

Cuando vayas al fandango...

Fiesta y comunidad en México

Volumen I

Cuando vayas al fandango...

Fiesta y comunidad en México

Volumen I

XXXXXXXXXX XXXXXXXXX
Coordinador

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

XXXXXXXXXXXX, coordinador

Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México
Volumen I

Testimonio Musical de México, 62

Primera edición: diciembre de 2014

© y ® Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
México, DF, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de piezas musicales u otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN 978-607-484-526-6

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Presentación | 9 |
| 1. El crisol fandanguero: consideraciones acerca de una ocasión celebratoria colectiva | 13 |
| 2. Recontextualización de tradiciones alrededor de la tarima | 39 |
| 3. Hasta que me raye el sol. El baile de tabla en Churumuco y La Huacana | 71 |
| 4. El fandango mariachero en las costas del Pacífico michoacano | 121 |
| 5. El fandango hermético. El baile tradicional de Tierra Caliente como danza | 149 |
| 6. El fandango jarocho campesino. El son nuestro de cada día | 195 |
| 7. Un eterno sonar de caracol. El fandango como aprendizaje musical y social en las escuelas formales de música | 223 |
| 8. Fandango en posición a escenario | 247 |
| 9. Los sonidos que hacen un fandango | 261 |
| Repertorio | 299 |

Presentación

El fandango es considerado como uno de los macro géneros, músico-dancístico-lírico-festivo, de mayor arraigo en México. Su tradición se ha esparcido por diferentes regiones, en las cuales asume diversas formas y estilos acordes a las particularidades locales de culturas, historias y emotividades.

De hecho, es posible afirmar que este macro género adquirió de manera espontánea, pero por supuesto diferenciada, su personalidad y el espíritu nacional al calor de todo aquello que se gestaba como “lo mexicano”, en la coyuntura del momento histórico en que nació la inquietud social y colectiva por ser diferente, por reconocerse auténtico, nativo, distinto.

Fue así, un género irredento, fresco, rebelde, propositivo, que buscó en su naciente juventud un lugar, una posición como ente nuevo y diferente al mismo tiempo. En su momento de juventud mexicana, el fandango fue también actual, moderno, temerario, negaba su pasado colonial y vetusto para erigirse en sus nuevas formas lúdicas y sonoras, cargadas también de resistencia.

Hoy en día, el fandango no ha caducado; con un pie en el pasado que lo vio nacer, tiene el otro sólidamente plantado en el presente, adquiriendo actualidad en un contexto complejo de novedosas posibilidades. Hay regiones donde se ha diversificado, diluido o transformado, mientras que en otras ha trascendido al tiempo imponiéndose y mostrando firmeza.

El presente título de la colección Testimonio Musical de México, *Cuando vayas al fandango...*, evoca aquella alegre tonada que advierte a la mujer cómo arreglarse para la fiesta, aunque lo más importe es que se baile, se cante, se ría y se comparta. Se reúnen en este volumen nueve puntos de vista de fandangueros y de estudiosos que andan en el camino de la fiesta, que conocen el fandango porque lo sienten y lo han vivido de manera efusiva. Son nueve recorridos por la geografía musical y festiva de México, que dan cuenta del vigor de este macro género, representado también por los espléndidos repertorios de los dos discos que conforman este fonograma.

Anclados en nuestro tiempo, los repertorios que el lector disfrutará vislumbren un futuro promisorio para el fandango, género de géneros, pues incluye sones, jarabes, polcas, vales, pasodobles, entre otros; además de propuestas que retoman su esencia para explorar nuevos senderos de música, baile, canto y alegría.

Así, el fandango trasciende sus zonas y lugares de costumbre, para acudir a la ciudad, a los escenarios urbanos. Su espacio vital se desliza y erosiona; su entorno natural, que inspira las letras, se transforma, pero quienes lo crean, y lo sienten, lo hace vivir con pasión e intensidad.

Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México, volumen I, es el título número 62 de la colección discográfica del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Testimonio Musical de México, que en el 2014 festeja cincuenta años de historia.

Benjamín Muratalla

1. *El crisol fandanguero: consideraciones acerca de una ocasión celebratoria colectiva*

Carlos Ruiz Rodríguez*

Por lo menos desde el siglo XVIII, la gran mayoría de los bailes prohibidos por la Inquisición remitían a los llamados “fandangos”, expresión celebratoria común de una sociedad múltiple sujeta a un intenso intercambio histórico en el complejo y vasto espacio comercial novohispano.¹ El vocablo *fandango* se utilizó recurrentemente en lo que hoy es Latinoamérica para identificar estas reuniones en las que la música, el canto, la versada y el baile formaban parte central de la celebración, por lo común en torno de una plataforma de madera. Otros nombres también se usaron para referirse a esta forma cultural emparentada y compartida en el amplio espacio latinoamericano: “Cuadros del siglo XIX muy semejantes a los que en México describían el fandango, en Cuba

* Etnomusicólogo e investigador adscrito a la Fonoteca del INAH.

¹ Antonio García de León, “Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular”. *La Jornada Semanal*, núm. 135, 1992, pp. 27-33.

mostraban *el zapateo*, en Venezuela *el joropo* y en Panamá *la mejorana*".² El fandango adquirió sus vertientes regionales, como en el caso de México, que en la región del golfo, por ejemplo, se asocia con otro término que alude a un acto performativo equivalente (es decir, el huapango), el cual presenta particularidades de acuerdo con su entorno y proceso histórico regional.

El presente artículo pretende ofrecer algunas consideraciones generales sobre el tema del fandango y trata aspectos que históricamente han sido atractivos para la investigación académica. Desde luego, al hablar de un tema tan apasionante como el del fandango se advertirá que desde el punto de vista histórico ha habido encuentros y desencuentros; sin embargo, lo que se sabe hasta hoy sobre tal expresión se ha derivado de ese diálogo, el cual aún pone su mirada en una de las manifestaciones músico-coreográficas más preciadas de la cultura mexicana. De esta manera, se ofrecen aquí algunas breves consideraciones en relación con tres temas: la procedencia y etimología de la voz fandango; la ambivalencia en torno del fandango como ocasión celebratoria colectiva y como género músico-dancístico y, por último, un enfoque del fandango como forma cultural de resistencia social.

² Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 2003 (2a. ed., corregida), p. 41.

La voz fandango

Un punto que ha suscitado particular interés ha sido el vocablo mismo, es decir, la etimología y posible procedencia de la palabra *fandango*. La discusión, como advierte Ricardo Pérez Montfort, ha sido "larga y barroca"; no obstante, pueden distinguirse algunas de las principales posiciones. En México se han sugerido dos etimologías principales para designar el vocablo, las cuales ubican su procedencia en lenguas de origen africano. La primera de ellas la propone dicho autor Pérez Montfort, quien colige lo siguiente respecto a la voz *fandango*: "suponer una etimología *mandinga* de *fanda*, 'convite', 'dar de comer', y el despectivo *ango*. Recordándose la recurrente presencia de los *mandingas* en las Españas de los siglos XVI y XVII, esta etimología parece aceptable. *Fandango* equivaldría a 'fiesta donde se come', 'fiesta de convite o diversión'".³

Al parecer, la propuesta de Pérez Montfort se deriva directamente de las conjeturas que hiciera desde 1924 el erudito cubano Fernando Ortiz acerca de la voz *fandango* en su indispensable obra *Glosario de afronegrismos*, en la cual analiza la raíz etimológica de ese y muchos otros vocablos de ascendencia africana en lenguas americanas.⁴ A su vez, Pérez Montfort no cita a Ortiz, pero puede inferirse que tuvo acceso al *Glosario de afronegrismos*, pues la única fuente a la que alude Pérez Montfort para su definición de

³ Ricardo Pérez Montfort, "Fandango: fiesta y rito" en *Universidad de México*, núm. 478, 1990, p. 47.

⁴ Fernando Ortiz, *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1924.

fandango es la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* de Emilio Cotarelo y Mori, en la que no aparece ninguna etimología respecto al vocablo. De hecho, la entrada *fandango* que ofrece Cotarelo en las páginas CCXLIV-CCXLV de su obra dice a la letra:

Fandango (baile). Es puramente español, á tres tiempos y de aire vivo.

Bajo la denominación de *fandango* se comprenden la *Malagueña*, la *Rondeña*, las *Granadinas* y las *Murcianas*, no diferenciándose entre sí más que en el tono y algunas variantes en los acordes. Los instrumentos suelen ser para acompañarlo, guitarra, castañetas, o violín y otros.

Es uno de los bailes más antiguos y más usados, según se cree; pero Covarrubias no lo menciona en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611).



Emilio Cotarelo y Mori, Colección de entremeses, loas y mojigangas, 1911BN

El *Diccionario de autoridades* lo define como “baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”.

La introducción se haría á fines del siglo XVII y por eso no se le menciona en los entremeses ni en bailes anteriores.

En el entremés *El novio de la aldeana*, que es de principios del siglo XVIII, se canta y toca el fandango con unas coplas que principian:

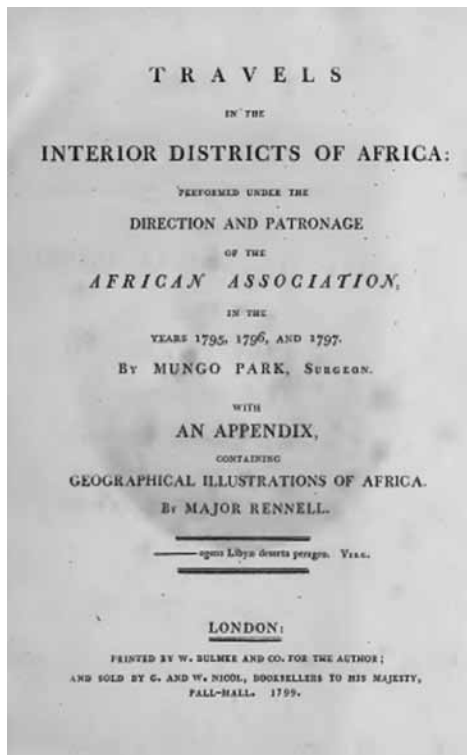
Asómate a esa ventana,
Cara de borrica flaca;
Á la ventana te asoma
Cara de mulita roma.

“Deja de cantar y tocando arman los dos la gritería, chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla, etc.” Cantan de nuevo y vuelven á hacer ahora los dos la misma demostración antecedente, acostumbrada en los fandangos”.

En la mojiganga de *Los sopones*, de Cañizares (1723), se baila con el estribillo:

Me dice del *fandanguillo*,
jay, picari, picarillo!
Mil finecitas al son.

Desde entonces fue comunísimo en España, sobre todo en Andalucía y todavía se baila actualmente.



Mungo Park, Travels in the interior districts of Africa, 1799

La *Colección...* de Cotarelo y Mori la publicó por primera vez en 1911 la Casa Editorial Bailly de Madrid; sin embargo, parece que hubo una segunda edición de la obra (corregida y aumentada) en 1922, a la cual hace referencia Pérez Montfort.

De cualquier manera, lo que interesa aquí es la interpretación etimológica original de Fernando Ortiz, quien para acuñarla echa mano de *Un vocabulario de lengua mandinga*, que presenta el explorador escocés Mungo Park en un apéndice de su obra *Travels in the interior districts of Africa*, publicada en 1799. Allí *fanda* quiere decir “invitar” o “recibir a un invitado” [*entertain (a guest)*], pero en la traducción al francés de la misma obra –

que consultó Fernando Ortiz–, *fanda* efectivamente se traduce como “convidado”, “convite”, “dar de comer”. Por ello, Ortiz, al tratar de dirimir entre una posible ascendencia congoleña o una raíz mandinga de la palabra, argumenta lo siguiente:

Fundanga en congo es principio de *funda*, que significa “sentarse al estilo de sastre” o “acusar ante un tribunal”, vocablos cuya relación con el baile no acertamos a descubrir, como no sea la referente a la actitud de los espectadores sentados alrededor de los danzantes, como alrededor de los jueces y litigantes en los *palavers* o asambleas públicas.

Más fácil es suponer una etimología mandinga, de *fanda*, “convite”, “dar de comer”

| THE MANDINGO LANGUAGE. | | 367 |
|---|--|-----|
| Ear, <i>teela</i> . | Foot, <i>ding</i> : (signifies also “the leg.”) | |
| Earth, (soil) <i>hanku</i> . | Forget, <i>mūnata</i> . | |
| Earth, (globe) <i>hanku kong</i> . | Free, <i>heru</i> . | |
| East, <i>teela</i> to : (“sunrise.”) | Fresh, <i>kinda</i> (signifies also, healthy): | |
| East, <i>adommu</i> . | Friend, <i>harrie</i> . | |
| Elephant, <i>zamma</i> . | Fruit, <i>ere ding</i> : (“child of the tree.”) | |
| Empty, <i>fang tiger</i> : (“nothing here.”) | Full, <i>offata</i> . | |
| Enough, <i>kepente</i> . | | |
| Entertain, (a guest) <i>fanda</i> . | Give, <i>inung</i> . | |
| Expert, <i>emuring</i> : (“active, clever, &c.”) | Glad, <i>lūta</i> . | |
| Eye, <i>nea</i> . | Go, v. <i>ta</i> . | |
| | God, <i>alla</i> . | |
| | Gold, <i>zama</i> . | |
| | Good, <i>hettie</i> . | |
| Face, (the same as for the eye.) | Great, <i>hau</i> . | |
| Fall, v. <i>hai</i> . | Grass, <i>ling</i> . | |
| Far off, <i>jangfata</i> . | Gray, <i>aguta</i> . | |
| Fast, v. <i>uang</i> . | Guard, v. <i>teulung</i> . | |
| Fat, <i>long</i> . | | |
| Father, <i>fa</i> . | Half, <i>teila</i> . | |
| Fear, v. <i>uelen</i> . | Handsome, <i>amūnata</i> . | |
| Feather, <i>tee</i> : (it signifies also <i>hair</i> and <i>wool</i> .) | Hang up, <i>deug</i> . | |
| Female, <i>masu</i> . | Hate, v. <i>akung</i> . | |
| Fever, <i>candea</i> . | He, <i>etti</i> . | |
| Few, <i>de</i> . | Head, <i>hau</i> . | |
| Fight v. <i>akili</i> . | Heart, <i>mi</i> . | |
| Fill, <i>afundi</i> . | Heart, <i>juu</i> . | |
| Finger, <i>hauia kanding</i> . | Heaven, <i>santa</i> : (the Mahomedan Negroes commonly say, <i>il jinnu</i> .) | |
| Fire, <i>deumba</i> . | Heavy, <i>acollata</i> . | |
| Fish, <i>yea</i> . | Hell, <i>jhanika</i> . | |
| Flesh, <i>uabui</i> . | Hen, <i>zauze masu</i> . | |
| Food, <i>himes</i> . | Herb, <i>jambi</i> . | |
| Fool, <i>farving</i> . | | |

Traducción de Fanda en la obra original de Mungo Park (en inglés)

[Park, Mungo, *Voyage dans l'intérieur d'Afrique fait en 1795, 1795 et 1797*, traducción al francés, París, año VIII, vol. 2, p. 356] y el despectivo *ango*. Recordándose la frecuente presencia de los mandingas en las Españas de los siglos XVI y XVII, esta etimología parece aceptable. *Fandango* equivaldría a “fiesta donde se come”, “fiesta de convite o diversión”, algo así como un “*te dansant*” de estos días que corren entre gente blanca, y de ahí al baile hubo breve paso semántico (Ortiz, 1924: 202-203).

De este modo, sin pretenderlo en realidad, Fernando Ortiz sienta los primeros precedentes sobre la etimología de la palabra *fandango* en México.

La interpretación de Ortiz respecto a la ascendencia mandinga de la voz *fandango* tuvo más adeptos desde la década de 1990. Durante algún tiempo, por ejemplo, Antonio García de León coincidió con esta raíz sudánica-occidental del término al escribir: “Mímicas, pasos diversos, mudanzas y representaciones especiales acompañan a las convenciones de una fiesta que lleva todavía su antiguo nombre mandinga-andaluz: fandango o *huapango*, vocablo náhuatl que significa ‘sobre la tarima’”.⁵

Sin embargo, en una publicación reciente, García de León reconsidera sus asertos sobre el vocablo y otorga a la palabra *fandango* ascendencia angolana, aun cuando señala que conserva el significado de “fiesta de convite

⁵ Antonio García de León, “La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe” en *La décima popular en Hispanoamérica*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, p. 38. Es interesante que García de León subraya la analogía entre *fandango* y *huapango* y añade la raíz etimológica de este último vocablo, aunque sugerida desde 1934 por Gabriel Saldivar en su *Historia de la música en México*.

o diversión”: “La palabra *fandango* es una típica expresión afroespañola del mundo colonial, que hasta hoy se refiere a un género en tono menor. Aquí tiene la acepción de ‘fiesta’ y muy posiblemente se deriva del kimbundu angolano *fanda*, que es ‘fiesta’ o ‘convite’, más un despectivo hispano”.⁶

Como se señaló en líneas anteriores, el étimo *fanda* no procede del kimbundi, sino del mandinga, como indica la fuente original de la obra de Mungo Park (a la que acudió Ortiz). Seguramente, García de León reconsideró su postura y atribuyó al vocablo *fandango* procedencia angolana gracias a las pesquisas de Rolando Pérez Fernández, quien, desde mediados de la década de 1990 adelantó la posible procedencia kimbundu de la palabra *fandango*, como lo asienta el historiador Álvaro Ochoa en una de sus obras.⁷

Para el etnomusicólogo Rolando Pérez, el término *fandango* no proviene de las lenguas del occidente sudánico africano, sino que tiene relación con las lenguas de la región bantú centro-occidental de África. En su opinión, se puede inferir que la voz *fandango* se deriva de la palabra kimbundu *fandangu*, que significa literalmente “desorden”, aunque también podría ser sinónimo de “caos”, no obstante que en esta última acepción remite a otras nociones más amplias. Pérez Fernández

⁶ Antonio García de León, “*Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*”, México, Conaculta, 2006, p. 23.

⁷ Álvaro Ochoa, *Afrodescendientes*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1997, p. 129. En 2004, Pérez Fernández expuso públicamente su interpretación sobre el origen bantú de la palabra en el Foro *Tradiciones de la Cuenca del Tepalcatepec. Arte, danza, literatura, música e historia* del Colegio de Michoacán, pero sólo recientemente publicó sus indagaciones en el escrito Rolando A. Pérez Fernández, “Notas en torno del origen kimbundu de la voz *fandango*” en Daniel Gutiérrez (coord.), *Expresiones musicales del occidente de México*, Morelia, Morevallado Editores, 2011, pp. 105-136.

señala que el radical *fand* está presente en verbos derivados de un verbo inferido (*fanda*), como *fandujula*, *fandujuka* y *fandumuna*, que en general significan “desarreglar”, “desaliñar” o “descomponer” y que el sufijo *ango* (o *angu* en kimbundu) no resulta despectivo –como lo creería Ortiz en su *Glosario de afronegrismos*–, sino una forma sustantivada que se deriva de la llamada “voz habitativa” (sufijo primitivo *anga*). Esta “voz habitativa”, característica de las lenguas bantú, indica una acción “habitual” relacionada con el verbo que “cotidianiza” una acción de acuerdo con el sufijo añadido.

En ese orden de ideas, el kimbundu –lengua que Nicolás Ngou-Mvé considera derivada del tronco lingüístico proto-bantú– tuvo relevancia no sólo en el mundo novohispano, sino también al lado de otra lengua emparentada (el kikongo) y ambas fueron de especial interés para los lusitanos en tiempos coloniales. Muestra de ello es que se enseñaban a los misioneros portugueses del siglo XVII y eran también dominio común de los esclavistas implicados en la trata negrera, a tal punto que podían descubrir posibles conspiraciones fraguadas en la lengua de Angola.⁸

Si bien el área de Senegambia-Guinea fue la primera región africana que hizo contacto con Nueva España y su influencia en lo musical pudo ser muy

⁸ Cfr. Nicolás Ngou-Mvé, *África Bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, Rolando A. Pérez Fernández, “El verbo *chingar*: una palabra clave” en María Guadalupe Chávez (coord.), *El rostro colectivo de la nación mexicana*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, pp. 305-324.

significativa durante el siglo XVI e inicio del XVII,⁹ según la perspectiva de Pérez Fernández parece que el vocablo *fandango* se debe a los grandes contingentes de esclavos bantúes que procedían de Congo y Angola llegados en la primera mitad del XVII, quienes dejaron su impronta en no pocas palabras del español novohispano, así como en las amalgamas de lenguas criollas y *pidgins* de rai-gambre afrodescendiente gestadas en varias partes de América. De cualquier forma, falta todavía mucho por indagar en relación con las culturas del occidente sudánico africano y su posible influencia en la cultura novohispana.

Fandango: de la ocasión al género y del género a la ocasión

Los investigadores que han tocado el tema del *fandango* son varios; sin embargo, es interesante observar cómo se ha asumido el término tanto implícita como explícitamente en los escritos. Si bien hoy se sabe que históricamente la palabra *fandango* se ha referido, por un lado, a un género músico-dancístico y, por otro, a una ocasión celebratoria colectiva, esta diferenciación no siempre se puede hallar en la literatura alusiva. Algunos estudiosos asumen el fandango exclusivamente como un género dancístico o musical. Por ejemplo, Curt Sachs, en su conocida *Historia universal de la danza* de 1937, afirma: “El *fandango* –con sus variaciones, la *mala-*

⁹ Véase Carlos Ruiz Rodríguez, “En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesanía de la Costa Chica”, *Cuicuilco*, 51, mayo-agosto de 2011, México, INAH, pp. 43-62.

gueña, la rondeña, la granadina y la murciana, que recién llegaron a Europa en el siglo XVII— remonta su origen a los ‘reinos de las Indias’ americanas”.¹⁰ En este sentido, lo define como danza de galanteo y lo describe en vínculo con palabras como lascivia, gozo, deseo y éxtasis. Por su parte, Vicente Mendoza le da trato de género musical al considerar que el fandango, de raigambre andaluza, se transforma en los subsecuentes jarabes y sones, de tal manera que pasa a ser básicamente una parte constitutiva del jarabe.¹¹ Otto Mayer-Serra atribuye al “fandango” ser una “danza de origen hispánico”,¹² aunque reconoce que eventualmente el término *fandango* se utilizó “para cualquier baile como denominación común del género”.¹³ De manera similar, Faustino Núñez afirma que las primeras manifestaciones del fandango en España datan del siglo XVIII, aunque siempre asociadas con las Indias españolas pues hay “datos suficientes para emparentar este género con un tipo de canción bailable que se realizaba en las colonias americanas”.¹⁴

Otros estudiosos emplean ambivalentemente el término y entremezclan *ocasión* con *género*, sin aclarar en qué sentido se usa. Por ejemplo, Maya Ramos Smith señala lo siguiente:

¹⁰ Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, pp. 110-111.

¹¹ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, pp. 77 y 85.

¹² Otto Mayer-Serra, *Música y músicos en América Latina*, México, Ed. Atlante, 1947, p. 366.

¹³ Ídem, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 111.

¹⁴ Faustino Núñez, “Fandango, I, España” en Emilio Cásaes (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 924.

Entre las danzas populares llegadas de España destacan el zapateado, de origen gitano, que tuvo gran popularidad en España durante el siglo XVI, así como el fandango y las seguidillas, ambas danzas andaluzas consideradas entre las más antiguas de España. Su forma es de coplas, separadas por un estribillo o coro. A partir de estas y otras danzas andaluzas se empezaron a desarrollar en México formas como los huapangos, fandangos, jaranas y jarabes.¹⁵

En el párrafo se observa que las danzas (zapateado, fandango y seguidilla, que emplean el canto de coplas) dan pie al desarrollo de “formas” (huapangos, fandangos, jaranas y jarabes; sin embargo, no es claro si las “formas” son ocasiones celebratorias colectivas o géneros músico-dancísticos. Esta ambivalencia se relaciona probablemente con el propio uso histórico del término, aspecto que Gabriel Saldívar señalaba desde 1934:

Hacemos hincapié en el fandango, danza puramente española, a tres tiempos, de movimiento algo vivo y una de las más antiguas de que se tiene noticia [...]. Hemos encontrado citas del fandango correspondientes al siglo XVII; no obstante, hay que hacer la salvedad de que citas semejantes del siglo XVIII la presentan como sinónimo de bureo y en otras ocasiones se dice *especie de fandango*, refiriéndose a los bailes populares, lo que hace sospechar que el término se había generalizado,

¹⁵ Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, CNCA-Alianza Editorial Mexicana, 1990 [1a. ed., 1979], p. 31.

aplicándose a los bailables semejantes que se acostumbraban en nuestro país. Esta confusión hace un poco oscuro su origen.¹⁶

Como indica Saldívar, en 1752 los términos *fandango* o *bureo* se utilizaban indistintamente en los procesos inquisitoriales para hacer referencia específica a las ocasiones celebratorias colectivas en las que aparecían música y bailes prohibidos, lo cual hace suponer la generalización de ambos términos durante la primera mitad del siglo XVIII:

En un “proceso contra el P. Fr. Luis Martínez, morador en el Convento de Tematlac, por proposiciones” en el año de 1752 encontramos algunos datos que nos hacen creer en uno de los primeros jarabes, pues declara uno de los testigos que había dicho el acusado: que quien canta y baila una tonada insolente, que llaman *el jarro*, no se podía condenar; y tratando, algunos de los que oyeron aquella proposición, de persuadir que era mejor medio aquella canción para conseguir la bienaventuranza, que cierto jubileo anunciado; esto se desarrollaba en un *bureo* o *fandango*.¹⁷

En realidad, pocos investigadores han sido claros, como Saldívar, en apuntar la diferencia del uso alternado del vocablo fandango adoptado a veces

¹⁶ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes-SEP, 1934, p. 291.

