apartado presentaré el contexto geohistórico de Jáltipan para pasar a la descripción de las actividades sociales entre las cuales se encuentran las prácticas musicales.

¹⁵⁸ Nos disculpamos por las carencias textuales, debido a la falta de claridad de la grabación.

4.1. Ubicación geo-histórica

El municipio de Jáltipan se ubica entre las coordenadas 17°57'40'' de latitud norte y los 4°25'11'' de longitud este de la Ciudad de México. Está situado en la zona sureste del Estado, en las llanuras del Sotavento. Tiene un promedio de altitud de 46 metros sobre el nivel del mar. Colinda con los municipios de Chinameca, Oteapan, Zaragoza, Minatitlán, Hidalgotitlán, Texistepec y Soconusco. Dispone con una superficie de 331.48 km², o el equivalente de 0.46% del total del Estado. Por el municipio pasan hacia el este, el caudaloso río Coatzacoalcos y su afluente el Monzapan. El promedio de la temperatura anual es alta, de 25.5°C con muchas lluvias en verano, que se extienden hasta principios de otoño, y menor intensidad en invierno. La precipitación media anual es de 1,752.5 mm.

Mapa 3. Municipio de Jáltipan



El nombre “Jáltipan” proviene del náhuatl y significa “Lugar sobre arena”. Ha sido importante región popoluca y con decreto de 21 de mayo de 1881, el pueblo ha sido nombrado Villa con el nombre Jáltipan de Morelos. El 27 de noviembre de 1953, la Villa obtuvo el grado político de ciudad.¹⁵⁹

La historia prehispánica señala que el territorio de Jáltipan estuvo ocupado por la civilización olmeca a. C. debido a numerosos testimonios de esta cultura localizados en el sur de Veracruz y Tabasco. La civilización antigua de los olmecas perduró hasta principios de nuestra era. Posteriormente, los siguientes habitantes de Jáltipan fueron indígenas nahuas que hace mil años llegaron del norte y centro del país para poblar las tierras del sur de Veracruz. Jáltipan, primeramente se ubicó en la isla de Tacamichapan. Las incursiones de los piratas durante la Colonia en el siglo XVII hicieron imposible que los primeros jaltipanecos siguieran viviendo allí. El poblado tuvo que reubicarse al lugar ocupado actualmente.¹⁶⁰ Por otra parte, los tributos que los colonizadores obligaron a pagar a la corona junto con las enfermedades diezmaron a su población. Se calcula que al momento de la conquista el sur de Veracruz tenía 76 poblados con 50 000 habitantes y hacia 1580 la población se redujo a tan solo 3000 habitantes.

En la historia más reciente del municipio, es emblemática la fecha del 26 de agosto del año 1959 cuando el pueblo sufrió los estragos de un terremoto que tomó muchas víctimas, destruyó los sistemas de agua potable, luz eléctrica, los servicios y el comercio, y provocó la emigración de los habitantes de Jáltipan a otros pueblos de la región. La reconstrucción fue iniciada y dirigida por el Lic. Fernando López Arias, quien era Procurador General de la República en ese entonces, y luego fungió como gobernador del Estado de Veracruz. El funcionario tenía su familia y domicilio en la Ciudad de Jáltipan. La nueva planeación de la ciudad preveía que los patios caseros se hicieran más chicos para que se abriera espacio a calles amplias. Los pobladores recibieron créditos para construir de nuevo sus casas (mismas que cambiaron de techo de adobe y palma a concreto), muchos de ellos fueron financiados por la azufrera que empezó sus labores en 1954:

¹⁵⁹ Revista mensual gratuita “Ver”, (año 7, número 82, mayo 2011: 28)

¹⁶⁰ Fuente: archivo personal de R. Perry (2011)

Con la instalación en el municipio de la industria azufrera en 1954 este proceso fue abruptamente interrumpido para dar paso a un modelo de sociedad alejado de su historia y su cultura. Los tiempos del azufre también acabaron abruptamente con el cierre de la compañía en 1992. Este periodo dejó grandes secuelas y lecciones que hoy nos permiten reflexionar sobre nuestra vida y sobre el futuro del pueblo jaltipaneco.¹⁶¹

4.2. Actividades musicales y celebraciones de Jáltipán

Jáltipán es uno de los puntos álgidos del son jarocho. El Centro de Documentación Son Jarocho¹⁶², creado en 1999, junto con uno de los grupos más famosos “Los Cojolites”, han desarrollado una gran actividad artística y pedagógica en la zona por ejemplo la organización de seminarios internacionales del son jarocho, eventos de música popular, enseñanza a jóvenes, talleres de laudería, etcétera.

Es durante el mes de mayo de cada año cuando se festeja una de las ferias más grandes veracruzanas: la Feria Folclórica de Jáltipán, que se ocupa del resguardo de la cultura y la historia antigua del pueblo, remitiéndose a sus orígenes indígenas. Además en la feria se organizan múltiples eventos de son jarocho y música popular a través del municipio de Jáltipán en coordinación con el Centro de Documentación Jarocho¹⁶³, principalmente con su director Ricardo Perry. En este evento también se lleva a cabo la elección de bellas jóvenes representantes de los cuatro barrios que componen a la ciudad en su acepción antigua. De entre esas concursantes se elige a aquella que representará la “Flor más bella de Jáltipán”. Entre las actividades conjuntas se realizan expendios y exposiciones que tienen como objetivo dar a conocer la historia, artesanía, industria, costumbres y gastronomía local -en esta última destaca la popularización de la bebida sagrada de los nahuas “Popo”.¹⁶⁴

Otra de las actividades que llaman la atención de los visitantes es la “Danza de la Malinche”, que representa el drama histórico de la conquista. Como se sabe, fue creada por los españoles, pero después perdió su carácter religioso convirtiéndose en una fiesta

¹⁶¹ Ibidem (2011)

¹⁶² (<http://centrosonjarocho.blogspot.com>)

¹⁶³ Más adelante en la presente tesis, en el capítulo cuatro expondremos los detalles sobre la actividad del Centro de Documentación

¹⁶⁴ Revista mensual gratuita “Ver”, (año 7, número 82, mayo 2011: 12)

popular en las propias tierras de doña Marina o Malinche. El baile de esta danza se acompaña de un grupo de jaraneros y un tambor. Se sabe, además, que antiguamente los danzantes tenían un rol predominante en la vida social cotidiana del pueblo.¹⁶⁵

Mención especial merece la celebración del Día de Muertos que se festeja, como en otras partes de la república, el 1 y 2 de noviembre tanto en las afueras como en el interior del panteón municipal. Durante esta festividad se aglutinan varias actividades que involucran a músicos jaraneros y en donde se prepara abundante comida típica. La función de esta celebración consiste en reforzar la cohesión familiar y social a través de un sinnúmero de actividades que tienen lugar dentro de la vida cotidiana –tanto en el seno de la casa como en las actividades del pueblo. Un elemento cohesionador social es sin duda la participación en la velada para los parientes muertos, que se hace con el fin de recordarles y desearles una mejor estancia en el inframundo.

Figura 5. El Quiosco de fandango en Jáltipan

¹⁶⁵ Ibidem (año 7, número 82, mayo 2011: 18)