¹⁷ *Ibidem*, *Historia...*, *op.cit.*, pp. 257-258.

como un género músico-dancístico y otras como una ocasión celebratoria colectiva. Uno de ellos ha sido Ricardo Pérez Montfort, quien hace hincapié en que fue principalmente como ocasión celebratoria como se conoció esencialmente al fandango en Nueva España:

A fines del siglo XVIII, el fandango adquirió en España ciertas connotaciones bastante más precisas que en América. Mientras que en la península ibérica cada vez se llamó “fandango” con mayor especificidad a una forma –una especie de suite– que pasaba del escenario a un espacio festivo muy vinculado al canto y al tablao flamencos, en el Nuevo Mundo fandango sería el nombre de un acontecimiento que además de fiesta, tendría la connotación de un relajo o de berenjenal que, como ya decíamos, no siempre fue bien visto por las autoridades.

Esta separación entre el fandango europeo y el americano apuntaría también a favor de la definición de las fiestas locales en algunos pueblos caribeños y americanos, estableciendo sus propias reglas y condiciones, revalorando sus particulares aportaciones líricas, musicales y coreográficas. Sin embargo, esto se llevará a cabo con la ayuda de otras circunstancias y con otros tiempos.¹⁸

A su vez, Antonio García de León pone de relieve también la diferencia al afirmar que “en la mayor parte de la gran región afroandaluza, al igual que en

¹⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo...*, *op. cit.*

España, se llamó *fandango* a las fiestas organizadas alrededor o incluso al género”.¹⁹ Si bien dicho autor no abunda en el tema, establece con claridad cómo un mismo término alude dos expresiones culturales particulares.

En general, se ha inferido que históricamente las ocasiones celebratorias colectivas se derivaron del uso recurrente de un género músico-dancístico específico, esto es, la cronología de menciones acerca del fandango sugiere que de la danza se derivó eventualmente el fandango como “bureo”: del género se desprendió la ocasión. Sin embargo, si se da seguimiento a la enorme cantidad de menciones coloniales que desde la colonia temprana denuncian eventos en los cuales la música propiciaba el baile y diversas conductas licenciosas, cabe inferir que el fandango como ocasión celebratoria colectiva tuvo precedentes añejos en un sinnúmero de reuniones infractoras de las buenas costumbres y se cristalizó eventualmente como ocasión fandanguera.

Es oportuno recordar que desde el primer tercio del siglo XVII hubo noticia de esta clase de eventos transgresores en los que, además, no era infrecuente la participación de “negros”, incluso en conjunción con “indios”. Más aún, existen documentos de mediados del siglo XVI cuando se hicieron solicitudes oficiales a las autoridades coloniales para prohibir la reunión de afrodescendientes en plazas y calles, pues suelen juntarse a “jugar y bailar” y hacer “otros ejercicios donde se conciertan de hacer hurtos y robos y cada día se recrecen los muertos y heridos de la junta

¹⁹ Antonio García de León, “El Caribe afroandaluz...”, *op. cit.* p. 33; las cursivas son mías.

de los dichos negros”.²⁰ También hay noticia de que, aproximadamente en 1572, los africanos estantes en la capital de Nueva España tenían el hábito de reunirse los domingos por la tarde alrededor de la “piedra del sol” asentada en la “plaza grande” para “jugar” y divertirse;²¹ práctica que recibía atención de las autoridades coloniales. Más tarde, muchos otros informes explican ocasiones celebratorias colectivas que estaban fuera de las normas aceptadas por las autoridades españolas: desde los llamados “oratorios”, “escapularios”, “velaciones” e “incendios” del siglo XVII, hasta los “bureos”, “fandangos”, “coloquios”, “aguinaldos” y “posadas” del siglo XVIII.²²

Una de las primeras noticias sobre el fandango como ocasión celebratoria colectiva en Nueva España se encuentra en una denuncia hecha ante el Santo Oficio en 1730 en relación con abusos de fandangos frente a los altares de santos e imágenes sagradas en San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende).²³ Luego de esa fecha, en otras menciones se remite al fandango como genérico de una celebración en torno del baile donde la creatividad lírica, dancística y musical fue característica

²⁰ Acta de cabildo de la Ciudad de México citada en Antonio Zedillo Castillo, “Presencia de África en América Latina. El caso de México” en *Memoria del III Encuentro Nacional de Afromexicanistas*, Luz María Martínez Montiel y Juan Carlos Reyes (eds.), Gobierno del Estado de Colima-CNCA, Colima, 1993, p. 210.

²¹ Robert Stevenson, “The Afro-American musical legacy to 1800” en *Musical Quarterly*, núm. 54, 1968, pp. 475-502.

²² Cfr. Gabriel Saldivar, *Historia...*, *op. cit.*

²³ AGN, Inquisición, vol. 1 046, exp. 13, ff. 191-203.

común entre los participantes. A pesar de ello, es importante destacar que puede advertirse cierta continuidad histórica de ocasiones celebratorias colectivas en las cuales la música era central y se infringían los cánones sociales aceptados. Si bien la palabra *fandango* seguramente caracterizó en su inicio exclusivamente a un género músico-dancístico, las ocasiones celebratorias transgresoras le precedieron, con otros nombres, desde la temprana colonia novohispana; la voz fandango otorgó finalmente un nombre fijo a la ocasión colectiva en torno del baile, la música y el canto desarrollada en territorio novohispano, que más tarde y de manera regional adquirió particularidades específicas bajo la nominación de “mariache” y “huapango”.

Comoquiera que sea, mucho falta por indagar acerca de la larga historia de conformación y cristalización del fandango, como ocasión celebratoria colectiva y como género de constante “ida y vuelta”, en tanto formas procesuales de constante interacción en tierra firme y el entorno marítimo y portuario del amplio espacio hispano colonial.

El fandango como forma cultural de resistencia social

Desde mediados del siglo XVIII, el fandango adquirió un papel preponderante como forma cultural de resistencia en Nueva España. Noemí Quesada señala que la diferencia de motivos que arguye el Santo Oficio de la Inquisición para reprimir algunos bailes coloniales explica un cambio ideológico significativo

entre la población criolla de Nueva España que, hacia mediados del siglo XVIII, exacerbaba un nacionalismo propio de los cambios sociales y políticos de la Europa de esa época.²⁴ Los edictos prohibitorios de bailes del siglo XVII y la primera mitad del XVIII principalmente reprimieron la relajación de la religión y el auge de creencias mágicas y prácticas supersticiosas. Estos edictos pretenden conservar el orden religioso y las “buenas costumbres” sancionadas por las autoridades coloniales. Pero más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las razones a las que obedecen estas prohibiciones de música y bailes cambian, pues la represión a los bailes obedece al intento de restringir el erotismo, la sátira de ministros religiosos y la mezcla de elementos sagrados con profanos vertidos en los bailes –que para entonces reflejaban una marcada identidad novohispana. Este componente criollo subyacente, contestatario a la hegemonía española, fue identificado y reprimido por las autoridades novohispanas, pero con muy pocos resultados.²⁵

Incluso Rolando Pérez Fernández vincula ese afán del fandango con los principios básicos que sustentaban a la música y la danza entre los africanos

²⁴ Cfr. Noemí Quesada, “Bailes prohibidos por la Inquisición” en *Los procesos de cambio (en Mesoamérica y áreas circunvecinas)*. XV Mesa redonda, Sociedad Mexicana de Antropología-Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1977, pp. 91-98.

²⁵ Según José Antonio Robles Cahero, los casos en que los procesos persecutorios de cantos, bailes, coplas y dichos heréticos concluyeron con alguna sentencia son raros. Cfr. José Antonio Robles Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano” en *Heterofonía*, núm. 85, vol. 17, abril-junio de 1984, pp. 26-43. Un caso excepcional que concluye con sentencia es el expediente formado en 1768 a Pablo Joseph Loza en León, Guanajuato, “por haber cantado y proferido coplas y dichos heréticos”, citado en Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 20.

que no necesariamente sufren una ruptura total al integrarse a un proceso de contacto e intercambio cultural durante la Colonia. Acorde con ello, Pérez Fernández asume la música y danza afromestizas de fines de la Colonia como “una expresión de resistencia de las clases populares y de la cultura subalterna frente a la opresión y la represión ejercidas por la clase y la cultura dominantes. Es una afirmación de la ‘vida’ en oposición a la ‘muerte’, en sentido recto, pero también a la muerte, representada por la agresión social, cultural y de todo tipo de los oligarcas de la época”.²⁶

De esa manera, durante el decimonónico México independiente, los fandangos adquirieron:

una dimensión que confundía ciertas fibras localistas con los primeros aires nacionalistas. Por lo tanto, también sirvieron como afirmación de lo propio –lo mestizo o lo criollo– frente al rechazo de lo extranjero –lo gachupín. Su afirmación, así, no sólo cumplía con las pretensiones festivas del ‘pueblo’, sino también le imprimía una fuerte valoración de lo ‘mexicano’. Aun cuando su deuda con las vertientes españolas era considerable, el fandango fue visto, y lo es hasta hoy, como una aportación mestiza a la forja de los valores locales, en oposición a la hegemonía que lograra imponer la cultura peninsular.²⁷

²⁶ Rolando A. Pérez Fernández, “El Chuchumbé y la buena palabra” (parte 2), *Son del Sur*, núm. 4, Jáltipan, Chuchumbé, A.C., 15 de junio de 1997, p. 44.

²⁷ Ricardo Pérez Montfort, “La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la Revolución)”, *Secuencia*, núm. 19, México, 1991, pp. 43-60.

Como señala Álvaro Ochoa, el fandango colonial, en el cual es notorio el papel que desempeñan los andaluces, los africanos y sus descendientes, se presenta como una forma de resistencia ante el *establishment* virreinal que conjugan gran cantidad de géneros de interacción continua, gracias al vínculo establecido por las ferias regionales, las rutas de arriería y los circuitos de comercio del siglo XVIII.²⁸ El llamado jarabe, presente desde mediados del XVIII, termina por subir plenamente a la tarima fandanguera y se establece como un importante género del periodo independentista. En este periodo, las continuas invasiones extranjeras se encargan de alimentar y hacer crecer una semilla nacionalista que germinará con plenitud en las primeras décadas del siglo XX.

En ese orden de ideas, el fandango es reflejo de la paulatina afirmación de una cultura criollo-mestiza que, mediante sus expresiones festivas, puja en su heterogeneidad por establecerse como independiente y propia. El festejo fandanguero otorga espacio a la identificación y el contacto de una sociedad que se funda como antecedente de una incipiente identidad nacional.

Quizá por lo anterior, una vez asentado y establecido, el fandango cambia sus temas literarios transgresores y satíricos coloniales por otros más acordes encauzados al sentimiento hacia la tierra y la vida de un país independiente: los triunfos insurgentes, el cuestionamiento político, la vida cotidiana, las coplas amorosas y la naturaleza comienzan a permear el repertorio del fandango durante el siglo XIX. En las primeras décadas

²⁸ Cfr. Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango...*, *op. cit.*

de la centuria siguiente, ciertas vertientes del fandango acentuarían sus peculiaridades regionales que eventualmente, hacia mediados de siglo, se convertirían en estereotipos sancionados por los aires nacionalistas provenientes del centro del país.²⁹

Consideraciones finales

El presente escrito ofrece apuntes en relación con tres de los muchos temas que han sido de interés académico sobre la rica expresión del fandango. El primero de ellos hace una breve revisión al trato etimológico que se ha dado al vocablo *fandango*, con miras a disponer de un estado de la cuestión actualizado y puntualizar algunos datos importantes que por distintas razones no son muy conocidos. Por otra parte, el tema de la ambigüedad con que se ha conceptuado el término *fandango* da lugar a una somera reflexión en torno de la manera como se ha asumido históricamente tanto al género músico-dancístico como a la ocasión performativa, al señalar una veta de estudio que destaca el largo precedente de ocasión celebratoria que tuvo el fandango antes de cristalizarse como tradición fandanguera colonial. Por último, se retoman algunas reflexiones de investigadores precedentes para destacar el posible papel histórico que desempeña el fandango como forma cultural de

resistencia social vinculada con las nacientes identidades novohispanas de la Colonia tardía. Deseablemente, el estudio del fandango tiene todavía mucho que ofrecer a la investigación musical en aras de mayor conocimiento histórico de la unicidad y diversidad de las tradiciones fandangueras mexicanas.

²⁹ Cfr. Ricardo Pérez Montfort, "El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX", *Eslabones*, núm. 9, 1995, pp. 154-172.

Bibliografia pendiente

FALTA FOTO

2. Recontextualización de tradiciones alrededor de la tarima

Raquel Paraíso*

La tarima es una plataforma de madera que con el zapateado de los bailadores se convierte en un instrumento más dentro del conjunto instrumental del son mexicano. Las dimensiones, la profundidad, las formas y los tipos de madera de este idiófono o tambor de pie son diferentes en las distintas variantes regionales del son;¹ sin embargo, su función es la misma en todas ellas: asentada sobre tierra o cemento, la tarima define e identifica el espacio, refuerza la identidad, encarna el conocimiento cultural y socia, así como tiene y transmite significado.

La tarima es el centro de la fiesta, el instrumento alrededor del cual se reúnen músicos, bailadores y público, el resonador que de manera simbólica entrelaza presente y pasado por medio de una experiencia sonora, física y afectiva; asimismo, es la plataforma percusiva donde se baila y se vive el son, además de ser incluyente.

* Ph. D. Candidate , Ethnomusicology University de Wisconsin-Madison.

¹ Entre otros, véanse estudios acerca de tarimas en diferentes tradiciones de son en González (2009), Jaúregui (2008), Martínez Ayala (2002) o Ruiz Rodríguez (2004).



Hondo tambor de pie con el zapateado de David Durán. Foto de Raquel Paraíso

En este artículo se presenta la tarima como un instrumento musical que encarna y genera comunidad, que se revitaliza con cada ejecución musical –pues no hay dos ejecuciones ni experiencias musicales idénticas– y que es central en la articulación de la fiesta comunitaria: el fandango. Antes de hablar de la tarima en un fandango en Huetamo, Mich., como plataforma que articula tradiciones musicales, en este artículo se revisan algunos de los factores que contribuyeron al debilitamiento y transformación de ciertas músicas tradicionales en el siglo XX. Igualmente, se examina una recontextualización de tradiciones musicales que tiene lugar en México en el entorno de la música tradicional y que se propone como núcleo de este trabajo. Para tal propósito, a lo largo del mismo, se entiende la recontextualización como un proceso en el que los actores de la música tradicional (músicos, bailadores, público, etcétera) retoman elementos de prácticas tradicionales y (re)localizan temporal y espacialmente tales prácticas.

En el mismo orden de ideas, se maneja el concepto de *comunidad cultural* como “entidad en constante transformación” con una memoria, prácticas e imaginarios compartidos, y se entienden las tradiciones culturales como fluidas, selectivas y voluntarias, pero también determinadas en lo político. Es decir, no son estáticas ni inamovibles, sino que constituyen un conjunto de ideas en constante evolución, siempre inventadas y reinventadas por grupos mayoritarios o minoritarios mediante contextos históricos que cambian. Las tradiciones existen, fluyen, se renuevan y se transforman, a la vez que articulan identidades y expresiones culturales.

El son mexicano alcanzó su máxima difusión tras la Revolución de 1910. Como expresión musical viva surgida del pueblo, sirvió como medio para expresar no sólo identidades musicales populares, sino también preocupaciones políticas y sociales del momento (Warman, 2002: 14).

Como bien se sabe y se ha estudiado ampliamente, el son es un género musical lírico-dancístico que, valga la redundancia, combina música, lírica y baile. Como término genérico, describe las diversas expresiones regionales, cada una asociada con determinados conjuntos instrumentales, estilos de baile, prácticas interpretativas y líricas. El canto y el baile son inseparables en esta tradición musical. En el baile, los sones utilizan una combinación de zapateado –fuerte y rítmico golpeo de los pies sobre la tarima– con escobillados o paseos. El zapateado es un elemento percusivo esencial en el conjunto musical del son. En términos generales, se zapatea durante las partes instrumentales y se hace un escobillado más suave durante los versos cantados² para que se escuche la letra de los versos.

² O en estrofas instrumentales en variantes regionales que no se cantan, como los sones de tamborita de Tierra Caliente del Balsas de Guerrero y Michoacán.



Un gusto terracalienteño sobre la tabla. Foto de Raquel Paraíso

Como música popular, el son es expresión genuina de culturas e identidades regionales. Muchos de los contextos y condiciones sociales que le dieron vida desde su gradual consolidación como estilo musical regional durante la segunda mitad del siglo XIX se fueron transformando. A su vez, el primer tercio del siglo XX fue decisivo en su solidificación como expresión musical local, regional e incluso nacional; fue música para la fiesta, la comunidad, las mayordomías, el baile, el cortejo y las bodas. Fue la música del fandango, la celebración festiva y la experiencia musical, afectiva y comunitaria que reúne valores y herencias culturales. Con o sin ritual, fue música para cada ocasión, sin embargo, hacia finales de la década de 1950, muchos de los contextos rurales originarios en los que solían ejecutarse los sones habían desaparecido.

Desde mediados de la década de 1980, los sones han ganado relevancia social y cultural por medio de un proceso de recuperación, revitalización y, en algunos casos, reinención de diferentes actores sociales (investigadores, intelectuales, músicos, instituciones y promotores culturales, etcétera). Como en otros momentos en su historia, el son ha vuelto a ser “resignificado” conscientemente como símbolo de identidad y comunidad, o sea, es un referente de pertenencia cultural, social y étnica, aglutinador comunitario. El fandango vuelve a organizarse como contexto y ocasión en el que esa significación cobra vida.

En la actualidad, dentro de tal planteamiento, la tarima en sí –elemento aglutinador en la tradición musical– se reconsidera un producto cultural capaz de articular significado. Coincidimos con Qureschi (2000) en su ar-

gumento acerca de la capacidad que los instrumentos musicales tienen de contener significado mediante un conocimiento social impregnado de corporalidad y afectividad. De esta manera, cabe sostener que la tarima tiene una memoria cultural y social que la convierte en elemento catalizador que aúna la vivencia individual con la práctica social, articula significados y se transforma (por medio de la música, el individuo y el grupo) en un espacio donde el son se revitaliza en contextos –reales o imaginados– más cercanos a la naturaleza de aquellos en los que surgió.

Dicho significado e interpretación de la tarima no ha sido el caso desde que la documentó Enrique Barrios de los Ríos a finales del siglo XIX³ como instrumento musical constituido por una plataforma de madera sobre la que los bailadores, de forma deliberada, crean sonidos percutidos para acompañar y complementar la música. Actualmente, el renacimiento de la tarima como instrumento significativo en el fandango y dentro de la tradición del son es paralelo a la revitalización que –como se mencionó en líneas anteriores– experimentan algunas tradiciones del son mexicano: músicos, público, promotores e investigadores, entre otros, reclaman el “texto” y el contexto de los sones como música de raíz. En este sentido, la música, la danza y la poesía se recontextualizan alrededor de la tarima en espacios donde la tradición musical se tratan de llevar –de forma real o simbólica– al lugar donde se creó: la comunidad.

³ Véase Jaúregui, 2008: 67.



Músico Francisco Ortega. Foto, Rael Paraiso

Condiciones sociales e históricas que contribuyeron a la transformación, debilitamiento y decontextualización de algunas tradiciones regionales del son

Nacionalismos, industrias musicales y condiciones sociales durante la primera mitad del siglo XX

Sin duda, la historia de la música tradicional mexicana se entrelaza con la historia social y política del país. El son es un claro ejemplo de ello. Consolidado en sus variantes regionales y una vez que alcanzó gran popularidad, la evolución del son coincide con los cambios significativos que sufrió el país durante el primer tercio del siglo XX en la configuración de su imagen y forma de pensar: el fervor nacionalista y revolucionario que culminaría en 1910 y que daría al país un sentido de orgullo en “lo mexicano” (la mexicanidad), una nueva valoración de lo propio (Gradante, 1982: 43; Jacquez, 2002: 168).

La tendencia nacionalista sería muy importante tanto en la música popular como en la culta, ambas en simbiótica relación. El gobierno posrevolucionario, con el proyecto educativo de estado dirigido por José Vasconcelos (1882-1959), impulsó el movimiento cultural nacionalista y lo convirtió en elemento central del proyecto (Estrada, 1982: 191-192; Itzigsohn y Hau, 2006: 201; Jaúregui, 2006: 68; Perez-Monfort, 1994: 305). Esta ideología se tradujo en guiones culturales que facilitaron la expansión de la capacidad

del Estado en los niveles cultural y educativo. El Estado apoyó a intelectuales y artistas en su “descubrir”, describir y catalogar las expresiones de la cultura popular. Con el tiempo, diferentes tradiciones regionales se convirtieron en estereotipos nacionales que reducirían la diversidad del pueblo a algo más manejable: la china poblana o al charro como figuras “típicas” (Pérez Montfort en Itzigsohn y Hau, 2003) o el mariachi y el folclor jalisciense como lo más representativo de la música popular y los símbolos de la identidad mexicana.⁴

De forma acertada, Blancarte señala que todo nacionalismo es creación artificial que especula y construye supuestos sentimientos que califica de mayoritario y popular. A la vez que la Revolución puso de manifiesto la diversidad cultural del país, igualmente obligó al nuevo estado a unificarla, “a sintetizar, a estereotipar y a definir autoritariamente, olvidando estas diferencias” (Blancarte, 1994: 19).

El fuerte sentimiento nacionalista posrevolucionario, la intensa migración de la población rural a las zonas urbanas y la entrada de México a finales de 1920 en la era de los medios de comunicación (la radio, el fonógrafo y el cine) transformaron el entramado cultural y social del país. Por ejem-

⁴ Como lo han destacado muchos intelectuales que estudian el nacionalismo, establecer un pasado común a nivel nacional fue básico en el proceso de crear naciones coherentes y homogéneas. Para tal propósito se requirió ignorar la diversidad étnica y cultural del país. Lecturas obligadas para entender esta visión actual del nacionalismo y la invención del pasado son los trabajos de E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 1983; y B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, 2a. ed., Londres, Verso, 1991

plo, la década de 1930 vio el triunfo de las canciones rancheras con todo su poder evocativo e imágenes románticas de una vida en medios rurales que desaparecían con rapidez. Su éxito coincidió con el florecimiento de la radio y la industria del cine; así, películas como “Allá en el Rancho Grande”, “Rayando el sol” o “Pajarillos” crearon imágenes estereotipadas de la vida rural, siempre acompañadas de música de mariachi (Gradante, 1982: 43-44; Nájera-Ramírez, 1994; Sheehy, 2006: 32). Producto de este proceso comercial fue la transformación de la música y el estilo del canto.

Si la edad de oro del cine mexicano modeló la imagen sonora y visual del mariachi moderno y lo consolidó como símbolo de la identidad mexicana (Jáuregui, 2006: 105-137), las emisiones de radio de la XEW, la XEQ o la B Grande de México y las compañías discográficas fueron responsables de crear estereotipos de canciones rancheras —como se acaba de mencionar— y de otros estilos musicales, incluidos los sones. La estructura musical, el estilo y las técnicas de ejecución se ajustaron a las exigencias de grabación y radiodifusión.

Por otra parte, los músicos de provincias que se trasladaron a la Ciudad de México durante las décadas de 1930 y 1940 en busca de oportunidades musicales realizaron cambios en sus presentaciones (en los niveles musical y escénico) para adaptarse a gustos y demandas del público urbano. Un caso muy conocido es el del trío Medellín, integrado por Lorenzo Barcelata, Andrés Huesca y Lino Chávez. Este trío construiría uno de los estereotipos más manidos del son jarocho: transformaron sus interpretaciones para tocar más rápido y de forma virtuosa, redujeron el número de versos en los sones

y utilizaron un arpa grande que permitía al arpista tocar de pie y tener una tesitura más amplia.⁵ Asimismo, hicieron arreglos musicales más apropiados para el escenario que para las fiestas comunitarias de su natal Veracruz y crearon imágenes clichés tanto de los músicos como de la música. Al igual que otros músicos, al regresar a sus lugares de origen, llevaron con ellos prácticas musicales transformadas.

Otro elemento importante que influyó en el proceso selectivo y transformador de la música tradicional mexicana durante la primera mitad del siglo XX fueron los ballets folclóricos. Con la bandera nacionalista, el gobierno patrocinó festivales de danzas folclóricas regionales; además, coreógrafos de compañías folclóricas comenzaron a experimentar con la incorporación de danzas indígenas y mestizas en sus presentaciones dancísticas (Nájera-Ramírez, 2009: 279). El objetivo era promover la cultura mexicana mediante actuaciones de danza y música.

Supuestamente, tales actuaciones estaban respaldadas por investigaciones antropológicas e históricas de la gente y costumbres del México antiguo y contemporáneo a las que pertenecían dichas expresiones culturales.⁶ En realidad, aunque coreógrafos y directores quisieran presentarlas como auténticas, es difícil pasar por alto la manipulación, selección y descontextualización que las culturas musicales (indígenas y mestizas) sufrieron en dichos escenarios que les quitaron su riqueza contextual y musical con el

⁵ Véase más al respecto la obra de Figueroa Hernández (2007: 87-90).

⁶ Para ver más en cuanto a ballets folclóricos y una crítica muy acertada acerca de El Ballet Folclórico de México, consúltase Nájera-Ramírez (2011) y Hutchinson (2011), respectivamente.

fin de crear un producto adecuado a un público muchas veces ajeno a esas culturas. Asimismo, eligieron características de diferentes grupos étnicos y crearon fuertes símbolos de identidad para diferenciar y reconocer tales grupos desde dentro y fuera del grupo, lo cual es una forma de manipulación selectiva. Efectivamente, los ballets folclóricos seleccionaron y crearon representaciones de expresiones culturales que, a la larga, afectaron el desarrollo de las tradiciones musicales en sus regiones de origen.

Es decir, el nacionalismo posrevolucionario construyó estereotipos e identidades que las industrias del cine, la radio y las compañías discográficas comercializaron. Los ballets folclóricos también contribuyeron a crear y consolidar expresiones folclóricas estereotipadas. Desde los puntos de vista musical y contextual, el son mexicano se transformó en dichos escenarios.

Condiciones sociales en la segunda mitad del siglo XX

La segunda mitad del siglo XX estuvo determinada por dos factores que marcaron profundamente la sociedad mexicana: una alta tasa de crecimiento demográfico y un aumento poblacional en centros urbanos. En 50 años, México triplicó su población de 25 a 97.5 millones de habitantes (Rodríguez Kuri, 2011: 493). La urbanización del país fue paralela a la industrialización (de 1940 a la actualidad) y a la apertura de la economía a la inversión y al comercio extranjero (de 1986 a la fecha). Como cabe imaginar, la emigración a los centros urbanos transformó modos de vida y relaciones sociales; además,

la función de la familia como soporte emocional, personal y económico desapareció, así como la idea de comunidad y valores inherentes a aquélla, como la solidaridad (Rodríguez Kuri, 2004: 52).

Junto al crecimiento y urbanización de los pobladores, la emigración a Estados Unidos y los cambios en las condiciones de vida de la población (las mejoras en educación y salud, el crecimiento del ingreso per cápita y el acceso a los medios de comunicación) contribuyeron a las rápidas transformaciones sociales. Como muy bien dice Rodríguez Kuri (2011: 493), el auge de los medios de comunicación (radio, televisión, cine, prensa escrita y más recientemente internet) entre 1960 y 2000 constituyó y constituye una dimensión histórica indispensable para comprender la complejidad de la sociedad mexicana durante la segunda mitad del siglo XX.

Al igual que la radio y el cine tuvieron efectos importantes y profundos en la vida musical y cultural del país⁷ en la década de 1950, la programación musical de la televisión marcó y transformó los gustos musicales del país. Músicas extranjeras penetraron con rapidez en los repertorios y mercados mexicanos, y desde el inicio de la década de 1960 varios géneros de música regional perdieron popularidad (Moreno Rivas, 1989: 270). Los nuevos medios de comunicación también importaron otras formas de vivir las fiestas, así como nuevas maneras de comunicar y experimentar la música en las zonas urbanas y rurales; además, el mercado musical cambió, a la par que los gustos musicales.

⁷ Véase más en Moreno Rivas (1989: 88) y Rubenstein (2000: 658-659).



Joaquín Alvarado Alonso. Foto, Raquel Paraiso

En el nivel de políticas culturales, México cuenta con una larga historia en su forma de establecer una dependencia cultural del Estado (Camp, 2000: 609). Hasta la década de 1980 se pudieron sentir los efectos de una administración centralizada, el dominio político de un solo partido y un fuerte sentimiento nacionalista sólidamente arraigado desde la década de 1940 (Alba y Potter, 1986: 47). Durante la década de 1950 y tiempo después, las políticas culturales del Estado aún patrocinaron y apoyaron festivales folclóricos y espectáculos de danzas regionales consideradas representativas de la cultura mexicana. ¿Cuál cultura?, ¿de quién?, ¿a quién representaban? y ¿para quién?

A mediados de 1980, frente a la falta de interés del gobierno en la cultura tradicional y considerando el deterioro del espacio social de la música tradicional por las condiciones mencionadas, investigadores, músicos y promotores culturales, entre otros, comenzaron a organizar encuentros, festivales y otros proyectos con el fin de revitalizar las culturas musicales tradicionales. En algunos casos se reinventaron y reconstruyeron las tradiciones musicales;⁸ en otros, se recordaron, reinterpretaron y realizaron nuevas cotas de popularidad.⁹ Para esta comunidad de músicos, promotores culturales y amantes de la música tradicional que se dieron a la tarea de su recuperación, la música funciona como *a means to provide a sense of belonging* (un medio para proporcionar un

⁸ Véase el caso de los sones de artesanía de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca en Rodríguez Ruiz (2004).

⁹ Particularmente el son jarocho.

sentido de pertenencia) (Duffy, 2005: 677) y para obtener un espacio de interacción y conexión.

En la actualidad, la recuperación de las tradiciones musicales en las diversas regiones de México trata de alejarse de los estereotipos¹⁰ y la descontextualización que sufrieron en el pasado. Aunque diferentes regiones (por ejemplo, la Huasteca, Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero y Sotavento) hayan experimentado distintas fases en el proceso, comparten denominadores comunes: la reapropiación de la tradición musical como expresión de la comunidad con la fiesta comunitaria o fandango en su núcleo es una de ellas. El fandango se considera la plataforma social y comunitaria donde se vive, crea y recrea el son regional. En él se comparte el conocimiento y se viven la cultura tradicional y su memoria en todas sus expresiones; además, reúne música, poesía y baile en un espacio creativo en el que, simbióticamente, estos tres elementos son significativos, con la tarima en el centro del espacio. Asimismo, bailadores, músicos y poetas dialogan y aportan su energía en cada ejecución. Si alguno de dichos elementos no está presente, la tradición musical sufrirá el proceso de descontextualización que tuvo en el pasado, así como el debilitamiento y la pérdida de su significado social, cultural y simbólico.

¹⁰ A veces sin éxito por crear otros en el proceso.

Recontextualización de tradiciones musicales y apropiación de identidades sociales mediante el baile

En un intento por recontextualizar las tradiciones musicales o al menos recuperar tantos elementos como sea posible (la danza, la música y la poesía en torno de la tarima), el fandango se ha convertido en una declaración de identidad y propiedad de la cultura. Este compromiso consciente de recuperar el control y la concepción de las expresiones culturales es indicio de un giro hacia políticas culturales más comprometidas con la comunidad y los espacios sociales donde originalmente surgió la cultura tradicional.

Según las ideas del lingüista Per Linell, en términos generales, la recontextualización se puede describir como un proceso dinámico en el que hay una transferencia y cambio de una interacción a otra (Linell, 1998). Cuando se aplica este concepto a las tradiciones musicales, la recontextualización transforma el significado de los distintos elementos que intervienen en el “acto”: la música, el baile, los músicos, los bailarines, las audiencias, los repertorios, etc. Recontextualizar no implica que haya una repetición de la misma acción, sino implica cambio. Hay repetición de algo anterior, pero es una repetición siempre renovada pues no parece así porque el momento la contextualiza y la convierte en parte de los nuevos actores.¹¹

¹¹ En este sentido, es interesante leer a Dora A. Hanninen, quien desde el enfoque del análisis musical habla de la recontextualización como indicador de (la percepción que el oyente tiene de) la transformación fenomenológica de la repetición inducida por un cambio en el contexto musical. Dicho contexto musical hace que la repetición no parezca primordialmente como tal (2003: 61).

En cada recontextualización hay un vínculo con el pasado que aporta un poderoso componente al momento y al conjunto de elementos que lo constituyen. En este sentido, tres generaciones de músicos pueden tocar, bailar o cantar juntos en un fandango. Si preguntamos, todo el mundo nos dirá que la tradición les pertenece, que ellos son parte de ella, que la llevan, transmiten y entregarán a futuras generaciones; además, son los protagonistas de esta recontextualización que otorga significado a los nuevos contextos y ejerce el poder que la apropiación de la cultura y las tradiciones acredita a estos nuevos actores de las culturas musicales mexicanas.

Bauman y Briggs¹² (1990: 77) sostienen que tanto el significado como el contexto emergen de las prácticas sociales en curso. Si se aplica esta idea al tema que nos ocupa, será válido considerar la recontextualización de las tradiciones como un modo de producción social que se mueve en tres áreas: a) encarna el poder de la producción social y ejerce el poder de un acto de control; b) legitima la tradición y valida nuestro presente, al crear un sentido de continuidad y conexión con el pasado que relocaliza nuestro sentido de comunidad e identidad cultural, y c) desafía a otras músicas impuestas por la comercialización y los medios de comunicación, al hacer significativa la experiencia musical como reparadora dentro de una sociedad.

¹² Dichos autores hacen el estudio del arte del lenguaje verbal en su interacción social entre artistas y público; sin embargo, analizan el lenguaje no como simbólico o referencial, sino como dato de significado (indexical meaning), como ocurre en el discurso. Para ellos, el habla es heterogénea y multifuncional. Esta idea es valiosa para estudiar las tradiciones musicales en general y el texto musical en particular en su interacción con el momento y el espectador.

En el reciente trabajo de campo realizado en diferentes regiones de México, quien esto escribe ha sido testigo de cómo bailar sones en la tarima se ha convertido en el centro de la fiesta. La danza codifica y negocia identidades sociales e ideologías: realmente es un marcador de identidad cultural y regional, así como un poderoso medio de apropiación ideológica de la tradición; también es un indicador de la importancia que tiene el baile como fuerza fundamental en la construcción social y en la negociación de identidades o, como Desmond lo expresa: “In the continuing social construction and negotiation of race, gender, class, and nationality, and their hierarchical arrangements” (en la construcción social continuada y la negociación de raza, género, clase y nacionalidad, y sus arreglos jerárquicos) (1993: 39).

Cuando las expresiones musicales son descontextualizadas, a menudo sufren un proceso de estandarización y estilización, pierden espontaneidad en especial la capacidad de improvisación. Músicos, investigadores, promotores y demás agentes que integran este proceso de recontextualización están conscientes de que en cada transmisión hay transformaciones en las cuales se pierde o se gana algo: el nuevo hábitat crea condiciones y elementos que se incorporan a la tradición musical, implica la introducción de otros aspectos de los estilos musicales e infunde significado social y construcciones estructurales determinadas. Asimismo, criterios tanto musicales como extramusicales son básicos en el proceso y la esencia de la recontextualización.

Un ejemplo de recontextualización: instalación de una tarima para realizar un fandango en Huetamo, Michoacán

Al respecto es oportuno transcribir lo siguiente:

Salimos temprano de Morelia. Nos reunimos en El Huerto a las ocho de la mañana. Nos espera un viaje de cinco horas a través de las arrugadas montañas de la Sierra Madre Occidental. La tarima va en el portaequipajes. Adentro, todos nosotros y el resto de los instrumentos: arpa, guitarra de golpe, guitarra sexta, violines, tamborita, huaraches que sin clavos en las suelas habrán de sonar igual que esos otros de tacón. Los demás van en el otro auto. David, Xochiquetzal, Xaren, David niño, Huber, Martín, Flor, Saya, Ana, Diego, Alaín. También el chelo de Diego.

Desde lo alto de la sierra bajamos a Tierra Caliente, Huetamo. El verde y la plenitud de las montañas desaparecen a medida que descendemos. El espacio geográfico y sonoro cambia. Pequeños pueblos regados aquí y allá asoman cuando vamos llegando al “fondillo del mundo”. Perros de marcadas costillas caminan lentos junto a la carretera. Muchos topes al atravesar los pueblos amarillos de sol y sequedad. Vendedoras de nanches. El cielo menos azul del verano. Es junio y si llueve, sólo será por la noche. El agua ayudará a abrir breves juncos de aire para que el cielo respire por ellos.

Apenas hay gente por las calles cuando llegamos a Huetamo. David sabe dónde está la casa hacia donde vamos. Rosita cumple hoy quince años y ha

elegido celebrarlo con un fandango tradicional. No habrá banda ni tambora. Tampoco mariachi. Habrá música tradicional. Los Jilguerillos del Huerto serán quienes lleven el fandango, pero otros músicos irán llegando de Huetamo y de otras localidades cercanas.

Somos los primeros en llamar a la puerta. La familia lleva días haciendo preparativos y el patio donde va a ser el fandango ya está dispuesto, el centro despejado, algunas sillas y mesas alrededor. La comida estará lista un poco más tarde. También las aguas de fruta. Pero el fandango, esa celebración de vida y música alrededor de la tarima, ya ha comenzado.

La tabla es el primer instrumento que bajamos. David y Martín eligen con cuidado el sitio donde va a ser plantada: debajo del árbol, hacia la parte de atrás del patio, a la sombra. Pala y pico en mano, comienzan a excavar para hacer el hoyo. Hace calor. Tal vez sean 35 °C. Otros músicos han ido llegando y el Zurdo de Tiquicheo saca su violín y toca algunas piezas con Alaín a la guitarra. Suena bonito. Son vales lentos, melancólicos. Todo le pertenece al momento. Violín y guitarra se entrelazan con el sonido del pico cavando la tierra. Los niños juegan junto al hoyo, prueban si caben en la tarima que todavía está boca arriba. Al verlos ahí tendidos, a lo largo, muy pegados a la tierra, no puedo evitar pensar en lo simbólico de ese “plantar” la tarima, el cuerpo que es parte de la tierra, el baile y la música que son su voz. Cuerpo de tierra.

Aunque el hoyo parece ser lo suficientemente hondo, siguen excavando. Colocan la tabla y prueban su sonoridad entre repiqueteos de pies. Descalzos. El zapateo casi se siente nacer del hoyo. Todavía no. Ha de ser más profundo. Vuelven a excavar un poco más y repiten varias veces el proceso hasta que alguien

dice: “Ya quedó”. Poco después, pasodobles, marchas, sones y gustos suenan junto a ella.

Tal vez sean las cinco cuando nos sentamos a comer algo. Otros grupos han ido llegando y la música se teje entre las conversaciones, la comida, el mezcal, el ir y venir de los más pequeños. Niños y mayores, tres generaciones en un mismo lugar. Apenas si la tarima se vacía. Las parejas suben y zapatean. Brincan y se tocan el hombro para indicar que su turno termina porque alguien más espera para subirse a ella. El respeto está: hay tiempo y lugar para todos. Los bailadores mantienen el paso básico, pero cada uno tiene su propio estilo. Dicen que los buenos utilizan variaciones en el zapateado con una habilidad indiscutible.

Rodillas dobladas, brazos caídos, todo el cuerpo ayudando al zapateado que juega con la tamborita. Son varias las parejas que suben a la tarima mientras suena un son o un gusto. El esfuerzo del baile es grande. Los cuerpos no se tocan. La intensidad está en el zapateado, en ese reducido espacio de metro y medio de largo por sesenta centímetros de ancho y veinte de profundidad. Intensidad. En los pasos, en el intercambio de sonoridades con la tamborita y su combinar cuero y aro. En los músicos, bailadores e invitados involucrados en ese baile y esa música que crea el espacio afectivo. Escuchas que alguien grita: “¡Voy polla!, ¡ése no es gallo!” y esa exclamación incita al que baila para que zapatee con más intensidad. “¡Voy polla!, ¡para esa polla no hay gallo!” No hay duda de dónde estamos. Así suena esta Tierra Caliente, estas miradas, esta pasión.

A medida que la tarde avanza, muchos otros han llegado con sus instrumentos. Hace rato que conversaciones y mezcal circulan. El fandango está en uno de los puntos álgidos cuando el arpa asoma y otros sones, los del Tepalcatepec,

empiezan a sonar. La tamborita le deja paso al cacheteo del arpa, la guitarra a la de golpe. Al violín se le añade otro. Suenan ay na na nas, otros patrones rítmicos, otros timbres de voz, otro zapateado. Ay na na na, na na na na na na.

Mucho después, cuando la noche roza los dedos del siguiente día, suenan las mañanitas. Es hora de despedimos. La tabla es el último instrumento que cargamos. Cinco horas de viaje y el frío que gradualmente se deja sentir nos dice que el calor del fandango ha terminado, la música, la comida, la bebida, el baile, la celebración, el calor humano, el compartir desde los mismos granos de tierra. Pero sólo por fuera. Todo se queda adentro y la memoria no nos confunde.

En el pasado, en la región de Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, los fandangos solían hacerse donde hubiera una tabla¹³ o, en su defecto, donde se pudiera plantar aquélla, es decir, donde pudiera hacerse un hoyo en la tierra para colocar la tabla en la parte superior del hoyo. Con el paso del tiempo se perdió esta costumbre y en la actualidad es uno de los elementos retomados en el proceso de rescatar la mayor cantidad posible de elementos de la tradición en determinada interacción musical. Los ejemplos musicales correspondientes a este trabajo se grabaron en el fandango en Huetamo, Mich., en el que el grupo Los Jilguerillos del Huerto llevó y plantó la tabla donde se llevaría a cabo el fandango. Este grupo interpreta música de Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, sones de arpa cacheteada y de tamborita, pasodobles, marchas y otras piezas del repertorio tradicional de la

¹³ Nombre que se da a la tarima en esa región.

región. Todos estos sones forman parte de un colectivo más amplio que reúne a investigadores, promotores, maestros, educadores y amantes de la música que creen en la práctica de la música tradicional como una forma de restablecer valores sociales e identidades culturales mediante la música.

Asimismo, la tabla, bien afinada y tocada, ofrece un fantástico juego percusivo con la tamborita y ambas dialogan. Antiguamente se solía colocar dentro del hoyo dos cántaros de barro llenos de agua en distintos niveles para conseguir diferentes sonoridades cuando los bailadores hicieran sonar la tabla.¹⁴ Incluso si no hubiera ollas, una tarima bien plantada podría ofrecer una gran profundidad para complementar –mas no sustituir– a la tamborita. Como el son es un baile de pareja, tanto el hombre como la mujer obtienen diversos sonidos al zapatear sobre ella, pues mientras la mujer mantiene el pulso básico al marcar las partes pares o impares del compás, el hombre redobla, combina diferentes pasos e improvisa (David Durán, comunicación personal, 17 de junio de 2011). Si la tarima no se coloca sobre el agujero en el suelo, no habrá profundidad sónica adecuada y se perderá la conexión de los instrumentos con el baile. Por ejemplo, la tamborita pierde su función pues los bailadores no pueden conseguir el timbre ni la diferenciación sonora que la complementan en la combinación sonora que este instrumento utiliza al tocar el parche (más apagado) y el aro (más percusivo y penetrante). A su vez, la tarima sobre el hoyo enlaza el baile con el resto de los instrumentos.

¹⁴ Martínez Ayala (2002) también informa que en la tarima se solían hacer dos agujeros de 1.5 cm cada uno para aumentar la resonancia de la tabla.

El hecho de “plantar” la tarima muestra el concepto de “lugar” o “espacio” como significativo y fundamental en estas tradiciones: el lugar como un referente simbólico de comunidad y núcleo de la fiesta. Alrededor de la tarima, la audiencia, los músicos y los bailadores constituyen y construyen significado (Duffy, 2005: 678). Según Cohen, la música tiene la capacidad de producir “lugar” como “a concept of symbol that is represented or interpreted” (concepto o símbolo representado o interpretado) (1995: 434). Pertinente al escribir este artículo es la idea de que la música y la danza producen un “lugar” que tiene un significado simbólico y que vincula el presente con el pasado. Los actores que producen tal lugar eligen de forma deliberada un espacio donde se pueda recrear la tradición; por ejemplo, en la actualidad se eligen espacios urbanos para celebrar fandangos. Aunque estos fandangos sean distintos de los de sus contextos originales y de las fiestas comunitarias en espacios rurales, la elección de lugar es una manera de apropiar espacios públicos para la “tradición musical”.¹⁵

Improvisación: enlace entre el pasado y el presente

Cabe decir que la identidad (nacional, regional, cultural, etc.) construida mediante este proceso de recontextualización hace referencia a cierta estética que asocia el presente con el pasado, lo cual otorga a sus actores una idea de sus raíces. Una experiencia musical es capaz de recrear un

¹⁵ Por ejemplo, el Festival de la Décima, que en 2013 celebró su sexta edición en el Monumento a la Revolución en la Ciudad de México; el evento “Son por la Tradición” en el cual el 21 de enero de 2012 participaron más de 60 grupos de música tradicional en el zócalo capitalino; o talleres y conciertos en plazas públicas organizados por maestros y músicos.

recuerdo o un sentimiento de pertenencia. La memoria cultural se evoca mediante experiencias sonoras y un lenguaje afectivo, lo que para William (1977) sería una *structure of feeling* (estructura de sentimiento). Sin lugar a dudas, la reapropiación de los contextos de y para las músicas tradicionales y el baile como centro de la fiesta —el fandango— se ven en la actualidad como un vínculo para el *performance* de identidad y medio con el cual se construye y define.

En dicho proceso, presente y pasado se conectan de forma particular por medio de la improvisación que se produce en la música, la poesía y el baile. La improvisación ofrece un fuerte componente de estéticas actuales que conecta con el pasado mediante la memoria cultural: lleva a los bailadores a una época en la que los sones se ejecutaban principalmente en contextos comunitarios. En el caso del baile de sones de Tierra Caliente, la improvisación se lleva a cabo en forma de adornos que el individuo decide incorporar a un patrón fijo de base y en cómo se combinan los diferentes pasos.¹⁶ En sones que imitan a los animales (por ejemplo, en “La Chachalaca” o “La Pichacua”) el hombre improvisa la coreografía, mientras que la mujer sigue los pasos básicos. Al igual que Carter (2000: 182) pensamos que los sones de Tierra Caliente —como en el flamenco— se alimentan de espontaneidad y de las variaciones que cada individuo elige hacer en la ejecución de estas expresiones musicales de carácter impro-

¹⁶ De ocho a 10 pasos en Michoacán y unos 14 en Guerrero (José Carlos Martínez Grijalva, comunicación personal, 28 de mayo de 2011).



Epifanio Merlán Granados (El zurdo de Tiquicheo). Foto, Raquel Paraiso

visorio. También se basan en la interacción entre bailarines y músicos, lo que permite la libertad individual y la creatividad, lo cual desaparece cuando los sones se descontextualizan.

No se trata de reproducir algo de manera auténtica. La autenticidad, el mecanismo que trata de reproducir un producto cultural como se ha imaginado que pudiera ser o haber sido, no existe en realidad. Cada ejecución musical recrea una imagen establecida de lo que fue. Es una transformación constante que cada ejecutante dinamiza en su reinterpretación de los símbolos culturales y la semántica que los entrelaza. Cada (re)interpretación añade significados culturales fluidos y múltiples que conforman el entramado cultural. Algunos elementos permanecerán y otros no.

Coda

Las tradiciones musicales que se incorporan en la danza como centro simbólico tienen una fuerte conexión con el pasado. Comunidad y continuidad están presentes en los sones de diversas regiones mexicanas mediante la participación del público, la creación y la improvisación tanto en el baile como en la música y la poesía, lo cual conecta tiempo y espacio.

Para los músicos y el público con el que ha estado en contacto quien esto escribe, la música y el baile constituyen un lenguaje que funciona como vía para crear una identidad cultural y social. Bailar, tocar y vivir la experiencia musical y comunitaria del fandango es muy distinto de tocar y bailar en

escenarios ajenos a contextos originales y desprovistos de conexión social. Si se le descontextualiza, la tarima, el corazón del fandango, perderá su importante dimensión social en la comunidad. Cuando la música se encuentra ligada a la identidad y la memoria, también lo está la tarima.

Bibliografía

- BAUMAN, Richard, y Charles Briggs, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88, 1990.
- BLANCARTE, Roberto, "Introducción" en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte (ed.), México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica: 11-20, 1994.
- BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda, "Rancher Music(s) and the Legendary Lydia Mendoza: Performing Social Location and Relations" en *Chicana Traditions: Continuity and Change*, Norma E. Cantú y Olga Nájera-Ramírez (eds.), Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 183-206, 2002.
- CARTER, Curtis L., "Improvisation Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58(2): 181-190, 2000.
- COHEN, Sara, "Sounding Out the City: Music and the Sensuous Production of Place", *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434-446, 1995.
- DESMOND, Jane C., "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", *Cultural Critique*, 26: 33-63, 1993.
- DUFFY, Michelle, "Performing Identity within a Multicultural Framework", *Social and Cultural Geography* 6 (5): 677-692, 2005.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, *Son jarocho: guía histórico-musical*. Xalapa, Veracruz: Conaculta y Fonca, 2007.
- GONZÁLEZ, Martha, "Zapateando Afrochicana Fandango Style: Self-Reflective Moments in Zapateado" en *Dancing Across Borders: Danzas y Bailes Mexicanos*, Olga Nájera-Ramírez y cols. (eds.), Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 359-378, 2009.
- GRADANTE, William, "'El Hijo del Pueblo': José Alfredo Jiménez and the Mexican 'Canción Ranchera'", *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 3 (1): 36-59, 1982.
- HANNINEN, Dora A., "A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition", *Music Theory Spectrum* 25 (1): 59-97, 2003.
- HUTCHINSON, Sydney, "The Ballet Folklórico de México and the Construction of the Mexican Nation through Dance" en *Dancing Across Borders: Danzas y Bailes Mexicanos*, Olga Nájera-Ramírez y cols. (eds.), Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 206-225, 2003.
- ITZIGSOHN, José y Matthias vom Hau, "Unfinished Imagined Communities: States, Social Movements, and Nationalism in Latin America", *Theory and Society* 35 (2): 193-212, 2006.
- JÁQUEZ, Cándida F., "Meeting La Cantante through Verse, Song and Performance" en *Chicana Traditions: Continuity and Change*, Norma E. Cantú y Olga Nájera-Ramírez (eds.), Urbana y Chicago: University of Illinois Press: 167-182, 2002.

JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, D.F.: Taurus, 2006.

———, “El mariachi-tarima, un instrumento musical de tradición amerindia”, *Arqueología mexicana* 16(94): 67-75, 2008.

LINELL, Per, “Discourse Across Boundaries: On Recontextualizations and the Blending of Voices in Professional Discourse”, *Text* 18(2): 143-157, 1998.

MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós (editor general y notas) ...*de tierras abajo vengo: música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano*, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, A.C., Cd. de Tierras 01, CD, 2002.

NÁJERA-RAMÍREZ, Olga, “Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro”, *Anthropological Quarterly* 67(1): 1-14, 1994.

———, “Staging Authenticity: Theorizing the Development of Mexican Folkloric Dance” en *Dancing Across Borders: Danzas y Bailes Mexicanos*, Norma E. Cantú, Olga Nájera-Ramírez y Brenda M. Romero (eds.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press: 277-292, 2009.

PÉREZ Montfort, Ricardo, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte (ed.), México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Fondo de Cultura Económica: 11-20, 1994.

QUIRESHI, Regula, “How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian ‘Sarang’”, *American Ethnologist* 27(4): 805-838, 2000.

RODRÍGUEZ Kuri, Ariel, “Challenges, Political Opposition, Economic Disaster, Natural Disaster and Democratization, 1968 to 2000” en *A Companion to Mexican History and Culture*, William H. Beezley (ed.), Malden, Ma: Wiley-Blackwell: 493-505, 2001.

———, “Simpatía por el diablo. Miradas académicas a la Ciudad de México, 1900-1970” en *Los últimos cien años. Los próximos cien...*, Rodríguez Kuri, Ariel y Sergio Tamayo Flores-Alatorre (eds.), México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana: 45-67, 2004.

RUIZ Rodríguez, Carlos, *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca*, México, D.F.: El Colegio de México, A.C., 2004.

SHEEHY, Daniel E., *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.

WARMAN, Arturo, *Sones de México. Antología. Various artists*, notas, México, D.F.: Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Ediciones Pentagrama 07, CD, 1a. y 6a. ed., 1974.

WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977.

3. Hasta que me raye el sol. *El baile de tabla en Churumuco y La Huacana*

Alejandro Martínez de la Rosa*

El baile de tabla es una de las variantes de celebración en las que aparece esa mezcla festiva de música, lírica y danza. Como los fandangos, su origen se pierde en el tiempo y es imposible determinar el espacio específico donde obtuvo los rasgos definitorios que hoy lo caracterizan. En el presente, abarca extensiones de Tierra Caliente y la costa sierra del suroccidente de México. Como las demás expresiones fandangueras, tuvo su auge desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del XX. Al concluir esta época, se inició un proceso de retraimiento hacia zonas y localidades determinadas.

En el presente artículo se estudiarán el pasado histórico y las generalidades de la tradición del baile de tabla de los llamados conjuntos de arpa grande, para después analizar las características de una de sus variantes más complejas, la cual está a punto de desaparecer.

* Universidad de Guanajuato.

¡Al fandango! *Los bailes de antes*

Las narraciones más antiguas acerca de bailes de arpa o de tabla en el suroccidente de México empezaron en el siglo XIX. Algunas no forman parte de los libros de historia, sino de los recuerdos novelados de los intelectuales liberales que veían en estas tradiciones el sedimento de la identidad nacional. Uno de ellos fue el historiador y político liberal Eduardo Ruiz Álvarez, nacido en Paracho, Mich. Ubicada en 1863, la novela histórica escrita por este nacionalista romántico ofrece un relato íntimo y realista de una boda en Churumuco. Similar a la anterior, el político y literato liberal Vicente Riva Palacio escribiría su versión novelada en 1868 de la guerra de intervención en Michoacán y Guerrero (Sol, 2009: 41-43).

Ambos proponen como escenario del baile la tabla enterrada: “En el patio habían puesto una espaciosa enramada y debajo de ella algunos vaqueros cavaban el suelo para colocar

Diálogo de bailadores. Foto, Raquel Paraiso ►



las tablas que habían de servir de palenque para el fandango” (Ruiz, 1923: 24-25; *apud* Ochoa, 1997: 142-147, y Hernández y cols., 2005: 117-124). A su vez, Riva Palacio describió dos fandangos. El primero fue en San Luis, en la costa grande de Guerrero, en un “espacioso palenque” donde se zapateaba sobre “una tarima de dos varas de ancho, por cinco de largo, colocada encima de una excavación que cierra herméticamente para darle la sonoridad de un tambor” (Riva Palacio, 2000: 49). El otro es en Tierra Caliente: “Una tarima, colocada sobre un pozo que se hace para darle sonoridad de tambor, era donde se zapateaban los sones, bajo enramadas o palenques” (Ochoa, 1997: 148; y Mendoza y cols., 2005: 50-51). Otro elemento primordial fueron los instrumentos.

Al llegar –pocos momentos después– el resto de la cabalgata, se oyó preludiar un arpa grande de dos órdenes de cuerdas; tronaban por todas partes los cohetes, se levantaba un murmullo ensordecedor de más de 200 gentes [...] y el arpa, dominando el rumor que aún restaba, preludió un son (Ruiz, 1923: 27).

Es extraordinario saber de un arpa de dos órdenes, instrumento que no ha sobrevivido en la región. Riva Palacio, además de mencionar la sempiterna arpa, habla de la vihuela (Riva Palacio, 2000: 49), el violín, y nos ilustra que la guitarra es una quinta de golpe:

Apenas había oscurecido, cuando se oyeron los bordonazos de un arpa: es el instrumento musical del que gusta con delirio la gente de Tierra Caliente, además del violín y la guitarra.

–¡Al fandango! dijeron algunas voces jubilosas.

Un músico con arpa grande y otro con guitarra de cinco cuerdas preludiaban los sones (Ochoa, 1997: 148).

En cuanto al baile, Eduardo Ruiz describe lo siguiente:

En esos bailes no se acostumbra invitar a la compañera. La mujer es la que busca la ocasión, provocando, por decirlo así, a su compañero. Se coloca en un extremo de la tarima que forma el palenque y comienza a bailar sola. Al instante se presenta un hombre, no siempre un desconocido, sino antes bien el que de antemano ha podido hacer una seña imperceptible (Ruiz, 1923: 28).

Riva Palacio también lo narra:

Jamás baila sino una pareja: allí no hay abrazos, ni apretones de manos, ni cortesías, ni contacto alguno entre el bailador y su pareja.

Uno frente a otro, sin más espacio para mostrar su habilidad, [...] aquel hombre y aquella mujer zapatean y se mueven, se acercan, se separan y cambian de colocación, sin llegar a tocarse, hasta que uno de ellos se cansa y se retira a su asiento, dejando a la pareja sin ninguna especie de ceremonia.

Entonces, si hay quien que le remplace, siguen bailando; y si no, el que ha quedado continúa solo hasta que se cansa o se enfada.

Los hombres allí no sacan a la mujer; el que quiere se dirige a la tarima, se pone a zapatear, y si hay que le acompañe, bien; si no, le será indiferente.

Exactamente hacen lo mismo las mujeres (Riva Palacio, 2000: 49-50).

Asimismo, se suma una extraordinaria forma de bailar (tal vez un Potorríco, recordado en la región por la gente mayor como un son de cuchillos):

Un hombre subió a la tarima y repiqueteó el son un momento: era la señal para llamar a una compañera. Una mujer aceptó y siguió el baile. Hombre y mujer no se tocaban, sino que cada cual bailaba en su sitio y de cuando en cuando se cambiaban de un extremo al otro. [...] Un hombre, machete en mano, trepó a la tarima y gritó: –¡Uno que la quiera con esgrima! Otro hombre subió y se vio entonces un extraño baile. Los dos danzantes, al compás de la música, se tiraban tremendos machetazos; los aceros, al rozarse, despedían chispas (Ochoa, 1997: 148).

En cuanto al repertorio de sones, se citan “el jarabe alegre y bullicioso”, el gusto federal, el gusto “corriente” (o derecho) y “ya uno de esos sones melancólicos y voluptuosos de la costa o de la Tierra Caliente, como ‘La Indita’ o ‘La Malagueña’” (Ruiz, 1923: 29). Tales sones costeños y terracalienteños los vuelve a mencionar el otro autor: “alegres malagueñas” y el “zamba rumbero” (Riva Palacio, 2000: 49-50), “La Malagueña”, “La Indita”, el gusto, la zamba y otros sones” (Ochoa, 1997: 148). Tales fandangos podían terminar en descomunales duelos a machete, debido al consumo de refino entre los hombres y mistela para las mujeres. Respecto al licor, se muestra una ruta o región comercial de las laderas hacia Tierra Caliente: “El patio estaba lleno de puestos de licores. Sus dueños habían acudido desde La Huacana y hasta Ario, pues no sé qué telégrafo sin hilos lleva a inmensas distancias en Tierra Caliente la noticia de una boda” (Ruiz, 1923: 29).

En cuanto a los versos, se transcriben aquí los que aparecen en los textos:

No faltó un hombre que, sentado en cuclillas y haciendo bordones en el instrumento, cantara con voz aguardentosa:

Estando en San Juan Capirio
Me dijo una capireña:
Cuando esté con mi marido
No me haga ninguna seña.

Ya el capire se secó,
Teniendo el agua en el pie.
Ansí se seca mi amor
Cuando con otro te ve
(Ruiz, 1923: 27).

Hermosísima sandía
Mi corazón te idolatra:
Yo te he de cortar la guía
Sin que lo sienta la mata:
¡A ver si la dicha es mía,
O la suerte me es ingrata!

En un llano muy florido
Me pusiste una emboscada;
Con el clarín de Cupido
Me tocaste retirada...
¿Qué no soy tu consentido?
¡Vuélveme a tocar la llamada!

Debajo de un limón verde
Corre el agua y no se enfría:
Yo le di mi corazón
A quien no lo merecía...
Por eso no es bueno fiarse
De los hombres de hoy en día.

Oyes, indita de mi alma:
Llorando tomé la pluma,
Con ternura te escribí,
Si algún borrón encontraste,

No me echas la culpa a mí...
Son lágrimas que escurrieron

Acordándome de ti
(Ruiz, 1923: 28-30).
Soy sirena de la mar,
Soy sirena de la mar
Que me mantengo en la peña.
Con la guitarra en las manos
Cantando la malagueña.
Soy sirena de la mar
Que me mantengo en la peña.

Tales piezas forman parte del repertorio antiguo y pueden pertenecer a “La Sandía”, “La India”, “La Malagueña”, “El Gavilancillo” o “El Toro” (esta última no se transcribe porque se halla en extenso, pero seguramente es la versión que transcribió Gabriel Saldívar en su libro clásico *Historia de la música en México* (1987: 347).

La fiesta semisalvaje de aquellos valientes

Como el vino no me falte,
que es el que me da valor,
cantaré toda la noche

No me la jierres, no, carabinero,
Tírame a la pechuga, mi vida,
Sin sangría a ver si muero.

Un gavián en el viento
Al volar ancha la cola,
Si no me la quieren creer,
¡Aquí nos haremos bola!
(Ochoa, 1997: 148-149).

hasta que me raye el sol.
Ayayayay,
como el vino no me falte.

Décadas después continuó la tradición del baile de tabla en la región, como lo comunica el joven hacendado italiano Ezio Cusi, en la hacienda de Úspero, cerca de Apatzingán. Entre 1903 y 1907 narró los *rodeos* o *arriadas* que se hacían una vez al año en la hacienda. Como el relato es muy completo, no es posible revisar todo el documento por el espacio requerido y porque, desde otros enfoques, ya se ha abordado con anterioridad (Martínez, 2010: 34; 2013: 117 y sigtes.). Sin embargo, será muy ilustrativo mencionar algunos puntos relacionados con la música de arpa tanto en el contexto de la ganadería como en el de la jugada organizada por los aguardienteros el día de liquidación del trabajo:

Los gritos de los borrachos, las risotadas de las bailarinas y cantadoras y los acordes de un arpa grande eran demasiado atractivos para sus contenidos deseos de tantas semanas de trabajo y sacrificio. Con el firme propósito de permanecer sólo un rato, tal vez de tomar una sola copa y echar un buen zapateado a la usanza costeña, sobre una artesa o canoa, acompañados de una brava hembra adornada por más de una cicatriz que la acreditaba como tal, se acercaban al peligroso lugar (Cusi, 2006: 73).

En cuanto al “evento más importante del año”, al terminar la temporada de lluvias era necesario herrar a los becerros que estaban sin fierro, castrar a los toros destinados para engorda, separar a las vacas viejas para mandarlas al rastro y apretar a toros y vacas con la finalidad de conseguir el mayor número de crías. Entonces se convidaba a todos los vaqueros de la región para ayudar en tales faenas:



Que siga el fandango. Foto, Raquel Paraiso

Se mandaba convidar también al arpero con su arpa grande terracalenteña, acompañado del violín y la guitarra o bajo para que amenizara las fiestas [...]. Al anochecer comenzaban el arpa y sus acompañantes a tocar sonos terracalenteños y como hormigas eran circundados por vaqueros ansiosos de cantar un son de su tierra en alto falsete, como gritos de res alzada en áspero monte. Otros, tamboreando en el arpa, siguiendo el compás de manera ágil y variada y dando de cuando en cuando, a medida que el entusiasmo los embargaba, algún alarido salvaje de purito gusto [...].

Junto a la música se colocaban dos o tres artesas de madera, grandes como canoas, volteadas boca abajo y allí subían los que querían bailar, con sus sombreros grandes de palma puestos a lo *valiente*, sobresaliendo gruesos mechones. Con una mano sobre el ancho y filoso machete, apoyada la punta sobre la artesa, comenzaban a bailar solitos, como invitación, hasta que alguna de las mujeres sentadas en el suelo o en pequeñas sillas colocadas alrededor de la música subía a la artesa y comenzaba a zapatear al lado del compañero, siguiendo con gran habilidad el rápido compás del arpa, fijas las miradas en el suelo, seria como si estuviera haciendo algo muy importante, un son tras otro sin parar.

Algunas parejas eran capaces de bailar horas seguidas, sin descansar, y sólo el que ha bailado el zapateado sabe el ejercicio tan duro que es estar pegando fuerte y rápido con los pies sobre la recia artesa, para que retumbe bien, que es el objeto [...].

El más sacrificado era el pobre arpero, que no paraba de tocar; apenas terminaba un son, ya le estaban pidiendo tocar otro y otro más, como La Malagueña, El Carretero, La Chichalaca, El Tecolote, El Guaco, El Maracumbé, La Palma

y otros muchos. Encerrado en un estrecho círculo humano que no le dejaba ni aire para respirar, tocaba toda la noche y sólo paraba para tomar un trago o los alimentos (Cusi, 2006: 183-186).

A las cuatro de la mañana, el caporal tocaba el cuerno para iniciar las faenas del ganado; en cambio, las mujeres –“desgreñadas y sudorosas, con algunos tragos de alcohol repetidamente ingerido”– preparaban la comida en los fogones para cuando regresaran los vaqueros, pero: “Mientras tanto, el arpa no cesaba de tocar” porque “no todos los concurrentes eran de a caballo, [...] y allí seguían tamboreando el arpa, cantando y bailando con algunas mujeres que a ratos desertaban de su trabajo para echarse uno o dos sones bien zapateados” (Cusi, 2006: 187). A las cuatro de la tarde regresaban los vaqueros entre el polvo, comían y dormían un par de horas para, en vez de buscar descanso, dirigirse al arpa. Entre los versos transcritos por el hacendado se detectaron La Palma, La Vaquilla, La Mantilla, El Caballo y El Gavilancillo:

¡Ay, Soledad de Oaxaca!,
palacio del Corongoro,
en este mundo ignoro,
dijo la madre Ciriaca:
¿por qué tiene cuernos el toro,
en siendo honrada la vaca?

A todos mis amigos
yo les voy a cargar
la vaquilla que les dije
no la dejen de agarrar.

La vaquilla colorada,
compañera de la prieta,
por un lado tiene arcillo,
por el otro tiene horqueta.

Le mandé por el correo,
cuatro sóspiros del alma,
pobrecita de la Palma,
cruel e ingrata mujer,
que siendo su marido,
no me supo corresponder.

A la sota y al caballo jugaré
yo mi dinero
a la sota por bonita y al caballo
por ligero,
a la sota y al caballo jugaré yo
mi dinero...

Yo soy el gavilancillo que viene
por aquí volando,
yo soy el gavilancillo que viene
por aquí volando,
No se asusten, palomitas, que

al pichón ando buscando,
no se asusten, palomitas, que al
pichón ando buscando...

¡Ay qué hermosa es Colima,
que desde lejos se ve,
las torres de catedral,
y el templo de San José!

Como que me voy, como que
me vengo,
ábranme las puertas que no
me detengo;
Como que me voy, como que
me vengo;
ábranme las puertas: qué borracho
vengo.

Conozco a Chamberico,
y también a Puerto Arena,
dondequiera soy el mismo,
en mi tierra y en la ajena.
Como que me voy, como que me
vengo, etc., etc. (Cusi, 2006: 189-190).

Ezio Cusi, el joven hacendado, recuerda lo siguiente:

Yo presencié esos rodeos por cuatro años consecutivos [1903-1906] durante el tiempo que administré Úspero [...].

Yo gozaba en esas fiestas, pues estaba en lo mejor de mi juventud, de los 21 a los 25 años, y tomaba parte activa en ellas jineteando, lazando y bailando zapateado sobre artesa, acompañado de alguna terracalenteña bien pintita; cantaba algún “son” que me había aprendido y aun tamboreaba sobre el arpa siguiendo el compás de la música.

No sé qué atractivo me embargaba presenciando la fiesta semisalvaje de aquellos valientes, en su mayoría pintos, que desafiaban el peligro a cada momento y por nada sacaban a relucir los bien afilados machetes. [...]

¡Con cuánto gusto volvería a ver una fiesta de éstas tan folclóricas, tan mexicanas y que tantos recuerdos me han dejado!

La gente del gusto

A partir de las citas anteriores, queda claro el esplendor de los bailes de tabla en la región. Actualmente en los municipios de La Huacana y Churumuco sobrevive con mayor fuerza el espíritu de la fiesta, aun cuando ya no queden músicos conocedores de la tradición que puedan revivir como antaño uno de los géneros más vigorosos y difíciles de interpretar.



Francisco Ortega. Foto, Raquel Paraiso

La Huacana y Churumuco son pueblos muy antiguos. En tiempos de la Colonia, estos pueblos –junto con San Miguel Sinahua– eran paso obligado hacia poblaciones costeras, como Zacatula y La Unión. Aún queda en la memoria de los viejos cómo cruzaban el río Balsas hacia lo que sería

Guerrero, antes de construirse la presa que anegaría el pueblo viejo de San Pedro Churumuco. Las rutas de arriería hicieron que en estos pueblos se concentraran influencias de la Costa, de Tierra Caliente y de Las Laderas, entre ellas las musicales. Se cuenta que incluso podían durar hasta una semana día y noche los bailes de arpa. Los momentos principales en los que se daba cita el conjunto de arpa eran dos: las bodas y el jaripeo.

Como lo narró el historiador Eduardo Ruiz, después de la misa, llegaba a la estancia a galope tendido la comitiva de la boda, pues “en semejantes ocasiones cada uno de los jinetes trata de llegar el [*sic*] primero para quitar la espuela al novio, al apearse de su cabalgadura y ser quien baje de la silla a la novia, lo cual se tiene como gran honor y como muestra de agilidad en el manejo del caballo” (Ruiz, 1923: 26). De conformidad con los recuerdos del violinista Leandro Corona, un día antes de la boda se tocaba para las señoras que preparaban el nixtamal donde se elaboraría la comida, en la casa del novio; en los pequeños descansos las cocineras bailaban entre ellas o sacaban a bailar a un músico. Una vez que terminaban su labor se iban a descansar, pues en la mañana del día siguiente se llevaría a cabo la misa.

Cuando terminaba la misa, todos se iban a caballo hacia la casa del novio para iniciar la fiesta. Un mozo, al que le decían “El Zopilote” –porque llevaba la noticia– se adelantaba a la concurrencia para anunciar en la casa que ya venían los novios. Los amigos de la familia llegaban a galope a la casa, rivalizaban en quién sería el primero en bajar a la novia del caballo o en quién llegaría primero a quitar las espuelas al novio. Después jugaban a arriar banderas, juego entre dos jinetes que corrían en paralelo hasta un

lugar donde se ponían dos banderitas, las cuales eran el indicio para doblar sobre la señal y regresar al punto de inicio.

Mientras se realizaba lo anterior, el novio y la novia abrían el baile de tabla, zapateando El Canario, El Buscapiés, El Maracumbé o un gusto a continuación el baile era abierto a todos los invitados. Se empezaba a servir la comida mientras el conjunto de arpa descansaba de su actividad sólo para comer. El baile podía durar más de tres días y mientras algunos dormían, otros no dejaban de zapatear, hasta que resucitaban los primeros para seguir bailando. Se consumía “chinguere”, bebida alcohólica hecha de aguardiente de caña que se vendía en latas metálicas de varios litros, las cuales se llevaban desde Ario de Rosales. Debido al calor y al tiempo en que se tardaban en consumir se acedaban, por lo cual se le echaban cascaritas de limón o naranja para mejorar un poco el sabor.

La otra fiesta es la del jaripeo, en la cual se hacía un rodeo o corral de piedra en el cual un jinete se le montaba a un toro mientras el torero ayudaba a que el toro reparara sobre sí. La suerte era que el jinete no cayera o cayera de pie y que el torero saliera ileso de la embestida del toro. El premio era el beso y la felicitación de una “madrina”, bella joven que era escogida de entre la concurrencia. Mientras se jugaban los toros, el conjunto de arpa tocaba y tocaba instalado sobre la cerca de piedra; además, no faltaban los “caballos bailadores” que seguían con sus patas el ritmo de la música y hacían comer polvo a los músicos. La toreada podía empezar a las dos o tres de la tarde y terminar al crepúsculo del sol. Una vez terminados los toros, comenzaba el baile de tabla en una casa, en el jardín o en la plaza del pueblo.

El baile de tabla llevaba un orden específico, aunque siempre hubo personas que podían hacer peticiones. La manera indicada de ordenar la fiesta era primero interpretar sonos sencillos en tono de sol, pues era una afinación baja y servía para calentar y templar las voces. Después se podían interpretar sonos un poco más difíciles; ya al caer la noche se tocaban sonos de juego, una vez que las personas tenían un poco de alcohol en el cuerpo y podían, sin pena, sacar a bailar a otras personas con los Panaderos, o bailar La Chachalaca, La Iguana o El Potorrillo. A continuación seguía el cambio a tono de do a la medianoche, dichos bailes –aunque sencillos en la estructura– eran más difíciles de tocar con el violín. Después se podía pasar al tono de *re*, con sonos más melancólicos o regresar al *sol* para los sonos atravesados, con el fin de que los grandes bailadores pudieran competir junto con sonos en menor, en los cuales se acostumbraba cantar en duelos versificando en sextetas, como la Malagueña o la India.

Si la fiesta duraba hasta la madrugada, se podía tocar un repertorio más lento y de desamor o despedida, o si el conjunto estaba muy tomado o cansado, oír en su lugar a corridistas que cantaban a los hombres valientes, es decir, se podía amanecer bailando, o se esperaba presenciar los enfrentamientos a machete a altas horas de la madrugada, muchos de ellos entre amigos para medir su pericia en el combate, pero que podían devenir en enfrentamientos a muerte. Según fuese el arpero en turno, el baile podía terminar por las peleas a machete o a balazos o, al contrario, tener más fuerza. Se menciona a Natividad López, gran arpero de Guadalupe Oropeo,

municipio de Churumuco, a quien le gustaba tocar mientras algunos se peleaban, a los cuales les dedicaba “un gusto” (Martínez, 2007: 6-8).

El conjunto en acción: los instrumentos musicales y su organización

Cuatro bocas tiene el arpa,
cinco con la del arpero,
cuatro pies tiene la cama
donde duerme mi lucero.

Cuatro son los instrumentos indispensables en los conjuntos: el arpa, la guitarra de golpe, la tarima y el violín, los tres primeros endémicos de la región. Los ejecutantes pueden ser uno o dos violinistas, el arpero, el guitarrero y el tamboreador. El arpa, llamada *grande* y que se utiliza en el suroccidente de México, es un instrumento musical construido totalmente de madera, aunque sus partes se unen con pegamento blanco y clavos. Algunos lauderos mencionan que las arpas clavadas tienen mayor estabilidad y resisten de mejor manera el cacheteo del arpa, pero las que no llevan clavos o tienen muy pocos, producen mayor resonancia en los registros bajos, una característica fundamental, pues el arpa hace los sonidos graves y profundos del conjunto.

El otro instrumento de cuerda, la guitarra de golpe, es de cinco órdenes y más pequeño que la guitarra sexta convencional, aunque con caja

de resonancia más profunda; debe su nombre a la forma como se azotan las cuerdas para emitir un sonido fuerte y percusivo. Otras características en las versiones tradicionales es que la guitarra, además de sus clavijas de madera, tiene la cabeza con un tallado especial y los tres primeros trastes son anchos, de una madera llamada otate, lo cual produce un sonido más grave y opaco, con la que se podía tocar de manera solista (Martínez, 2008; *Maestros*, s/f).

Las partes del arpa son banco, tapas superiores, bastón o barrote, bocas, filetes, vaso (ya sea de triplay doblado o de paños), cabeza, clavijero o diapasón y clavijas. Las de la guitarra de golpe son cabeza, cuerpo, brazo o pescuezo, diapasón, puentes superior e inferior, caja de resonancia, boca y costillas. Las maderas que se usan normalmente para construirlos son: rabelero para las tapas superiores, cedro para el vaso, caja de resonancia, costillas, brazo, filetes y bastón, además de parota para el banco, el clavijero y la cabeza del arpa. Para las clavijas y el diapasón, la madera puede ser de cedro, aunque para el arpa es muy suave para resistir la llave de metal al momento de templar. Otras maderas oscuras más duras son zopilotillo, granadillo o frijolillo, aunque algunos constructores usan clavijas hechas de aluminio. Asimismo, a las clavijas de madera se les da la medida para entrar en los orificios a puro filo de cuchillo, lo cual es muy laborioso.

Las arpas son diatónicas y alcanzan un registro de cinco octavas. Su número de cuerdas puede variar entre 35 y 40, lo cual depende de la pericia del arpero, pues en los registros agudos se suele poner cuerdas adicionales a las cinco octavas. La cuerda más grave siempre es la octava, porque así se

puede acompañar la tónica con el sonido más grave y profundo que puede hacer el instrumento y facilita pulsar esa nota elemental. La guitarra o jarana se afina por cuartas justas y en la actualidad se usan cuerdas de nailon segundas y terceras de guitarra sexta.

Para templar el arpa se usa un “templero” o “llave” de metal hecho también de manera artesanal y llevado a soldar con un herrero. Anteriormente las cuerdas se elaboraban con tripas de animales, como tejón, zorrillo, perro, chivo y res; sin embargo, en la actualidad se usan de nailon hechas industrialmente por las casas de música para otros instrumentos más comerciales, como la guitarra sexta, el guitarrón o el tololoche (Hernández, 2008: 202-209).

El arpa que se utiliza en Guerrero, Michoacán, Colima y Jalisco tiene como característica singular sus cuatro bocas redondas en las tapas superiores de la caja de resonancia, las cuales decrecen a medida que se angostan las tapas (Medrano, 2004: 197-200). A su vez, de cada lado van dos bocas, las cuales no se encuentran a la misma altura (como sucede con arpas de otras latitudes): del lado izquierdo las bocas están a una altura más baja y, por ende, las bocas son más grandes, mientras que las del lado derecho se encuentran más arriba y son más pequeñas. Esta posición implica que del lado derecho hay un espacio mucho mayor en la parte inferior de la tapa sin boca, cercana al banco; en dicho espacio el tamborero percutirá el arpa. Cabe mencionar que en el pasado, especialmente en Guerrero, se acostumbraba que dos tamboreros percutieran el arpa, uno a cada lado, aunque ya es muy raro verlo.

En su interior, el arpa tiene siete u ocho barras debajo de las tapas superiores, las cuales impiden que la tensión de tantas cuerdas levante la tapa rápidamente, como es fácil apreciar en muchas arpas de la Tierra Caliente, donde las tapas superiores forman una joroba por el estiramiento de la madera. Además, del lado derecho inferior, justamente donde el tamborero percute la tapa, se le pega una tela en el interior para que no se abra la madera por el mismo golpeteo de las manos del percusionista. Asimismo, en la guitarra de golpe se tienen dos barras transversales en el interior de la caja y otras dos más delgadas y cortas que hacen un cuadrado alrededor de la boca, para que las tapas superiores tengan mayor resistencia.

La tabla para zapatear es de una sola pieza de parota, con 2 a 3 centímetros de espesor, un largo de 2.5 metros y un ancho de 1 metro, aunque pueden variar estas medidas. No tiene orificios, pero en el hoyo o pozo que funge como caja de resonancia, se suelen dejar unas minúsculas respiraderas a cada costado.

La posición con que se presenta el conjunto de arpa en los bailes de tabla tiene una lógica específica. Como en otros géneros de música tradicional del país, los bailadores hacen música también con los pies. Su acompañamiento rítmico de zapateo debe estar coordinado de manera estrecha con la percusión del conjunto: el cacheteo o tamboreo del arpa. Las sillas de los músicos rodean un costado de la tabla a lo largo. Entonces, los bailadores están atentos auditiva y visualmente al tamboreo de arpa, pero no miran a los circunstantes o a su pareja, sino el cacheteo de arpa. Por ello, el tamborero es fundamental para que se pueda bailar con redobles y adornos.

A su vez, el tamborero, al estar del lado derecho del arpa, debe observar el ritmo que lleva el guitarrero, quien está sentado del lado izquierdo. Visual y auditivamente es claro el abanico o ataque percusivo que da el guitarrero a las cuerdas, por lo cual el tamborero sigue esos acentos o adornos. Así como el tamborero es el enlace entre músicos y bailadores, la guitarra de golpe es el enlace entre los instrumentos musicales rítmico-armónicos y los de predominio melódico: arpa y violines.

El orden de relación musical es el siguiente: el arpero da las primeras notas del son, los demás músicos identifican la pieza, el violín acompaña la segunda frase de la introducción melódica, la guitarra marca el ritmo y el tamborero lo sigue, para que los bailadores hagan lo mismo. Por su parte, la cantada marca dónde hay descansos para los bailadores y dónde se vuelve a zapatear, mientras que el violín determina el final del son al alargar una nota de preparación para que los instrumentos hagan al unísono la salida de dominante a tónica. La mayoría de los sones se cantan de manera especial, con lo cual se evita cantar la primera línea de la cuarteta en la exposición, y se canta sólo en la reexposición; además, varios de los sones, en vez de tener estribillo, tienen un jananeo, que es una forma de cantar en tono muy agudo sin decir una palabra específica, pero acompañan melódicamente al violín. Estos jananeos suelen ser a dos voces, a veces respondiéndose en la primera frase musical, para acompañarse al unísono en la segunda frase.



Jose y Leandro. Foto, Alejandro Martínez de la Rosa

Sólo faltan los bultos. A la memoria de don Leandro

El canto es una de las características más definitorias de los conjuntos de arpa grande e incluso conocimos a Leandro Corona Bedolla, violinista legendario de La Huacana y Churumuco. Nacido en febrero de 1907 en Urapa, un ranchito de Ario de Rosales, conoció la música jarabera del siglo

XIX en Las Laderas, de la mano de su padre y un tío ejecutantes de instrumentos ahora en total desuso: la armonía y el arpa jarabera en el conjunto de Los Capoteños. Sin embargo, la revolución armada que estalló en 1914 obligó a la familia a huir a Tierra Caliente e impidió que Leandro interpretara la herencia de sus padres. Ahí, lejos de casa, don Leandro, a los 25 años de edad, decidió hacerse violinista de los conjuntos de arpa grande del sur de Michoacán (Martínez, 2009: 21-25).

Antes de ser famoso como violinista en los municipios de La Huacana y Churumuco, don Leandro fue agricultor, peón de hacienda ganadera, trapichero de hacienda azucarera, peón para la construcción de caminos y “aventurero”, es decir, conoció el trabajo arduo en una de las zonas rurales más agrestes del occidente del país; a pesar de ello, su música siempre lo cobijó. Al paso de los años se hizo experto en el manejo del violín y en la “jaraneada”, mientras los antiguos conocedores de este arte sonoro fueron feneciendo, al punto de que en la actualidad ya no se conserva en aquellos municipios un solo conjunto de arpa que mantenga la forma de tocar el violín y de jaranear de don Corona.

Al fallecer en 2009 a los 102 años de edad, junto con su segundero en el violín, don José Jiménez, se fueron dos baluartes de la música tradicional en México. De ese grupo legendario sobrevive don Isaías Corona, tamboreador del grupo, con 101 años de edad. Para escucharlos se pueden buscar varios materiales, el más antiguo y de buena calidad son las grabaciones hechas por José Raúl Hellmer en 1959, con Antioco Garibay al arpa, Secundino Cuevas en la segunda de violín, Tomás Andrés en la guitarra de golpe, y

su hermano (Isaías Corona) en la tamboreada. Después volvieron a grabar unos años más tarde para aquel investigador en Zicuirán, ya que él se los pidió al interesarle capturar la fiesta. Estas grabaciones contienen jarabes, chilenas y sones antiguos.

Posteriormente Baruj Lieberman, Enrique Ramírez y Eduardo Llerenas los grabaron con Vicente Hernández en la jarana y José Jiménez en el segundo violín –Antiocho Garibay y su conjunto de arpa grande, *La Polvadera*. Otra grabación fue la que pagó Guadalupe Peñaloza para grabar al conjunto con Alfonso Peñaloza al arpa; allí fueron acompañados por Tomás Andrés, José Jiménez e Isaías Corona –conjunto de arpa grande de El Lindero, municipio de La Huacana, Michoacán. *Sones y gustos de la Tierra Caliente*. Este vinilo contiene sones viejos, como La Hormiga, La Perdiz y La Perra, entre otros. René Villanueva y Thomas Stanford también los grabaron (René Villanueva, *Cantos y música de Michoacán*, 1997).

Una serie de grabaciones de la década de 1980 y 1990 fueron las realizadas por la familia del ahijado de don Leandro, Juan Guzmán, en diversas celebraciones en Piedra Verde, municipio de La Huacana; en ellas tocaron al arpa Abundio García, José Jiménez en la segunda de violín, Dolores Franco en la guitarra de golpe y en el tamboreo se alternaban los amigos y vecinos de Churumuco y La Huacana. Más adelante esta misma familia realizó otra grabación en 1991.

Pero no se crea que ellos fueron los únicos músicos de la región. Don Leandro Corona no dejaba de mencionar los nombres de grandes arperos y músicos provenientes de esta zona. Su primer compromiso como violinista

de arpa grande fue al acompañar a Trinidad Mendoza (arpa) y a Gumerindo Huerta (jarana), en un “combate de labor”. De ahí en adelante sería uno de los violinistas más buscados, pues poco a poco aprendería a cantar y ejecutar el jananeo alto, hasta tocar para el general Lázaro Cárdenas en Churumuco, cuando iba de gira de proselitismo rumbo a Guerrero.

Entre los arperos que recuerda están Jesús Becerra, su maestro, quien murió en Cayaco; Rafael de la Cruz, de Poturo –su hijo Nicolás tocaba el violín–, y Andrés Medina, de Churumuco, quien tocaba con Viviano Medina (guitarra de golpe, violín y al final arpa). También de Churumuco eran dos arperos: Beatriz Orozco e Hilario Reyes; la hija de este último también aprendió a tocar bien el arpa. Alumno de Jesús Becerra fue Gabriel Castrejón, quien era hijo de Martín Castrejón, el revolucionario dueño de la hacienda de San Pedro Jorullo, municipio de La Huacana; Gabriel fue llevado por sus hijos a Estados Unidos, pero aún tocó con Leandro antes de irse.

Uno de los grandes grupos fue el de los “Gualupeños”, originarios de un lugar llamado Guadalupe Oropeo –cerca de Hacienda Vieja–, donde estaban el gran arpero Natividad López –más preciso que Antiocho Garibay, a decir de don Leandro–, su hermano, Simón López (violín) y un primo hermano, Esteban López (jarana). El repertorio más viejo que se le ha grabado a Leandro Corona pertenece a este grupo, afamado como ninguno, el cual se desintegró porque Natividad incluyó a Leandro, pues aquél ya no podía cantar. Antiocho Garibay se llevaba a Simón a tocar y a cantar “pa’ Guerrero”, a Coahuayutla y demás ranchos cercanos. Muchos años después le pasaría lo mismo a Leandro, pues Abundio García –guitarrero– fue el

último que “más o menos” aprendió a tocar el arpa con Leandro, pero que al ser invitado por Juan Pérez Morfín a su grupo, *Alma de Apatzingán*, dejó solos a Leandro y a José Jiménez, de los cuales ninguno pudo cantar. Por ello, José Jiménez, último segundero de Leandro en el violín, tocó a veces con Alma de Apatzingán al tener compromisos en La Huacana y Churumuco, pero adecuado al estilo más moderno de ellos.

Los guitarreros con los que tocaban Leandro y Jesús Becerra eran Mauro Cuevas o Darío Castañeda. Cuando murió Jesús, se reunía con Natividad López (arpa), Secundino Cuevas (violín) y Alfonso Vázquez (jarana). Otro arpero –que a la postre fue importante en la vida del violinista– sería Mauro Ramírez, quien rogaría a Leandro irse a vivir a Zicuירán, de donde nunca se iría. Otro más era Marcial Cabrera de Las Balsas, Gro., a quien acompañaba Jesús Cruz en el violín. Marcial fue el padre de Jesús Cabrera, músico que murió en Cupuán del Río. Por esa zona también estaba Heriberto Baldovinos, de El Reparito, arriba de Las Cruces.

Otro grupo de La Huacana fue el conformado por Albino Becerra (zurdo), de Huachirán, José María (violín) y Secundino Montes (jarana). Por supuesto, Antioco Garibay, quien era barquero –es decir, pasaba gente y ganado entre Michoacán y Guerrero por el Paso del Tamarindo–, después se fue a vivir muy cerca, en el Guayacán. Por esa orilla del Balsas se llegaba de la hacienda de La Luz –donde nació el guitarrero Tomás Andrés Huato– a la de Las Balsas, en Guerrero. Otro arpero fue Enrique Espino, de Oropeo, aunque –como era muy asesino– se fue huyendo a Coahuayutla, Gro. El otro guitarrero del conjunto de Zicuירán, Vicente Hernández –de Los Co-

pales, municipio de La Huacana–, tocaba con los arperos Martín Hernández y Octaviano Becerril; a su vez, el hermano de este último, Luis Becerril, sería el último constructor de instrumentos de La Huacana. Asimismo, el hermano de Vicente, Marcial Hernández, también tocó arpa. De Natividad López aprendió arpa Alfonso Peñaloza, nacido en El Lindero, quien también tocó con Leobardo Benítez de Guadalupe. Cuando falleció Natividad, su hijo, Antero López, siguió tocando el arpa con Leobardo Benítez (violín y tamboreo) de Guadalupe Oropeo y con Tomás Andrés (jarana). De los hijos de Alfonso Peñaloza ninguno aprendió a tocar en su juventud, pero bailan aún en las fiestas de cumpleaños de don Leandro. Don Abel Peñaloza sigue la tradición con el actual conjunto de El Lindero.

De los tamboreros, Leandro recuerda de manera especial a Fortino Márquez, del Ahuijote, por ser el mejor y de mayor resistencia; otro tamborero fue Leonel Cabrera, nacido en el Organal y quien murió en Churumuco, así como su hermano Luis Cabrera. Los hermanos Alfonso Camacho, que vivió en Churumuco, y Erasmo Camacho, que murió en Las Flores. Los que llegamos a conocer fueron Ramón López, sobrino del arpero Natividad López, de Palma de Huaro; y Valente Cruz, quien vivía en Los Cimientos, municipio de Churumuco, y por supuesto Isaías Corona, hermano de don Leandro.

Sin embargo, don Leandro también se encontró con músicos de otras regiones cuando los contrataban para competir, cuando acompañaba al Señor del Socorro o cuando viajaba con los sinarquistas. Así, Natividad López le decía que había un arpero de Arteaga, llamado Gabriel Capi, que sí tocaba; dos

veces se encontraron estos conjuntos de arpa en las inmediaciones de Nueva Italia. Como parte de la Unión Nacional Sinarquista o en las procesiones en que acompañaba a las imágenes católicas, Leandro llegó a viajar a Petatlán, Coahuayutla, Guanajuato, León, Morelia, las cercanías de Arteaga y Carácuaro, etcétera. Aún Leandro Corona tocó para la Virgen de Sinagua en 2006 unos pocos minuets, pero muy antiguos, uno que pertenecía a la “danza del caballito”. En una función realizada en Las Cañas se encontró con otro baluarte del violín, Ladislao Castrejón, maestro de muchos de los actuales violinistas de Arteaga y reconocido también como virtuoso en su instrumento. También recuerda muy bien cuando tocaron en la Ciudad de México “para las Bellas Artes” por invitación de José Raúl Hellmer y Arturo Macías. También le gustaba oír al arpero invidente de Aguililla, Teódulo Naranjo, mientras tocaba en Nueva Italia. Asimismo, se encontró con el arpero de Los Caporales de Santa Ana Amatlán, Rubén Cuevas, ambos reconocidos por la concurrencia como las voces más agudas de Tierra Cliente.

Rasgos musicales de la variante de La Huacana y Churumuco

Este torito que traigo
no es pinto ni alazán,

es un torito barroso
del fierro de Zicuirán.

El “estilo antiguo” que se toca en los municipios de La Huacana y Churumuco es, efectivamente, distinto del interpretado en Apatzingán, Mújica, Aguililla o Tepalcatepec. Para sintetizar, a continuación se enumeran las diferencias observadas en dichas variantes:

- * La melodía del violín es más *ligada* en la variante de La Huacana y Churumuco.
- * El acompañamiento armónico de la guitarra de golpe es distinto en ambas zonas.
- * El jananeo es más ligado y largo en la mayoría de los sones de La Huacana y Churumuco, incluso cuando se comparan dos sones con el mismo nombre.
- * En La Huacana y Churumuco no se utilizaba la vihuela hasta hace pocas décadas.
- * El repertorio era distinto, pues raras veces se tocaban valonas o canciones en la variante de La Huacana y Churumuco. Incluso hay sones de esta variante que no se conocen en Apatzingán.

A las diferencias mencionadas se les pueden sumar otras de índole no sólo musical –por ejemplo, coreográficas o de escenario donde se interpretan–; sin embargo, el repertorio tiene sus semejanzas en muchos de los sones, pero siempre se mantienen las dos primeras diferencias enlistadas. Por qué ocurren estas diferencias puede provenir del hecho de que pertenecen a rutas de comunicación distintas, dos circuitos diferentes de intercambio de mercancías y músicas.

Hace aproximadamente 40 años, las notas al vinilo *Maestros del folclor michoacano* (vol. 2) señalaban que la “música mestiza terracalienteña” tenía dos variantes musicales: una *arcaica*, que se encontraba en los municipios michoacanos de La Huacana y Churumuco, y otra conocida como *planeca*, que se hallaba en el valle de Apatzingán (*Maestros*, s/f). Tal afirmación provino de las reflexiones que hizo José Raúl Hellmer algunos años antes –como lo demuestra el programa de radio que grabó para Radio Universidad (Hellmer, 1962-64) y el reciente libro del bailarín Enrique Bobadilla (2005)–; ambos asistieron a los primeros concursos que se llevaron a cabo el 22 de octubre en Apatzingán a partir de 1956 (Stanford, 1963: 231 y siguientes).

Pero el supuesto aislamiento de Zicuirán –del que hablan Hellmer, Arturo Macías, René Villanueva y Enrique Bobadilla (Hellmer, 1962-1964; *Maestros*, s/f; Bobadilla, 2005)– que habría provocado la pervivencia de tal “estilo antiguo” es falaz en gran medida, pues infinidad de personas han comentado lo asiduo que era el traslado desde Petatlán hasta Ario de Rosales, desde Huetamo hasta Arteaga y más allá –viajes que duraban de tres a nueve días, surcados desde tiempos de la Colonia.

Antes de la construcción de la presa Infiernillo, el nivel del río Balsas era más bajo, por lo cual resultaba relativamente fácil cruzar el río a caballo “en secas” –50 metros de ancho. Estas localidades se encontraban aisladas de la luz eléctrica y de las carreteras, pero no de las necesarias relaciones comerciales que existían en los días de fiesta (Martínez, 2007b; 58-59). Si se analizaran históricamente estas relaciones, se advertiría que Zicuirán y Coahuayutla formaban parte de un mismo circuito hasta llegar a Petat-

lán y que Zicuirán estaba más en relación con El Carrizal (hoy Arteaga) y Coahuayutla (la cual hoy forma parte de Guerrero) que con Apatzingán, a pesar de su cercanía respecto a este último.

La historia antigua: caminos muy pasajeros

En 1605, el pueblo de La Huacana era cabecera de la encomienda de Pedro Pantoja. Dicha localidad tiene tierras donde se siembran maíz, chile, algodón, melones, sandías y otras semillas y legumbres; además, respecto a la mucha fruta que en este pueblo se cosecha es muy aprovechada y rica porque la sacaban para Mechuacan y otros pueblos de su Provincia y para Querétaro y otras partes. Es pasajero de jornada forzosa para la costa de Zacatula, así como el reparo y refugio de los caminantes en que toman refresco como puerto y lugar donde se rehacen y retoman algunas cosas para su camino (Reyes y Ochoa, 2004: 37).

A partir de lo anterior, se observa que La Huacana no estaba aislada durante el siglo XVII y de seguro tampoco en los años anteriores y subsecuentes. La mención al intercambio de fruta con otras regiones y ser puerto de los caminantes marcó una ruta de comercio que llegó hasta Zacatula, en la costa. Para el caso de Churumuco:

tienen muy buenas cosechas, por ser los indios muy labradores, y de todos los pueblos de Tierra Caliente y de Pátzcuaro vienen a comprar maíz a este pueblo,

porque es como el alhóndiga o troje de todos. Son estos indios ricos, de esto y de mucha ciruela que cogen, y de las dichas frutas y pesca son muy aprovechados, a cuya contratación acuden tanto indios como españoles de muchas provincias de que hacen grande saca de todos los dichos géneros. Es camino muy pasajero para la costa de Zacatula, puerto de Acapulco, Colima, Motines, Guava, Maquili y México. Son provechosos en este paso para el balsaje del río Grande, [que perdiéndose] harían grandísimo rodeo los que hubiesen de venir de Colima y Zacatula a buscar otro camino si éste se perdiese, por lo cual es muy necesario que se sustente este paraje (Reyes y Ochoa, 2004: 43).

Como se lee, Churumuco fue un pueblo con importante producción agrícola y pesquera para los pueblos de Tierra Caliente, además de ser muy pasajero hacia las costas de los actuales estados de Guerrero y Colima y tener comunicación con la Ciudad de México. Tanto La Huacana como Churumuco fueron cabeceras de esta zona en el siglo XVII, demostrando su importancia como núcleos de relaciones comerciales entre la Costa, la Tierra Caliente y la Tierra Fría. Con lo anterior refutamos el aislamiento y nos cercioramos del flujo de influencias culturales que pudieron enriquecer su música, pues del otro lado del río Balsas –llamado Río Grande en tiempos de la Colonia– aparece una música con grandes similitudes a la de La Huacana y Churumuco y que actualmente se conserva sólo en el municipio de Coahuayutla, hoy estado de Guerrero. Otro camino, el “más derecho y más breve de los que van y vienen de esta provincia a las de las costas de sur”, es el que cruzaba el río Balsas por Tzinagua; no obstante, su cauce era más

prolongado y difícil, por lo cual se prefería el de Churumuco (Reyes y Ochoa, 2004: 45).

En 1790, el curato de San Pedro Churumuco abarcaba los pueblos de San Nicolás Tamácuaro, La Huacana, San Miguel Sinagua y el Real de Minas de Inguarán. El punto importante es que Leandro Corona no tiene información acerca de Apatzingán, porque desde la Colonia esta localidad perteneció a otros dueños, enlazaba rutas comerciales distintas de las de La Huacana y es claro que debieron tener grupos musicales particulares, diversificándose los géneros y estilos provenientes de España durante la Colonia. A su vez, don Leandro –antes de establecerse en Tierra Caliente– “rodó” por las orillas del Balsas, se hizo “aventurero” como a la edad de 20 años y trabajó para un ganadero español que vivía en México, de nombre Venancio Leaño, quien “barrió con el ganado de Tierra Caliente”. Este ganadero lo compraba a final de “las aguas”, seguramente cuando se encontraban en mejor estado para soportar el viaje, y después lo engordaba “en secas” en Tierra Fría.

Entonces Leandro Corona tenía que buscar ganado en venta hacia las tierras del sur, al otro lado del Balsas y transportarlas hasta Pátzcuaro. Iba a La Cofradía, de ahí a Zurucúa, para parar finalmente hasta La Unión y cruzaron la sierra que hoy pertenece a Guerrero, comiendo venado y cualquier otro animal del monte. Él y sus compañeros arreaban hasta 75 reses, las pasaban por el río y les metían un tronco delgado y resistente entre las patas de los animales, desde el cogote hasta la cola. Al llegar a los ranchos de Ario, cuidaba de ellos hasta mediados de mayo cuando debía llevarlos

para venderse en Pátzcuaro o Morelia. En ello se jugaba la vida, pues debía cruzar el río Balsas cuando estaba muy crecido. Estos viajes eran así desde la Colonia en pleno siglo XVI.

En cuanto a Coahuayutla, Guerrero, don Marcial Flores nos ha atendido en su hogar y nos cuenta una historia de vida parecida a la de don Leandro Corona. Apadrinado por el dueño de la hacienda del Rosario, de familia Zapién, cultivó el maíz para alimentar el ganado en las secas. No podían huir del patrón y dondequiera era lo mismo: haciendas donde los peones “ahijados” vivían acantonados (Martínez Ayala, 2007: 30-32). Desde Morelón iban a comprar ganado a Coahuayutla, 40 o 50 reses que llevaban los ahijados jovencitos a pie, en ocho o 10 días de camino, hasta Ario de Rosales. De esta manera, las rutas comerciales son antiquísimas:

Hacia el sur, el camino de Valladolid a Zacatula era pésimo “por las grandes quebradas y piedras y malos pasos, que hay que si no se abriesen cada año los caminos no se podrían caminar”. A menudo había que tomar caminos tan estrechos que sólo podían pasar tatemes o mulas. Cruzar un río representaba también dificultades. En Asuchitlán se atravesaba nadando con la ropa y las mercancías en la cabeza, o se nadaba y a la vez se empujaban calabazas llenas de mercancías. Para cruzar el Balsas, el Tepalcatepec y el Cachán, los indios de Sinagua, Asuchitlán y Motín construían balsas de cañas tejidas, sostenidas por calabazas, con una red que las fijaba al cañizo. Estas balsas eran alquiladas a los sacerdotes, a los jueces y a los otros españoles que viajaban. Los desplazamientos eran largos, inseguros, a veces peligrosos; sin embargo, eran numerosos (Lecoin, 1988; Percheron, 1988).

Por ello, el obispo nunca supo con precisión cuántos habitantes había en la zona. Zacatula, la cual –como pueblo de españoles– nunca pudo establecerse. A ella pertenecían Tecpan y Atoyac; y si de esta provincia huían los indígenas hacia Turicato y Uruapan, hay una línea vertical clara que cruzaría por Ajuchitlán, Coyuca de Catalán y Huetamo hasta Turicato, por donde surgió el género musical de tamborita. Otra ruta sería la de La Unión, Coahuayutla, la antigua Sinagua –que hoy se encuentra bajo el Balsas, entre los municipios de La Huacana y Churumuco, justo en la población de El Lindero– y llegaría también a Turicato. Ésta sería justo la zona de otro estilo musical. El tercer estilo musical surgiría por Coahuayana, Coalcomán, Tepalcatepec y llegaría a Uruapan. Los de Asuchitlán iban a las haciendas de cacao de Zacatula que se encontraban a más de 150 km; llevaban objetos para comerciar en el camino, durante las fiestas de Navidad o para “San Juan”, en épocas de cosecha de cacao cuando era necesaria la mano de obra.

Otra mercancía valiosa era la sal. Aún a mediados del siglo XX, la sal era llevada de La Unión y pasaba por Coahuayutla, rumbo a Churumuco, como lo cuentan los mismos músicos y bailarines que sobreviven hoy. La otra ruta era de Colima y llegaba a Tuxpan, Jiquilpan, Chilchota y Tingüindín. La cita que hace Álvaro Ochoa de Diego Basalenque confirma dos rutas: “Tacámbaro es la entrada. Echando mano izquierda corre Nucupétaro hasta Ajuchitlán; y mano derecha comienza por la Aguacana, Tzinagua hasta la costa” (Ochoa, 2005, 15 y sigtes.). Ochoa asume el trajín de arrieros y comerciantes a principios del siglo XVII. Lo importante de la cita es que

Basalenque propone dos caminos: el de los sones de tamborita y el de Leandro Corona, para llegar a los sones de paño de Coahuayutla y Arteaga.

Rutas comerciales, rutas musicales

Con lo anterior, se pueden delimitar ciertas zonas dentro del género de arpa, que tal vez fueron muy similares en tiempos de la Colonia. En realidad, las diferencias serían de estilo particular de cada agrupación, que seguramente eran pocas pues constituía una zona poco habitada. Estas zonas tendrían pocas diferencias en las coreografías de los bailes y en las formas de ordenar y llevar a cabo las fiestas —a lo sagrado o a lo divino—, posibles recreaciones de las llevadas por españoles y africanos (negros y musulmanes).

En el siglo XXI, la división por haciendas y obispados, así como la pugna entre la élite —heredera del poder virreinal— y una clase comerciante emergente empezaron a romper y crear distintos lazos de relación entre las regiones. Con ello ocurrió la separación de una hacienda y un obispado que abarcaban desde Tacámbaro y pasaban por Coahuayutla, Churumuco y La Huacana, hasta llegar a la costa del océano Pacífico, desde Petatlán hasta Zacatula. Apatzingán fue otra hacienda y otro obispado que se extendió hacia el noreste, cerca de Jalisco.

Respecto a la colindancia con Jalisco, es importante apuntar que el municipio de Aguililla se formó a principios del porfiriato (1877), pero había sido parte de Apatzingán. El municipio de Aguililla sería lo que antes abar-

caba las *tenencias* de Aguililla y Tumbiscatío. A finales del siglo XIX, Tumbiscatío se trasladaría de nuevo al municipio de Apatzingán, con lo cual evitó que Tumbiscatío se relacionara en lo administrativo con El Carrizal —hoy Arteaga— que pertenecía aun al municipio de La Huacana. Por su parte, la parroquia de Aguililla correspondía territorialmente a las dos antiguas tenencias de Aguililla y Tumbiscatío. La diferencia central de Aguililla ante las otras zonas del sur antes del siglo XIX fue que aquella no tenía población indígena, sino que la gobernaban administradores de algunas haciendas grandes. Sin embargo, durante el porfiriato hubo un aumento impresionante de población, la cual se duplicó en un cuarto de siglo.

Los niveles de población se incrementaron a todo lo ancho de Michoacán en este periodo y el aumento fue especialmente rápido en los distritos de Coalcomán y Apatzingán (juntos integraban la parte suroeste del estado), pero la tasa de crecimiento en los alrededores de Aguililla fue alta aun comparada con el nivel general de la región. [...] En efecto, para 1910, Aguililla había superado en población a los pueblos de Coalcomán y Apatzingán y se convirtió en el centro más grande de toda la región (Riuse, 1988).

De esta manera, la variante musical tendría su centro en Aguililla y no en Apatzingán; a pesar de ello, lo más interesante es que la migración que hubo a finales del XIX provenía de Jalisco y no del oriente de Michoacán. Quienes provenían de Michoacán llegaron de Coalcomán, Tepalcatepec o Apatzingán, “pero muy pocos llegaron de Coahuayana, el municipio al suroeste que poseía el más alto índice de población indígena, o de La Huacana al oriente” (Riuse, 1988).

Por lo anterior, cabe delimitar aquí una zona específica dentro de Michoacán; pero no sólo esto es significativo, sino también los inmigrantes de media distancia provenían sobre todo de los municipios de Jilotlán y Pihua-mo, “mientras que casi ninguno venía de los municipios de las zonas norteñas y orientales de la tierra caliente” (Riuse, 1988). Asimismo, para los de larga distancia su origen ocurrió en Cotija, Zamora, Tamazula o Penjamillo, al observarse que sus lugares de origen no tenían presencia indígena desde hace siglos, y que Cotija y Zamora eran los dos centros comerciales más importantes de Michoacán. ¿Por qué emigraron? Porque durante el porfiriato se incentivó el comercio con otras regiones del país, vía el ferrocarril, lo cual arruinó a arrieros y comerciantes locales. “Cotija fue tal vez el pueblo más severamente afectado (experimentó un enorme descenso en su población entre 1889 y 1900), pero muchos otros lugares, como los centros de arriería alrededor de Zamora, también lo fueron y en forma considerable”.

De esa manera, emigrar a otros lugares donde empezar a crear negocios independientes fue una solución desesperada. En 1899 el tren llegaba a Uruapan y en 1903 hasta Los Reyes; a Apatzingán llegaría hasta 1941 (Ochoa y Sánchez, 2003: 165-167, 246-247). Además de estar lo suficientemente alejado del ferrocarril, Aguililla también fue una zona lejos de represiones porfirianas y de riñas particulares ocurridas en sus lugares de origen. En virtud de lo anterior, se comprende por qué Leandro Corona no conoció esta área de Michoacán, la cual tenía otras relaciones; con ello vemos que Michoacán se puede dividir en dos, y unir su parte noroeste con el sur de Jalisco. No obstante, *los bajos* –la costa nahua– han llegado a tener

otra dinámica histórico-social por su fuerte componente náhuatl (Martínez, 2012).

Un proceso parecido sucedió en el oriente, pues el antiguo obispado del sur de Michoacán, Tacámbaro, se dividiría en cuatro zonas: Tacámbaro, La Huacana, Coahuayutla y Churumuco. Esta primera separación llegó a profundizarse por la separación del obispado y de la hacienda perteneciente a la familia Menocal hacia finales del siglo XIX, lo cual haría que se dividieran Tacámbaro de La Huacana, Arteaga y Churumuco, y éstas de Coahuayutla, Petatlán y Zacatula (Martínez Ayala, 2007: 18-29; Sánchez, 1988: 92-96, 104-110). Así, poco a poco existirían las divisiones políticas de mediados del siglo XX. Asimismo, a principios de ese siglo habría las primeras diferencias musicales que se pueden rastrear en la década de 1950:



Leandro. Foto, Alejandro Martínez de la Rosa

- * Apatzingán como centro de influencia sobre Uruapan, Tepalcatepec y Aguililla. El rápido crecimiento de Apatzingán en la segunda mitad del siglo XX lo convertiría en el nuevo centro de la zona, con lo cual desbancó a Aguililla (y se relacionó hacia el noroeste con el mariachi, Jilotlán de los Dolores).
- * La costa nahua quedaría como una zona aislada de los cambios que sucedieron al norte de Aguililla (Apatzingán y Tepalcatepec), por lo que conservó una forma diferenciada, que se ha perdido en su mayor parte (su límite es Colima, donde se mezcló con la música de mariachi de la segunda mitad del siglo XX).
- * Turicato y Tacámbaro como centros de influencia sobre la Tierra Fría, como Ario de Rosales, y su límite fue la zona purépecha y Uruapan. (y relacionados al sureste con los conjuntos de tamborita: Nocupétaro y Huetamo).
- * La Huacana y Churumuco como centros de influencia sobre Coahuayutla y Cupuán del Río (Nueva Italia estaría en el límite, mientras que al sur se mezclaría con la música de Costa Grande, a punto de desaparecer).
- * Arteaga se separaría de La Huacana, primero por su crecimiento debido al ferrocarril y a la carretera estatal y después por la formación de su municipio. Con ello influiría a Morelos de Infiernillo, Tumbiscatío de Ruiz y la costa (de Lázaro Cárdenas hasta la delimitación con los pueblos nahuas).
- * Coahuayutla, Petatlán y La Unión, que seguramente influirían en toda la Costa Grande hasta llegar cerca de Acapulco (relacionados con el este con la música de Costa Chica).

Si se hace un recorrido histórico a las demarcaciones en el actual sur de Michoacán, se observará que la división musical que existía entre los antiguos municipios de Apatzingán y La Huacana radica desde mucho tiempo atrás, desde la Colonia. Para empezar, Apatzingán fue surcado por misioneros franciscanos, mientras que los agustinos predicaban al oriente, a partir de Tiripetío y Tacámbaro y hasta Pungarabato. La división territorial hacia 1580 era como sigue:

Valladolid ejercía mando sobre Santa Clara, Tacámbaro, Taretan y Urecho; mientras que Cinagua y La Huacana abarcaban Ario, Carácuaro, Churumuco, Nocupétaro, Purungueo y Turicato; por su lado, Apatzingán, Acahuato, Amatlán, Arimao, Parácuaro, Pinzándaro, San Juan, Tetlama, Tomatlán y Xalpa quedaban en la jurisdicción de Tancítaro. A su vez, Guaymeo abarcaba a Conguripo, Coyuca, Cuiseo, Huetamo, Pungarabato y Purechucho (Reyes y Ochoa, 2004: 15 y siguientes).

Resulta interesante saber que dichas territorialidades correspondían a la división de variantes musicales: una zona norte de “sones abajeños”: el oriente con sones de tamborita, una zona occidental de sones de arpa y otra central. “Sea como fuere, la obra de los agustinos quedaría como referencia en la región del Balsas y la franciscana en Tancítaro y la zona planeca de Apatzingán” (Ochoa, 2005). Otra diferencia sustancial era la lengua: en Tepalcatepec se hablaba mexicano, mientras que en La Huacana y zonas aledañas sería tarasco, en tanto que para Huetamo, Sirándaro y Pungarabato se hablaba –además de tarasco– apani, huetamo, cuitlateca y chontal. En todos ellos había barrios de mulatos en

crecimiento, al mismo tiempo que los tributarios indígenas se tornaban mestizos.

Si bien los arrieros y comerciantes surcaban todo “Mechuacán”, las rutas eran principalmente de norte a sur y de sur a norte. Probablemente, Tepalcatepec tendría más relación con Jilotlán que con La Huacana o Turicato; en la Colonia, Jilotlán era pueblo sometido a Tepalcatepec. Incluso Ajuchitlán, Huetamo y Pungarabato tenían más relación comercial con Turicato –pues era camino hacia Ario o Tacámbaro– que con Apatzingán.

Por supuesto, esas divisiones dependieron de los nexos específicos entre músicos, pues muchos éstos se internaban fuera de su lugar de origen. A su vez, los conjuntos de las zonas limítrofes tenían varias versiones de un mismo son, según la zona donde se escuchaba; sin embargo, los músicos que no salieron de su población de origen tendrían una sola. Con lo observado, a finales del siglo XX el estilo de Apatzingán tuvo gran influencia del mariachi y la canción ranchera, por lo cual sus puntos de influencia lo seguirían; incluso, por su crecimiento económico, influirían hasta Arteaga y Nueva Italia. Asimismo, Tacámbaro y Ario de Rosales comenzaron a preferir la canción ranchera e influyeron en Turicato y sus alrededores. En cambio, la variante más trabajada en el son –mas no en la Valona o la canción–, como la de La Huacana y Churumuco, poco a poco caería en desuso. Con la construcción de la presa de Infiernillo, Coahuayutla e Infiernillo miraron más hacia la costa que hacia la zona de Tierra Caliente y las variantes de la costa empezaron a perderse hasta desaparecer.

Con todo lo anterior, es fácil comprender por qué algunos rasgos comunes se observan en los repertorios más viejos de distintas zonas, mientras los grupos que no tienen una larga tradición familiar en el medio tradicional retomaron las influencias más actuales de la segunda mitad del siglo XX al aprender de grabaciones comerciales. Con ello hubo una diferenciación clara y contemporánea entre las variantes antiguas y las urbanas o “amariachadas”.

Ya se va el ausente, ya se va perdido

A trasluz de lo escrito, únicamente queda finalizar este artículo con una reflexión histórica y musical de un pasado memorable: una fotografía musical que tuvo su mayor colorido en el siglo XIX y ahora se borra de nuestra memoria. Aquellos revolucionarios e intelectuales liberales presenciaron el baile de arpa con toda su magia y vigor, así como su matriotismo obligó a narrar lo que a otros ojos era semisalvaje:

No nos parece nada extraño que en febrero de 1866, cuando Juárez lo destituye como general en jefe del Ejército del Centro, después de pedir licencia como gobernador de Michoacán, lo primero que hace [Vicente Riva Palacio] es dirigirse hacia la tierra de sus ancestros siguiendo el camino de la costa (Churumuco, La Unión, Zihuatanejo, Petatlán, Papanoa, San Luis, Nuzco, Tecpan y Atoyac) en compañía de José María Alzati y donde se le une días después

Eduardo Ruiz (no sería, pues, nada aventurado suponer que durante este viaje fue cuando conoció el pueblo de San Luis, que es donde se sitúa una gran parte de la acción de *Calvario y Tabor*) (Sol, 2009: 52).

Así como dichos liberales regresaron por la vereda de su pasado para dejar escrito al porvenir sus tradiciones, se espero con fe que cuando México intentó volver a escuchar su pasado musical aún pueda hallar el baile de tabla de los municipios de La Huacana y Churumuco.

Bibliografía

- BOBADILLA Arana, Enrique, *Las valonas michoacanas en 1955-1980*, México: Casa de la Cultura del Magisterio, 2005.
- CUSI, Ezio, *Memorias de un colono*, Morelia: Morevallado Editores, 2006.
- HERNÁNDEZ Vaca, Víctor, *¡Que suenen, pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008.
- _____, *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Música y baile tradicional, A.C., 2005.
- LECOIN, Sylvie, "Intercambios, movimientos de población y trabajo en la diócesis de Michoacán en el siglo XVI" en Calvo, Thomas y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el occidente de México*, México: El Colegio de Michoacán/CEMCA, 1988.
- MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós, "Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula" en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 46, julio-diciembre de 2007, pp. 13-38.
- MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y La Huacana*, Morelia: Culturas Populares/Morevallado Editores, 2007.
- _____, "Los conjuntos de arpa grande: aislamiento local en una época global" en *Antropología, Boletín del INAH*, núm. 80, septiembre. pp. 53-59, 2007b.
- _____, "Y si el olvido me matara... La técnica antigua de ejecutar la guitarra de golpe" en Martínez Ayala, Jorge Amós y Ramón Sánchez Reyna (coords.), *Si como tocas el arpa tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales de la música michoacana*, Morelia: Gobierno de Michoacán/Música y baile tradicional, A.C., 2008.
- _____, "Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente" en *Antropología, Boletín del INAH*, núm. 86, mayo-agosto de 2009, pp. 21-25.
- _____, "De Cocula a Tierra Caliente: reminiscencias de repertorios musicales antiguos" en Camacho, Arturo (coord.), *El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*, Zapopan: Gobierno de Jalisco, de 2010.
- _____, *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da*, serie Testimonio musical de México, núm. 54, México: INAH, 2012.
- _____, 2013, "Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del diablo" en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXXIV, núm. 133, Invierno, pp. 117 y siguientes.

- _____, y cols., ... *con mi guitarra en la mano. Tablaturas para guitarra de golpe y vihuela*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Música y baile tradicional, A.C., 2005.
- MEDRANO de Luna, Gabriel y Diana Isabel Mejía Lozada, “¡Con ésta cualquier triste se levanta! El arpa en la costanahua michoacana” en Martínez Ayala y Jorge Amós (coords.), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia: Morevallado Editores/Gobierno de Michoacán, 2004.
- MENDOZA Huerta, Yasbil y cols., *El violín del sur de Michoacán. Método y cifra para tocar el violín del sur de Michoacán*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Música y baile tradicional, A.C., 2005.
- OCHOA Serrano, Álvaro, *Afrodescendientes. Sobre piel canela*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán, 1997.
- _____, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Editorial UdeG/Casa de Cultura Valle de Zamora/Editorial Gráfica Nueva. 2005.
- _____, y Gerardo Sánchez Díaz, *Breve historia de Michoacán*, México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2003.
- PERCHERON, Nicole, “Colonización española y despoblación de las comunidades indígenas” en Calvo, Thomas y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el occidente de México*, México: El Colegio de Michoacán/CEMCA. 1988.
- REYES García, Cayetano y Álvaro Ochoa (eds.), *Resplandor de la Tierra Caliente michoacana*, México: El Colegio de Michoacán. 2004.
- RIUSE, Roger, “Migración al suroeste de Michoacán durante el porfiriato: el caso de Aguililla” en Calvo, Thomas y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el occidente de México*, México: El Colegio de Michoacán/CEMCA. 1988.
- RIVA Palacio, Vicente, *Calvario y Tabor*, México: Editorial Porrúa, 2000.
- RUIZ, Eduardo, *Un idilio a través de la guerra*, México: Vda. de C. Bouret, 1923.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, México: SEP/Cernika, 1987.
- SÁNCHEZ, Gerardo, *El suroeste de Michoacán: economía y sociedad en 1852-1910*, Morelia: UMSNH, 1988.
- SOL Tlachi, Manuel, “Calvario y Tabor de Vicente Riva Palacio: historia de un texto” en *Literatura mexicana*, México: UNAM, vol. 20, núm. 1, pp. 41-56, 2009.
- STANFORD, Thomas, “Lírica popular de la costa michoacana” en *Anales del INAH*, México: INAH/SEP, vol. XVI. pp. 231-282, 1963.

Discografía

- HELLMER, José Raúl, “Sones de Michoacán de Apatzingán a la costa” en Programas de la serie radiofónica *Folclor mexicano*, 1962-1964.
- MAESTROS del folclore michoacano, vol. 2, *Música mestiza terracalienteña*, s/f., Peerless, Dirección: arquitecto Arturo Macías A.



4. *El fandango mariachero en las costas del Pacífico michoacano*

Daniel Gutiérrez Rojas*

Preámbulo

Las páginas que siguen tratan de describir dos de las principales celebraciones que realizaban las poblaciones costeñas de Michoacán durante septiembre: las fiestas del Santo Cristo Milagroso y las conmemoraciones patrias, conocida también como *La Jamaica*. Los testimonios presentados aquí exponen la vida de mariacheros y baladores en las mencionadas celebraciones durante los primeros dos tercios del siglo XX.

Antes de comenzar, cabe decir también que la palabra *fandango* en las poblaciones costeras de Michoacán –por lo menos hasta donde se ha indagado– tiene varias acepciones relacionadas: por un lado, la palabra denota fiesta, música y baile y, por el otro, suele utilizarse para connotar relajo y desorden. En cuanto a la acepción *fiesta*, la palabra *fandango* sólo hace alusión a las de tipo secular.

* Etnomusicólogo egresado de la Escuela Nacional de Música, de la UNAM, e investigador de El Colegio de México.

Las fiestas del Santo Cristo y La Jamaica

...sobre el río grande, de q[ue] se dice de Cachán, por estar este pu[er]o en este mismo río y [a] m[ed]ia legua de la mar aprovecha[n]se deste río, y por sus húmedos en la boca dél y de sus pesquerías. Tiene este río caimanes en un e[s] trecho arriba hasta donde hace un salto que hace hacia la serranía, de donde no pueden pasar por el salto. Está este pu[er]o en el camino real de la costa, camino p[ar]a Zacatula [...] Corre este río, con las vueltas y culebreos q[ue] trae, a lo que muchos dicen, más de veinte leguas; y viene en t[ie]mpo de aguas, terrible, q[ue], si no es con ayuda de nadadores, no hay q[ui]en se atreva a pasarle, así por ser raudoso, como por los caimanes q[ue] hay en él. No se aprovechan dél p[ar]a ningún riego, por ser grande y el pueblo de Cachán, de poca gente, q[ue] tendrá como hasta veinte vecinos. Hay t[ie]rras en sus lados y que se podían aprovechar y, por considerar la furia que en t[ie]mpo de agua trae, no se atreve nadie a hacer acequia ni [a] sacar agua de él.¹

De esa manera describía Juan Alcalde de Rueda una de las numerosas poblaciones lánquidas que se asentaban sobre el camino real de la costa en 1580. Ubicado justo a la mitad del camino, entre las villas de Colima y Zacatula, Cachán era en esa época un “miserable caserío”. Muchos años después, por el mismo camino habrían de trajinar los descendientes de ne-

¹ René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 174-175.

gros, indios, españoles y filipinos² cantando y tocando, a lomo de mula o a pie, sones, malagueñas, chilenas, rumbas, indias, zambas, jarabes y minuetes. En la actualidad, Cachán es una de las aldeas con mayor población y número de hablantes de lengua nahua en toda la costa michoacana, aunque ahora sólo resuenan de vez en vez los ecos de la música de *payinan* (antigua)³ que tocaban Zenón Gómez, Domingo de Asís, Miguel de Asís, Avelino Cárdenas, Graciano Jiménez, Erasmo Cárdenas, Josefino Cisneros, Heleno García, Chema Palominos, Tomás Barajas y Baldomero y Aurelio Díaz en las fiestas de San Pedro y el Santo Cristo; cuando las poblaciones nahuas y mestizas se congregaban en torno del festejo de los santos.

Las narraciones y datos que aquí se presentan tratan de recrear estas celebraciones, específicamente bosquejan de manera rudimentaria las fiestas de mediados de septiembre: las del Santo Cristo Milagroso y las de Independencia, las cuales denominaban también como *La Jamaica*. Las voces que acompañan estas breves notas hablan de hechos y personajes acaecidos

² La costa de Michoacán estuvo poblada antes y después de la intrusión española por diversas culturas amerindias, a las que se sumaron después contingentes de esclavos negros y filipinos (indios chinos). Para más información acerca del tema véase Álvaro Ochoa Serrano y Gerardo Sánchez Díaz, *Breve historia de Michoacán*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 21-24, 36 y 63, Gerardo Sánchez Díaz, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas/Morevallado Editores, 2001; Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 198-200.

³ Las palabras en nahuatl de Michoacán aparecen en cursivas y consecutivamente su significado se pone entre paréntesis. Cabe mencionar que la traducción de las frases y locuciones la proporcionaron miembros de las comunidades indígenas de Aquila.

durante la primera mitad del siglo XX y la década de 1950. Aunque para este tiempo el Cachán de Juan Alcalde de Rueda sólo existía en las relaciones geográficas de 1580 y el conocido hoy estaba todavía por fundarse, pues el único habitante permanente en la franja costera, al doblar el siglo, era el guardián del faro de San Telmo.

La zona baja del municipio la describían los indígenas y algunos viajeros, historiadores y antropólogos que habían pasado por ahí a mitad de siglo, como una zona insalubre, llena de caimanes, mosquitos y animales de ponzoña y uña.⁴ El Cachán que en la actualidad se conoce era en ese tiempo un paraje ocupado temporalmente por algunas familias para la siembra de humedad. Pocos años después, al declinar la década de 1950, empezaron a bajar de San Pedro Naranjestil los hombres y mujeres que fundarían Cachán de San Antonio.

Todavía algunos años antes de que ello ocurriera los mariachis bajaban a San Pedro de lo más alto de la serranía con sus cabellos y ojos claros y su piel alba y otros tantos —sudando su piel cobriza— subían de la costa con todo y arpa, en espera de encontrar buen trabajo en las funciones de los santos. Bajaban de La Española, San José de la Montaña, Coalcomán y El Carrizal y subían por el

⁴ Ernesto de la Torre Villar, “Viaje a la costa de Michoacán en 1947” en Ernesto de la Torre Villar (selección y notas), *El trópico michoacano: hombres y tierras*, México, Sidermex, 1984, p. 469; Luis Hijas y Haro, “El distrito de Coalcomán y los criaderos de fierro al noreste de la cabecera, 1921” en Ernesto de la Torre Villar (selección y notas), *El trópico michoacano: hombres y tierras*, México, Sidermex, 1984, p. 423; Hubert Cochet, *Alambradas en la Sierra*, Zamora, CEMCA/ El Colegio de Michoacán/Orstom, 1991, p. 124; Donald, Brand, “La costa de Michoacán” en *El fin de toda la tierra. historia, ecología y cultura en la costa de Michoacán* en Gustavo Marín Guardado (comp.), México, El Colegio de México/Centro de Investigación Científica y de Educación Superior de Ensenada/El Colegio de Michoacán, 2004, pp. 47-66.

camino de San Pedro los costeros de Atoyac y Tecpan.⁵ Asimismo, ascendían y bajaban en bestia o a pie por el camino de herradura que serpenteaba, el cual se hacía un solo nudo hasta que se perdía en la lejanía y más allá.

En esos tiempos, el mariachi de don Zenón Gómez⁶ (arpa) era el más afamado; junto con los hermanos Aurelio y Baldomero Díaz, guitarra de golpe y violín respectivamente, oriundos de las comunidades indígenas de Aquila y Ostula, recorrían la sierra y la costa y hacían bailar hasta los muertos con sus encantos. Su fama habría de llegar más allá del río Tuxpan; hoy día, sus nombres todavía perduran en la memoria de algunos mariacheros colimotes y del sur de Jalisco.⁷

Algunos ancianos todavía recuerdan, antes de que los clérigos prohibieran esos bailes “endemoniados”, aquellos días en que se bailaba en el palenque sobre unas enormes tarimas de parota que hacían resonar, con fuerza, los pies descalzos de los bailarores y bailadoras mientras el mentado Aurelio Díaz cantaba —siempre al amparo de sus “compañeros”— el son de las nahuas blancas.⁸

⁵ Graciano Jiménez Mendoza, entrevista personal, 2007.

⁶ El periodo de auge de este mariachi parece que abarcó de la década de 1940 a la de 1960.

⁷ Los nombres de esos mariacheros aparecen en algunas descripciones que se hacen en los textos de Arturo Chamorro, *Mariachi antiguo jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, El Colegio de Jalisco, 2000, pp. 29-30 y Víctor Hugo Rodríguez López, “El mariachi en Colima: una tradición familiar” en Alvaro Ochoa Serrano (ed.), *De Occidente es el mariachi y de México...*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001, pp. 102-104.

⁸ Jiménez, *op. cit.* Se han encontrado algunos relatos en la comunidad de Pómaro en los que se cuenta la forma como los clérigos censuraron ese tipo de bailes.

En la torre de un convento
en la torre de un convento
me *jallé* unas nahuas blancas
con unas piernas adentro.
¿Para qué quiero las nahuas?
Con las piernas me contento.

Comentan también, con mucha precisión, que cuando cantaba este son el hermano de Aurelio, Baldomero, recibió de forma inesperada dos balazos a boca de jarro durante *La Jamaica* del 15 de septiembre de 1956, después de la función del Santo Cristo Milagroso. Don Graciano Jiménez y don Onofre Ramírez, quienes además de ser compañeros de oficio aseguran haber atestado el evento, aún se sorprenden cuando relatan lo sucedido:

Los tronidos hicieron que los bailadores pararan y la gente corriera a ningún lugar [...] No, pues no le hicieron nada los balazos de la 22. Estaba encantado. Todo el mariachi tenía contrato. *Na' más* le dijo, enseñándole así las dos balas que le había disparado, *aquí te las guardo; después de que acabe de tocar, así na' más salga el sol arreglamos nuestro pendiente*. No, pues el sargento salió corriendo.⁹

⁹ Jiménez, *ibid.*; Onofre Ramírez, entrevista personal, 2007.

Se suscitaban muchos incidentes en aquellas fiestas, pero lo cierto es que eran las más afamadas y acudía mucha gente de numerosos lugares. Cuentan los viejos mariacheros¹⁰ que las fiestas del Santo Cristo Milagroso y *La Jamaica* eran las más prestigiosas en aquella época; además, si no es mucho decir, las que se hacían en San Pedro eran las más grandes y lucidas, las preferidas de los mariacheros de la región, a las que más gente concurría; pero también en las cuales el exceso suscitaba ciertos hechos causados, en parte, por el alcohol, los amores, los linderos territoriales y las cuentas pendientes.

A las fiestas del Santo Cristo y *La Jamaica* concurrían mariachis de todos los rincones de aquel pequeño mundo que era la costa de Michoacán. Tales jolgorios eran pretexto y ocasión para que de los ranchos colindantes arribaran otros mariachis con la finalidad de hacer plaza. Ocurrían también —en no pocas ocasiones— rencillas y altercados entre éstos; ya sea por no ajustarse al protocolo de la profesión o por revanchas personales ocurridas en otros momentos, los músicos siempre daban de qué hablar en los fandangos. Rivalidad y emoción¹¹ son términos que se ajustan perfectamente al modo de vida de estos personajes. Al respecto es oportuno transcribir lo siguiente:

Una vez, en la fiesta [...] les dimos a unos musiquillos el tono para que se acomodaran con nosotros, pues nos despreciaron y no quisieron afinar como nosotros. Nosotros llegamos primero, es la cortesía; si alguien ya está y te da tono

¹⁰ Como Agustín Calvillo, Onofre Ramírez y Graciano Jiménez.

¹¹ Los términos *rivalidad* y *emoción* se retoman del libro de Arturo Chamorro, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música purépecha*.

pues hay que afinarse a como te dicen [...] Todo el rato cada quien por su lado y nos tiraban recio; le dije a mi compañero: “Voy a subirle la cuerda al violín,¹² afinate que ahorita a éstos nos los vamos a chingar” y dicho y hecho. Al ratito ya no se podían afinar y súbele la cuerda y bájala, no se hallaban hermanito, y que se les truenan las cuerdas y al rato quedaron mal con el patrón, que se enojan y ya al rato andaban borrachos. Los hicimos quedar mal.

En la noche después de la función se organizaban los palenques y se bailaba durante tres días consecutivos. Hombres y mujeres vestían sus mejores galas; los jóvenes se paseaban cerca del palenque donde concurría aquel gentío y los marchantes atizaban los puestos de vendimia, mientras los fuereños seguían llegando.¹³ Entretanto, el sonido de los bordones y el tamboreo invitaban a los comensales a pasar al fandango y no faltaba quien –arrebatado por el encanto de la música– se acucillara a un costado del arpa para tamborear algún son. Eran momentos de júbilo en los que la gente se entusiasmaba.¹⁴

El tamboreador, si era bueno, aprovechaba para hacer gala de su ejecución, para lo cual se valía de una serie de recursos con la finalidad de golpear la tapa del arpa. Podía hacerlo al menos de tres formas diferentes: tamboreo cerrado (es decir, con las palmas de las manos, como aún se hace

¹² Resulta extraño que don Graciano haya dicho que le iba a subir la cuerda al violín, pues él toca el arpa; sin embargo, en otra grabación lo que dice es que “le va a subir las cuerdas al arpa”.

¹³ Ramírez, *op. cit.*

¹⁴ Jiménez, *op. cit.*; Gaudencio DeLilis, entrevista personal, 2005.



Tamboreando el arpa durante la fiesta de La Toreada.

actualmente en Apatzingán), tamboreo abierto (con los costados de las manos)¹⁵ y tamboreo espolvoreado (que se hacía con los dedos índice, medio y anular). A este último se le llamaba así porque, según los músicos, el movimiento de los dedos semejaba la acción de espolvorear.¹⁶

A tamborear podía acercarse a quien le agradara. Muchas veces podía ser alguno de los músicos; en este caso era Aurelio o Baldomero, pero no podía ser don Zenón porque a él no le gustaba bailar. Quienes lo conocieron cuentan que echaba su gabán al arpa y ésta seguía tocando sola mientras don Zenón bailaba con las muchachas. De hecho, jura la gente que en una noche de parranda lo veían tocando en San Pedro, La Cofradía y La Mina de la Providencia.¹⁷ Entre pieza y pieza, Baldomero frotaba la *chichikia* (arco del violín) del *latsotsonale* (violín) con una bolita de goma de copal para atacar bien las cuerdas del instrumento; en tanto don Zenón y Aurelio subían las *ixles* (cuerdas) de tripa de coyote que por mala suerte se bajaban a menudo y había que afinar las cuerdas constantemente porque no eran como las de nailon de ahora.¹⁸

¹⁵ Este tipo de ejecución lo presenciamos por primera vez el 22 de octubre de 2000.

¹⁶ Nos tocó observar este tipo de tamboreo en noviembre de 2005 durante *La fiesta de los toros*.

¹⁷ No está por demás decir que dichas poblaciones se encuentran considerablemente retiradas una de otra. Aún más, en aquellos tiempos los caminos eran dificultosos y su recorrido sólo se hacía a pie o en bestia, así que desplazarse de una de las localidades mencionadas a otra implicaba un tiempo y un esfuerzo considerables. El hecho de que se les viera a dichos músicos tocar en distintos lugares en una misma noche suponía que éstos tenían algún tipo de poder “sobrenatural”.

¹⁸ Jiménez, *op.cit.*; Agustín Calvillo, entrevista personal, 2005.

Semanas antes, arribaban a los “puertos” de San Telmo, Pichilinguillo y Maruata algunos “barcos” que hacían navegación de cabotaje y que provenían de Guerrero y Colima para surtir de mercancía, o para llevarse las maderas que la *Pacific Timber Company* explotaba en esas tierras.¹⁹ El alcohol y el mezcal lo traían de Pihuamo, Jalisco, o de Uruapan; la cerveza más popular era la Don Quijote de dos cuartos, que llevaba de Guerrero por el puerto de La Higuera para después subirla a San Pedro el mencionado Felipe Palacios, nativo de Zihuatanejo.²⁰ De por aquellos rumbos también acudían a las fiestas los llamados costeños, provenientes del *bajo de Guerrero*.²¹ Era popular en aquel tiempo el son siguiente:

Me gustan las abajeñas
por altas y presumidas
se bañan y se componen
y siempre descoloridas.

De por aquellos rumbos llegaban, surcando las quebradas montañas de la Sierra de San Antonio, hombres y mujeres. Los músicos recuerdan con suspiros sus años mozos y también, sin rubor, el bailar de las abajeñas: Patricia Cabrera, Juana Rosa, Marcelina Rosa, Aurelia y Sidra eran las más menta-

¹⁹ Todavía alguna gente de edad avanzada platica cómo un barco de la *Pacific Timber Co.* se hundió al tratar de encallar en la playa, cerca de la desembocadura del río Cachán.

²⁰ Jiménez, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

das. Todas llegaban de por aquel lado del Balsas: bailaban jarabes, chelenas, polkas, vases, rumberas y sones, así como El Sombrero, La Costilla y El Zopilote Mojado.²²

Se podía bailar de distintas maneras “según dijera la música”: balseado, corridito o separado. Causaba especial disgusto entre la gente mayor aquellas piezas en las que el hombre tomaba del talle a la mujer; sin embargo, algunas personas no veían con buenos ojos esas licencias pues eran costumbres ajenas, de gente que poco tenía de circunspecta. Cuando se bailaba separado subían a la tarima dos parejas por turno; en algunas piezas, los bailadores utilizaban, durante sus evoluciones coreográficas, un paño o pañuelo en la mano derecha y alzándolo sobre su cabeza realizaban algunas figuras, para lo cual zarandaban el pañuelo con un movimiento de muñeca de arriba a abajo o circularmente,²³ como hoy aún se hace en la costa chica de Oaxaca y Guerrero cuando se baila la chilena.

Toda la noche se alternaban las parejas hasta clarear el alba. Unos subían y otros bajaban mientras los músicos —entre pieza y pieza— se fumaban su cigarro y tomaban café con alcohol para aguantar el ritmo que les exigía el fandango.²⁴ Sin embargo, no faltó el mariachi que, laso y solferino, aprovechaba un descuido para escabullirse después de los primeros dos días de trabajo, pues había ocasiones en que la fiesta llegaba a durar hasta una semana. Veamos:

²² *ibid.*, DeLilis, *op. cit.*

²³ Jiménez, *ibid.*

²⁴ *ibid.*

Tuvieron que distraer al señor porque no nos dejaba ir, quería que nos quedáramos y nos ofrecía dinero y le decíamos que no era por dinero, que teníamos que regresar a nuestras casas [...] a un rato su señora nos ayudó y nos sacó por otro lado para que no nos viera el señor. [...] Es duro el destino de la música [...]

Mucha gente acudía a las fiestas del Santo Cristo y *La Jamaica*; *kixtianos*²⁵ y *naturales* convivían durante casi una semana en el pueblo serrano de San Pedro. En aquellos tiempos sobraban buenos bailadores, sobre todo eran famosos los costeños de La Unión y Zihuatanejo, pero los naturales les topaban al tú por tú, cuentan. Testigos de ello fueron los victorianos, quienes conformaban un mariachi originario del rancho de Los Encinos. Con ellos venía un bailaror oriundo del mismo lugar, quien se llamaba Herculano Reyes, famoso por redoblar la tarima como pocos. Herculano todavía recuerda que en esos años, para bailar algunos sones, el bailaror debía imitar el movimiento y hasta el “atuendo” del animal al que hacía referencia el son. Así, cuando se escuchaba el son de la iguana, el bailaror se echaba al suelo cerca de los pies de su pareja y comenzaba a arrastrarse y menearse alrededor de ella, remedando los movimientos del reptil.²⁶

²⁵ Kixtianos es la palabra que los nahuas del municipio de Aquila utilizan para referirse a los mestizos, en tanto el vocablo naturales se usa para designar a los indígenas nativos de la costa.

²⁶ No se ha encontrado consenso acerca de este tipo de escenificaciones, pues algunos pobladores afirman que dichos bailes, a los que —dicen— se les denominaba “comedias”, fueron incorporados por los maestros. Sin embargo, otras personas aseveran que dichas manifestaciones músico-dancísticas son expresiones tradicionales de los pueblos nahuas de la costa que proceden de mucho tiempo atrás. Quizá haya algo de verdad en ambas afirmaciones, aun cuando tal interrogante se despejará en futuros trabajos.

Uy uy uy, qué iguana tan fea,
mira cómo se menea.
Uy uy uy, qué iguana tan loca,
mira cómo abre la boca.

Bailadoras y bailadores de todos los rincones del litoral convergían en el fandango. No es mucho decir que el baile fungía, entre otras cosas, como arena de lucha donde los conflictos y las representaciones colectivas cobraban consistencia y los estereotipos del blanco, el indio, la mujer, el hombre o lo propiamente humano se dirimían al amparo del acontecimiento y la memoria.

A pesar de lo anterior, la celebración y el baile que ocurrían durante esos días no se podría comprender sin la otra parte: la “religiosa”, vinculada con los ciclos ambientales y el cambio de cargos en las comunidades. Uno y otro contexto fungían como telones de fondo, sobre los cuales se desarrollaban acciones y con los que se perseguían ciertos fines.

Las fiestas del Santo Cristo²⁷ tenían lugar a finales de *xupanda* (temporada de lluvias), cuando la lluvia había hecho estragos sobre los caminos y parecían que las milpas se habían estirado. Asimismo, minuteros y danzantes alternaban sus intervenciones a lo largo de la función. No se dejaba de bailar ni de tocar minuets en todo el día; eran días de vigilia y devoción, era *lasohle tonale* (días de adoración). Todos debían acudir a dar gracias al

²⁷ Se habla en plural porque la fiesta se realizaba en diferentes poblaciones nahuas y mestizas de la región.

Señor por las lluvias y los frutos de la tierra. Iban al templo con matas de maíz que disponían en el altar y sus costados a modo de oblación, mientras que el piso era cubierto con acículas de pino.

Sin embargo, no se crea que el asunto era local, sino que acudían de otros lugares a dar gracias al santo. Los sanpedreños podían ver desde lo alto de los cerros como gente de los lomeríos aledaños. “Se podía ver cómo unos



Minuteros en la función del Santo Cristo Milagroso

surcos de gente subían y bajan por el camino; primero como unas manchitas y luego como una multitud [...] Se escuchaba el rebullir de la gente”.²⁸

San Pedro comenzaba a llenarse poco a poco de ruidos y de un gentío que desbordaba aquello. La víspera empezaba el día 13 y le seguía el grande, el 14. Este día sonaba la campana del templo con la estrella de la oración, como a las 5 de la mañana. El fiscal llamaba a que se congregara el pueblo en el *tiopan* (templo). Tocaba “a víspera” con fuerza aquellas campanas cascadas por el tiempo. “Era un sonido *tsiliniki* (ladino)²⁹ el que nos despertaba.”³⁰ Los músicos y los danzantes eran los primeros en llegar. Poco a poco empezaba a llenarse de gente y a la luz de los ocotes se cantaban las mañanitas al Santo Cristo. “La luz del ocotal desfiguraba la cara de los presentes y hacía alargar las sombras por el piso hasta el paredón del templo.”³¹ Después se seguía con misas cantadas. Don Onofre Ramírez cuenta lo siguiente: “Los cantos eran acompañados con arpas, violines y guitarras. Si el violinista era bueno y las mujeres no eran distraídas, el músico secundaba las voces; si no, el violín *cantaba* en el mismo tono que el de las mujeres.”³²

Todo transcurría en orden, dice don Graciano, de modo que la gente tenía claro lo que se debía hacer y a qué hora. Existía una organización “rí-

gida” que no dudaba en multar y castigar a quienes quebrantaran el orden de la celebración. Se procuraba que nadie hiciera desmanes ni alboroto durante la función del santo; después, durante *La Jamaica* y la bailada ni quien dijera nada. El día grande la gente se levantaba temprano para acudir a la alborada:

El 14 es pura devoción, puro minuete. Desde el 13 a mediodía hasta las 10 de la noche dormíamos y a las cinco de la mañana en la alborada iban a cantar las mañanitas la gente y todo el día la música, la devoción, bailando y rezando hasta las doce de la noche [...] El templo encendido de velas y aquella lluvia; cuando no llovía nos daban un café y cuando llovía no nos daban nada. Así pasó, chulada. Ésas son los costumbres de las gentes nahuas: el Santo Cristo, *La Jamaica* [...] Venía mucha gente, de todas partes. No dos ni tres, sino mucha gente venía. De todos los cerros venían. Luego el pueblo los invitaba, se giraban oficios. Tocaban Ceferino Cisneros y Chema Palominos, que vivía en el Ojo de Agua, tocaba el mariachi Antioco y los dos mariachis de San Pedro, el de nosotros y el de Guillerme y los *encantados* de Ostula antes que nosotros, pues [...] ³³

El 14 sonaban los minuetes todo el día y al final se cantaba la alabanza.

Santo Cristo Milagroso
padre celestial

alivia mis penas
te vengo a bailar.

²⁸ Jiménez, *op. cit.*; María Reyes Tolentino, entrevista personal, 2003 y 2007.

²⁹ Daniel Gutiérrez Rojas, “El sonido *tsilinki*. Una aproximación a la conceptualización y uso del sonido musical entre los nahuas de la costa de Michoacán”, inédito.

³⁰ Jiménez, *op. cit.*; DeLilis, *op. cit.*

³¹ Jiménez, *ibid.*

³² *Op. cit.*

³³ Jiménez, *op. cit.*

De una en una o en montón, las personas participaban jubilosas. Frente al altar, en filas verticales u horizontales, comensales y anfitriones se acercaban para bailarle al santo. Con los brazos cruzados sobre el pecho y balanceándose con movimientos cortos y suaves sobre su propio eje, los devotos se entregaban a la súplica.

Llegado el 15 se tocaba *La Jamaica*. Daba comienzo con las fiestas de Independencia, aunque un mes antes, por el tiempo en que se hacía el *xukatole* (atole agrio) la comunidad se organizaba para designar los cargos de la festividad. El Ayuntamiento,³⁴ conformado por los ancianos de la localidad –a quienes se les denominaba *yolo de pueblo*–,³⁵ convocaban a una junta en la cual participaban el encargado del orden y el armas, los cofrades y los fiesteros del Santo Cristo, para organizarse con los demás integrantes del pueblo y repartirse labores y responsabilidades.³⁶

En el Ayuntamiento³⁷ recaía la responsabilidad de buscar a la joven que ocuparía el cargo de reina de las fiestas septembrinas. Una vez consensuado el asunto, el consejo pedía permiso a los padres de la muchacha que, a juicio de los ancianos, satisfacía los preceptos morales de la comunidad

³⁴ Graciano Jiménez Mendoza cuenta que el Ayuntamiento era la máxima autoridad y quien decidía en última instancia los asuntos más importantes del pueblo.

³⁵ El término *yolo de pueblo* aún se utiliza para designar a las personas de las comunidades considerados “viejos” o “ancianos”.

³⁶ Jiménez, *op. cit.*

³⁷ Según don Graciano Jiménez, la reina y sus damas debían ser mujeres solteras que fuesen respetables, serias y honradas y que cumplieran con los valores de la tradición nahua.

para que asumiera el compromiso. Posteriormente los padres se encargaban de comunicar a su hija el deseo de las autoridades y ella podía aceptar o rechazar la propuesta. En caso de que sucediera lo segundo se buscaba otro prospecto. Una vez aceptado el ofrecimiento por alguna muchacha, el Ayuntamiento designaba a las damas que la acompañarían.

Entretanto, el encargado de armas –que por mucho tiempo fue Gregorio Guillén o alguno de sus hermanos– tomaba el cometido de cuidar a la reina, así como la labor de asignarle un séquito de mujeres que fungían como policías o escoltas durante la celebración. Por su parte, los fiesteros y cofrades desempeñaban una serie de funciones que abarcaban la compra de cohetes, velas, contratar a músicos, servir en la cocina y matar la res; en fin, cuidar el buen desenvolvimiento del culto durante los días 13 y 14.³⁸ Finalmente, el encargado del orden o el jefe de tenencia, según fuera el caso, tenía bajo su cargo otorgar los permisos para los puestos de vendimia.

En los días que duraba la festividad parecía que “el mundo se ponía de cabeza”.³⁹ Metáfora o no, en esos días se transferían los poderes civiles a las mujeres y, si no es mucho decir, ellas mandaban. El poder y la ley se otorgaban a la reina de las fiestas patrias y por correspondencia a las mujeres del pueblo. Una vez sucedido esto, la soberana y sus damas salían a deambular por las calles en busca de hombres a quienes *enjuiciar*.

³⁸ Jiménez, *ibid.*; Gliserio García Ayala, entrevista personal, 2005.

³⁹ DeLilis, *op. cit.*

Se escogía a las reinas: eran puras muchachitas de antojo. Todo el día andaban con sus damas y con unas mujeres que eran policías; las policías eran mujeres ciudadanas de ambiente y traían sus pistolas y rifles; te llamaban y te decían que habías cometido un delito. Lo agarraban a uno y lo hacían bolas a uno, era un juego y no, era de risa, pero también era serio [...] Era un acuerdo que se tenía y si lo agarraban a uno, uno pagaba un peso para que no te metieran a la cárcel, pero con eso tenías derecho a bailar con la reina. Te decían que tenías un delito y tenías que pagar una multa de un millón, que era un peso nada más, y pagabas y bailabas dos piezas nada más. Eran cuatro mariachis los que tocaban y unos por aquí y otras allá y toda la noche no se paraba y les tocábamos a las reinas los sones.⁴⁰

El baile se prestaba como un espacio óptimo para las pasiones, el arrebató, las bravatas, las insinuaciones y los *de repente*. La fiesta permitía ciertas licencias e inversiones de la estructura social, lo cual consentía –tanto a hombres como a mujeres– algunas anuencias. No era excepción la violencia y el sobresalto en estos lugares, ni tampoco raro que entrada la fiesta el “diablo” rondara el palenque y que el alcohol y las insinuaciones surtieran su efecto y salieran a relucir machetes y pistolas.

Yo soy el gavilancillo
que me la vengo a llevar

avísele a su marido
que me la salga a quitar.

⁴⁰ Jiménez, *op. cit.*; Calvillo, *op. cit.*

Los relatos acerca de la prohibición de estos encuentros, recopilados en la costa, exhiben cómo el mito y el conflicto se mezclaban en el fandango.

Los padres cerraron los encantos. Mi pueblo tenía devoción por el baile, a cada rato había baile y borrachera, había devoción por la tarima, pero las cosas salían mal. Ahí está que de tanto baile y borrachera llegó una persona, catrín así de zapato y pantalón y pues en aquel entonces nadie vestía así. Llegaba en su macho, la gente lo veía llegar, se apeaba y subía a la tarima a bailar con las muchachas [...] y ahí lo veías bailando y fumando y cuando menos te dabas cuenta ahí estaba cerca de la olla, moviendo el café con su cola puntiaguda y después venían los agravios y una pelea empezaba y otra aquí y otra allá y el amigo ese na’ más recargado en el horcón riéndose y ya que lo veías bien le veías clarito el espolón de gallo en los pies.⁴¹

El juego ritual de *La Jamaica*, aunque es válido afirmar lo mismo para el fandango en general, aparece a menudo como una antinomia, o como un espacio de peligro del que se esperaba, no sin razón, la tragedia y el escándalo o como un lugar propicio para el gozo y esparcimiento de quien se dice se esperaba con ansia su llegada.

Por lo anterior, si ha de conferirse a la música (*latsotsonalisle*) –lo mismo que a quienes la ejecutan– ciertos atributos y valores que los sitúan en los márgenes de las posibilidades humanas, es porque las reacciones que des-

⁴¹ La narración es una de las versiones recopiladas en la costa de Michoacán.

piertan no pasan desapercibidas, ni a los juicios ni al consentimiento, como tampoco a la objeción de los contextos y experiencia de quienes participan. Sin embargo, si entre los nahuas de Michoacán se adjudica a la música cierto valor moral y ético, es porque en ella los nahuas encuentran algo lascivo, de violencia y arrebato, de malicia, algo ilícito que logra perder —o por lo menos contribuir— a la pendencia humana: el hecho de participar en determinados acontecimientos permite posible vislumbrar parte de su sentido antitético. Por ello, el crimen y la norma son condiciones que se adjudican a la música y, por estas cualidades, en el seno de la vida social expresa su cualidad lábil. Norma y transgresión, pues, se mezclaban durante estos días.

Era pura jugadera esa fiesta. Al que no obedecía lo mandaban a la cárcel y lo amarraban y le daban latigazos con unos chicotes de vástago o de rama, pero era juego, no dolía.... Se le nombra *jamaica* porque lo manejan puras muchachas. Ahí la reina es la que manda, nada de que si eres un comandante, o eres un juez, o encargado del orden, ella es la que manda en esa hora, la reina. La reina te chinga recio.⁴²

Don Graciano Jiménez recuerda todavía el poder que tenía la reina de las fiestas patrias. Él cuenta que durante una *jamaica* en Coalcomán, la reina recién nombrada ordenó que Baldomero Díaz le tocara sones, aunque el inconveniente era que éste se encontraba en la cárcel por un delito grave;

⁴² Jiménez, *ibid.*

sin embargo, se cumplieron los deseos de la reina y sacaron a Baldomero para que le tocara con su mariachi. No conforme con ello, apunta don Graciano, la “soberana” dispuso que se le dejara libre y que no se le molestara. Así, después de *La Jamaica*, Baldomero regresó a su casa. El 16 seguía la fiesta:

A las seis de la mañana ya estaba la reina en el palenque. A las nueve de la mañana salían y comenzaba el desfile. La reina con sus damas y el mariachi pegado con ellas y luego el otro mariachi pegado con la otra fila. Dos mariachis donde va la bandera patria. Desfilaba la gente, era el grito de Independencia. Despuécito hora sí cantina libre todo el día hasta las once. El 17 el retonche, a retonchar amigo en la cantina libre y éntrale chaparra, todo el día hasta amanecer el 18. Todo el día el mariachi [...] Yo toqué muchos años en *La Jamaica* del 15[...] Y ya el 18 a hacer cuentas. Venía el tesorero y contaba el dinero en la mesa, y era el general Gregorio Guillén el que decía que se pagara primero a los músicos.⁴³

La gente dice que la música podía oírse de un cerro a otro, bajaba hasta la costa donde sólo existían algunos caseríos desperdigados y persuadía a los desvelados que ahí vivían para que subieran al fandango; la música se metía por debajo de las cobijas y le retumbaba los huesos hasta al más dormido.

⁴³ *Ibid.*



La vaca era colorada. Mariachi tocando sones en Cachán de Echeverría

No faltaba quien le ganara las ganas y agarrara su *lachiwale* (calzón de manta), su *xikipile* (bolsa o morral), su *telomonte* (machete) y su ocal (candil) y emprendiera camino rumbo al jolgorio.

Eran tres días de fiesta, “tres días de cantina libre”, tiempo durante el cual las mujeres tenían el “control” del pueblo. No había autoridad que las contradijera en sus mandatos; después, todo volvía a su lugar. Las mujeres regresaban a sus labores domésticas y los hombres al azadón. El 19 volvían todos a sus labores cotidianas y sólo quedaba esperar la vuelta de año.⁴⁴

Eran esos tiempos en que sobraban los días en que se escuchaba la raspa de los mariachis y, si no es mucho decir, el mariachi era el rey de las fiestas y el maracumbé el rey de los sones. Eran esos tiempos.

Al doblar el siglo XX, San Pedro se mantenía aún como un pueblo de lengua nahua en su totalidad. Pocos años después, San Pedro habría de convertirse en un pueblo mayoritariamente mestizo. Los sanpedreños empezaron a bajar a las playas y ensenadas para fundar y refundar los asentamientos que hoy se conocen al pie de la ribera del municipio de Aguila con los nombres de Cachán, Santa Cruz y Tizupa.⁴⁵ En este sentido, cuando mataron a los helenos⁴⁶ no sobraba mucho qué decir de los músicos de antiguo calibre, porque habían ido

⁴⁴ Cabe destacar que la profesión de músico está vinculada con la vida campesina. No sobra decir, pues, que la actividad de los mariachis indígenas y mestizos en esta zona de Michoacán, como en otras del occidente mexicano, está ligada a los ciclos ritual y agrícola.

⁴⁵ Las aldeas localizadas al pie de la playa son resultado de un largo proceso de invasiones mestizas a la zona serrana del municipio.

⁴⁶ La expresión *los helenos* se refiere al mariachi del que formaban parte Heleno García y Chema Palominos, junto con otros músicos. Algunos mariacheros se refieren a éstos como a dos de los últimos grandes músicos de la región.

muriendo de uno en uno, en batalla o de viejos. En ese entonces los mariacheros cargaban con el estigma de la fatalidad, la tragedia y el exceso.

Todo cambió después de 1959⁴⁷ y no se diga con la construcción de la carretera. Don Graciano Jiménez hace una periodización de la música de la costa reflexionando en su hamaca respecto a aquellos tiempos pasados y dice que hubo tres etapas: “una antes de nosotros, la de los sones antiguos, [...] otra, la de nosotros donde ya había cambios y se tocaban sones, jarabes y corridos, y la actual, donde queda muy poco de la tradición”.

No obstante, hoy día la tradición mariachera sigue su curso en las manos de las nuevas generaciones de músicos y carpinteros:⁴⁸ Aurelio y Antonio Victoriano, Natalio, Verónico y Graciano Jiménez Reyes, Lauro García Ramírez, Isidro Francisco, Manuel Jiménez Alba, Antonio Jiménez Calvillo, Arnoldo Barreto Jiménez, Crescencio Sebastián, Benito de Asís, Honorato Lozano, José María Isidro Tolentino y Elodio Meras son sólo algunos de los nombres que por fortuna han seguido *el destino*.⁴⁹

⁴⁷ Para don Graciano Jiménez, todo comenzó a cambiar desde la “guerra de 1959” que protagonizaron mestizos y nahuas. Todo empezó cuando Jesús Carrasco, Juan Ortiz y Francisco Palominos quisieron comprar, por la buena y por la mala, las tierras comunales para hacer un ejido. Esto desencadenó una confrontación armada entre ambos grupos; incluso, cuentan, debió intervenir el ejército para pacificar la zona y para sacar a los invasores de los territorios indígenas. Sólo cabe apuntar que aún circula por esas tierras un corrido llamado *Corrido de Carrasco y Guillén* que relata dichos acontecimientos.

⁴⁸ *Carpintero* es la palabra castellana utilizada para referirse a las personas que además de dedicarse a dicho oficio se especializan en hacer instrumentos musicales. No hay constructor de instrumentos que no sea carpintero, pero no todos los carpinteros pueden hacer instrumentos musicales.

⁴⁹ Así llaman los músicos nahuas y mestizos de la región a su oficio. Es común escucharlos referirse a la actividad musical que desempeñan con el nombre de destino.

Bibliografía

- ACUÑA, René (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, México, UNAM, 1987.
- BRAND, Donald, “La costa de Michoacán” en *El fin de toda la tierra. Historia, ecología y cultura en la costa de Michoacán* en Gustavo Marín Guardado (comp.), México, El Colegio de México/Centro de Investigación Científica y de Educación Superior de Ensenada/El Colegio de Michoacán, 2004, pp. 45-66.
- CASTILLO, Ignacio M. del y Raúl G. Guerrero, *En los Motines del Oro. Expedición etnográfica y lingüística*, México, INAH (documento mimeografiado), 1946.
- CHAMORRO, Arturo, *Mariachi y antiguo jarabe son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2000.
- COCHET, Hubert, *Alambradas en la sierra*, Zamora, CEMCA/El Colegio de Michoacán/ORSTOM, 1991.
- GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España en 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- GUERRERO, Raúl e Ignacio M. del Castillo, “Etnografía y lingüística de la costa de Michoacán” en *El occidente de México. Cuarta Reunión de Mesa Redonda*, México, Museo Nacional de Historia, Sociedad Mexicana de Antropología, 1946, pp. 127-128.
- HIJAR y Haro, Luis, “El distrito de Coalcomán y los criaderos de fierro al noreste de la cabecera, 1921” en Ernesto de la Torre Villar (selección y notas), *El trópico michoacano: hombres y tierras*, México, Sidermex, 1984, pp. 419-436.
- JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi*, México, INAH/Conaculta/Taurus, 2007.
- OCHOA Serrano, Álvaro, *Afrodescendientes. Sobre piel canela*, Zamora, Gobierno del Estado de Michoacán/El Colegio de Michoacán, 1997.
- _____, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, Centro Universitario de la Ciénega, Universidad de Guadalajara/Casa de la Cultura del Valle de Zamora/Fondo Editorial Morevallado, 4a. ed., 2008.
- _____, y Gerardo Sánchez Díaz, *Breve historia de Michoacán*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RODRÍGUEZ López, Víctor Hugo, “El mariachi en Colima: una tradición familiar” en Álvaro Ochoa Serrano (ed.), *De Occidente es el mariachi y de México...*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001, pp. 95-106.
- SÁNCHEZ Díaz, Gerardo, *La costa de Michoacán. Economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas-Morevallado Editores, 2001.

TORRE Villar de la, Ernesto “Viaje a la costa de Michoacán en 1947” en Ernesto de la Torre Villar (selección y notas), *El trópico michoacano: hombres y tierras*, México, Sidermex, 1984, pp. 437-484.

Personas entrevistadas

AGUSTÍN Calvillo, violinista nacido en San Pedro Naranjestil, municipio de Aquila, Michoacán.
GAUDENCIO DeLilis, arpista nacido en Pómaro, municipio de Aquila, Michoacán.
GLISERIO García Ayala, vihuelista nacido en La Vainilla, municipio de Aquila, Michoacán.
GRACIANO Jiménez Mendoza, arpista nacido en San Pedro Naranjestil, municipio de Aquila, Michoacán.
JUAN García Ayala, violinista nacido en La Vainilla, municipio de Aquila, Michoacán.
JULIÁN García Tolentino, violinista nacido en San Pedro Naranjestil, municipio de Aquila, Michoacán.
MARÍA Reyes Tolentino, artesana nacida en San Pedro Naranjestil, municipio de Aquila, Michoacán.
MIGUEL de Asís, Violinista nacido en la comunidad de Ostula, municipio de Aquila, Michoacán.
NICANDRO Larios, violinista nacido en la comunidad de Ostula, municipio de Aquila, Michoacán.
ONOFRE Ramírez, violinista nacido en San Pedro Naranjestil, municipio de Aquila, Michoacán.

Fuentes discográficas

Sonidos en la arena. Música de las costas de Michoacán, Guerrero y Oaxaca, Conaculta/Dirección General de Vinculación Cultural/Dirección General de Culturas Populares/Programa de Desarrollo Cultural del Pacífico Sur, 2004.
La música de la costa nahua de Michoacán, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.
Jóvenes nahuas danzan su tradición. Memoria escénica de una cultura, Conaculta/Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.
De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, hay que le da... *Música de la costa sierra del suroccidente de México*, testimonio musical de México 54, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

5. El fandango hermético. El baile tradicional de la Tierra Caliente como danza

Jorge Amós Martínez Ayala*

Con todo mi corazón
aquí les vengo a cantar,
me dicen “El Toro Prieto”
del rancho de Zicuairán.
(*El gusto.*)

Entre las artes tradicionales de la Tierra Caliente, la danza y el baile no han interesado aún a los estudiosos. No se han acercado a la región profesionales de la etn coreología y antropología de la danza, aunque se han producido algunos contados artículos y ponencias (Ramírez, González, Rubio y Durán, todos en Barragán, 2011). Sin embargo, es necesario para mí y un grupo de amigos que presenciamos un desfalleciente sistema festivo empezar la reflexión sistemática acerca de algunas observa-

* Facultad de Historia, UMSNH.

ciones de campo en fandangos tradicionales que han ido desapareciendo junto con los músicos que los motivaron. Desde hace 10 años cada vez resulta más difícil presenciar en los pueblos de la Tierra Caliente reuniones familiares cuyo epicentro festivo sean el baile y la música tradicionales. Así, aunque en general hay todavía muchas familias y bailadores de tradición, los músicos que conocían el repertorio antiguo han ido muriendo y los jóvenes prefieren las canciones rancheras y los corridos e incluso las cumbias que la música tradicional bailable. Es necesario entonces compartir las experiencias para que los especialistas en el arte de Terpsícore se acerquen ahora a los contados casos en que sobrevive el fandango terracalienteño.

Aunque es posible hacer una primera caracterización del baile en varias subregiones de la Tierra Caliente (el Balsas medio, Los Balcones, la confluencia del Tepalcatepec, la Costa Sierra y el Plan de Apatzingán) y existen los registros de varias observaciones en fandangos característicos en pueblos dispersos –varios de ellos en video–, mi cavilación no partirá de la descripción de cada una de ellas. Por ello, se pide al lector su confianza

Iniiciando el fandango con sonos de arpa y zapateadoBN. Foto, Raquel Paraiso ►



en que, durante una década, he presenciado como espectador y con cierta sistematicidad eventos dancísticos que me permiten lanzar al debate las propuestas que haré.

El argumento central es ponderar al baile tradicional de la Tierra Caliente, “profano” –como la ha caracterizado una profesora de la región–, alegre, sensual y despreocupado, como una manifestación artística trascendente, una danza (es decir, una expresión cinética vinculada con lo divino), pero que ha quedado escindida de esa relación numinosa al cambiar los contextos en los cuales se produjo el discurso dancístico. La propuesta es intentar aproximarnos al sentido “místico” que pudo tener en el pasado el sistema festivo terracalienteño, al vincular a las artes tradicionales (presentes en el fandango) con los contextos sociales en que se produjo el discurso artístico durante el siglo XVIII.

Si se piensa que las prácticas culturales de la actualidad, presentes en el fandango, son “idénticas” a las ocurridas en el pasado, se caerá en un anacronismo iluso; sin embargo, si se supone que existe un vínculo entre el presente y el pasado a partir de la tradición, valorando su fuerza de cohesión mediante las identidades sociales (Pérez, 1991: 21), entonces cabe aproximar el horizonte cultural no al presente (¿qué sentido tiene?) sino al pasado (¿qué sentido pudo tener?). El ejercicio no es ocioso, sino pretende mostrar que es posible combinar la semiótica, la hermenéutica y la historia para hacer el análisis estratigráfico de sentido en las artes tradicionales, además de encontrar en ellas sustratos de significación que, como palimpsestos, crean metáforas y ecos que nos conectan con el pasado, con esos creadores

y preservadores que son o fueron nuestros ancestros (Martínez, 2011). En el trayecto y de paso comprenderemos cuánto de universal tienen las culturas locales y la posibilidad, si se quiere, de actualizar sentidos y vínculos con esos “otros” con quienes compartimos raíces y vasos comunicantes.

Sociedad pluriétnica forjadora de la tradición

Dicha sociedad estuvo conformada fundamentalmente por indígenas de tradición mesoamericana: nahuas, popolucas, matlatzincas y purépechas; sin embargo, por su clima, las epidemias endémicas de origen africano y europeo (como la viruela, el tabardillo y el matlazáhuatl) diezmaron a la población; en consecuencia, los encomenderos y dueños de minas incorporaron a esclavos sudsafricanos de distintas regiones de África: malinkes y mandingas primero, angolanos y congos después. La Tierra Caliente era poco atractiva por el clima y los animales ponzoñosos, los caminos ásperos y la importancia económica marginal, pues la minería de metales preciosos decayó y la de cobre fue controlada por la Corona. Asimismo, la ganadería extensiva, que brindaba trabajo por temporadas y alguna agricultura de exportación (añil, algodón y azúcar), además de la agricultura fueron las actividades económicas de importancia para la población (Martínez, 2007: 13-38).

El decrecimiento de la población indígena se detuvo a fines del siglo XVI y comenzó una recuperación con el intenso mestizaje, sobre todo entre los grupos subalternos: mulatos y “criollos”, con ancestros indígenas y africanos,

quienes incrementaron su número, algunos al refugiarse en la soledad de los ranchos de las sierras, territorios marginales para las extensas haciendas agroganaderas situadas en los valles (Carrillo, 1993, 1996; Martínez, 2004: 7-24; 2001: 43:84). Ello permitió un intercambio de bienes culturales que conformó la cultura regional desde fines del siglo XVII hasta mediados del XVIII. Aun cuando pareció que Europa predominaba en la conformación de las prácticas culturales terracalenteñas, no se deben minimizar las metáforas que usan elementos de Mesoamérica (como el Sahel) y en las llanuras bantúes de Angola y el Congo, si bien marginadas para entender los posibles sentidos que tuvieron en el pasado (Martínez, 2001: 249-279).

Formas rituales y divinidades

En Mesoamérica y entre los pueblos del sur del Sahara, en aquellos no islamizados, existieron algunas prácticas que tienen características coincidentes y que, dieron origen a la cultura terracalenteña; sobre todo las heterodoxas. Entre las que tienen importancia se encuentran las relacionadas con la fertilidad y la asociación de movimientos sexuales miméticos con las danzas rituales que se les ofrecían.

Antes de la llegada de los europeos, una de las diosas más importantes para los antiguos michoacanos era Xarátanga (Alcalá, 2008: 196). La imagen y los sacerdotes de Xarátanga acompañaban a Curícaveri en el centro de las procesiones para las conquistas militares; aquél era el dios principal,

del Sol y la guerra. A su vez, Xarátanga era de las mieses y los mantenimientos, pero también de la fertilidad (Alcalá, 2008: 117) quizá porque de las orillas de los ríos de la Tierra Caliente salían dos y hasta tres cosechas por año aprovechando los humedales y el riego. Así, el maíz, el algodón, las calabazas, los tomates, el chile y las frutas llegaban a la Tierra Fría en todo momento de tierras abajo, del Jurío, ya sea por comercio o como botín de guerra (Navarrete, 1997: 111-113; Alcalá, 2008: 82). En un pasaje de La Relación..., una joven sacerdotisa o la diosa misma parece ejercer un acto de prostitución ritual; otro párrafo de la Relación de Michoacán parece asociarla con los baños de vapor, o temascales (Alcalá, 2008: 138), lo cual lleva a Corona Núñez a equipararla con Tlazoltéotl, diosa de los pueblos nahuas, cuyo “nagual” pudo haber sido el curitze o zopilote (1984: 72-75).

La conquista de la Tierra Caliente la hicieron tanto personas de Xarácuarro, donde se veneraba a Xarátanga, como miembros de los grupos dominantes: Eneani, Uanáxaxe y Zacapu Ireti (Alcalá, 2008: 156; Martínez, 2011). Varios de estos pueblos eran habitados por personas de lengua náhuatl. López Sarralegue menciona a un gobernante colonial de apellido Acatl, caña, en Sinagua; y todavía entre algunas personas mayores es posible escuchar algunos nahuatlismos, como “áxcale” por “así es”. Por ejemplo, el violinista y guitarrero don Pedro Torres, mayor de 70 años, oriundo de Zicuirán, municipio de La Huacana, Michoacán (López, 1999: 273, 275).

Entre los africanos traídos de manera forzada a Michoacán y sus descendientes también existió un culto a la Luna y a la fertilidad. En Valladolid, aunque alejada de la Tierra Caliente, por ser la capital del obispado y alcal-

día mayor tenemos mejor documentada a la población de origen africano y de algunas prácticas culturales. A su vez, en los archivos episcopales y en la música novohispana del siglo XVIII se encuentran indicios de un culto a Ashola Angüengüe, diosa de la Luna, el agua dulce, el amor y la fertilidad en el África de lengua bantú, en Congo y Angola, sincretizada en Cuba con la Virgen de la Caridad del Cobre (González Huguet, 1998: 147, 173, 176), el cual se ha realizado en otro trabajo (Martínez, 2004: 139-148).



Zapateando un son. Foto, Raquel Paraiso

Entre los indígenas y los sudsafricanos del Michoacán colonial, la desnudez o los movimientos pélvicos no estaban asociados con la “vergüenza de índole sexual, mientras que los movimientos con mimesis erótica no eran raros, sobre todo en los ritos de fertilidad. Por ello, cabe suponer que el movimiento corporal explícito –reprimido por la Iglesia católica entre los nuevos conversos y sus descendientes– fue transformado en la danza religiosa oculta como un baile profano mediante metáforas animales de los “nahuales” y “tonos”, animales ancestros, tótems, que representan a los dioses y que sirven de disfraz a la intención ritual como “juego”, o incluso juegos rituales trasladados al espacio del baile “profano”. Un ejemplo claro de esa cópula animal representada en la tabla existe con los sones miméticos de La pichacua, en el Balsas medio, tocado por un conjunto de tamborita, en El Pollo y La Chachalaca, en la antigua parroquia de Sinahua, donde el varón finge tener alas usando su gabán, el rebozo de una compañera y que en determinado momento “cubre” con esas “alas” a la mujer.

Sin embargo, la Inquisición prohibió algunos bailes de carácter profano, sobre todo aquellos que tenían movimientos explícitamente sexuales o que lo eran desde su perspectiva. El control social e ideológico sobre el “otro”, el que no era europeo, no pudo ser total (González Casanova, 1986). Las regiones apartadas de la Tierra Caliente y el sur de Michoacán permitieron ciertas libertades a las prácticas culturales heterodoxas, favorecidas por la necesidad lúdica y expresiva de los grupos subalternos y de la cultura popular que crearon.

El arte “profano” realizado en fandangos fue espacio de libertad, pues al recurrir a metáforas locales disfrazó lo propio ante las autoridades eclesiásticas y civiles que no entendían cómo se articulaban los símbolos y sus significados en las fiestas a las que, incluso, se les podían invitar. Por ello, es posible desentrañar algunos sentidos en los fandangos actuales, aun cuando al llegar a una fiesta en Tierra Caliente pareciera no haber orden y concierto.

Orden y concierto

En realidad el orden y concierto es un evento plenamente estructurado y normado en lo social, basado sobre todo en la tradición. En otro lugar se han descrito esas normas sociales, reglas de etiqueta, dictadas por la tradición para bailar o tocar en un fandango terracalienteño, las cuales no son “leyes” inmutables; pero que deben tener en cuenta en especial los “fuereños” que quieran aprender (Martínez, 2004: 175-188; Martínez, 2004 b; Martínez, 2010: 151-171). Además del reglamento hay una normatividad en tres ejes: uno espacial, conocido sobre todo por las personas mayores de la región y en el que los niños y jóvenes se adentran conforme participan en un número mayor de ocasiones festivas en su vida; otro temporal, conocido por los músicos y bailadores destacados, quienes decidieron pasar del “gusto” o la mera afición al “destino” (o sea, aceptar a la tradición como una responsabilidad); y, por último, uno axial, que existe, pero que por estar oculto y ser heterodoxo perdió sentidos con el tiempo.

En otro texto se ha mencionado que la fiesta tiene un desarrollo similar en las tres subregiones en las cuales se puede dividir geográficamente la amplia región de Tierra Caliente, aunque la dotación instrumental puede variar (Martínez, 2010: 151-171). En este caso sucede igual, pues la disposición de audiencia y artistas tradicionales tanto espacial como temporalmente, e incluso axialmente, puede verse en las diversas tradiciones de Tierra Caliente; lo cual muestra que se trata de una región cultural con cierta homogeneidad estructural, aunque con variantes.

En el análisis espacio-temporal que haremos usaremos un solo caso para ejemplificar: el del conjunto de arpa grande, tradición de la antigua parroquia de Sinahua, conocido como estilo Zicuirán. Este debate se dejará para otra ocasión y, a fin de evitar que se nos asocie con esta caracterización poco reflexiva, la llamaremos de “arpa tamboreada” porque la característica principal que la separa con la tradición vecina se realiza en el valle de Apatzingán.

El tamboreo imprescindible sobre el arpa también se comparte con la tradición del antiguo Carrizal, llamado ahora Arteaga, que don Leandro Corona, violinista residente en Zicuirán, municipio de La Huacana, Michoacán, muerto a los 103 años de edad y principal fuente de información para este artículo. Este tamboreo se considera de “estilo costeño”, relacionado con Piedras de Lumbre e Infiernillo, Mich., y Coahuayutla, Gro., cuya característica es el baile, con “paños” o pañuelos, sobre la “tabla” o “tari-ma”, que es un tronco cubicado y ahuecado que se coloca sobre el nivel de la tierra y no excavado, como en los pueblos al norte de la región. En estas líneas no se caracterizarán en el espacio las diversas tradiciones de Tierra

Caliente, ni su origen común en un prototipo, ni la separación “estilística” que sufrieron, debido al desarrollo de nuevos polos económicos que atrajeron a la población de la zona, lo cual se dejará también para otra ocasión.

El modelo descrito sirve para entender la distribución espacio-temporal de músicos, bailadores y público en general, así como para sus interacciones y repertorio por ejecutar con las otras dotaciones instrumentales de la región: el mariachi con guitarrón y el conjunto de arpa grande del Plan de Apatzingán, ubicadas al occidente de Tierra Caliente; el de cuerdas con contrabajo, en los Balcones al norte, y el de tamborita en el Balsas al oriente.

El análisis del fandango como ritual se basará fundamentalmente en asociar espacios sociales, actividades productivas, grupos étnicos y animales característicos del entorno de Tierra Caliente y en particular de la antigua parroquia de Sinahua, donde el conjunto de El Lindero mantuvo una forma distintiva de las artes tradicionales vecinas. La idea es que por medio de los temas presentes en las coplas se pueden reconocer elementos residuales de esta antigua forma ritual heterodoxa, desde la perspectiva de las autoridades locales de la Iglesia católica. Los sones terracalienteños se caracterizan por tener coplas que mantienen cierta unidad temática, lo cual permite intercambiarlas de acuerdo con la proximidad de las materias de que se ocupan, aun cuando tengan distintas frases musicales (Sánchez, 2011: 55-72; Sánchez, 2003: 261-272); por ejemplo: coplas de toros, con aquellas que se refieren a caballos, en sones de temas próximos como El Toro o El Caballo, los cuales preservan cierta unidad de sentido por ser de actividades ganaderas, pero no con La cocinera, referida a otro ámbito de actividad productiva.

En cuanto a las piezas musicales más comunes en un fandango realizado en la antigua parroquia de Sinahua, nos daremos cuenta de que hay sones propios de su tradición y no compartidos con otros, aunque sean próximos, como El Coyote de Los Balcones, El Nopilche del Balsas y La Venadita del Plan. Sin embargo, esto no quiere decir que en los pueblos no haya coyotes, venados o nopilches (un lagarto venenoso), sino que no tuvieron la “necesidad” de componerles una pieza musical (¿por qué razón?). Una respuesta hipotética sería, tal vez, que no tienen la importancia en su imaginario que poseen El Ratón o El Zopilote. Como lo plantea Castoriadis: la institución de la sociedad determina lo que es “real” y lo que no, aquello que tiene sentido y lo que no, pues toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo...toda sociedad es una construcción, una constitución, una creación de un mundo, de su propio mundo” (1986: 226-227).

Si se observa con detenimiento, la mitad de los sones se refieren a tipos humanos, tanto étnicos como a sus actividades productivas, su procedencia, o a los valores y acciones desarrolladas. La mayoría procede de la división estamentaria instituida en Nueva España; por ello aparecen negras, indias, zambas y malagueñas. Casi la mitad se refieren a diversos tipos de animales, los humanizan, les otorgan atributos morales o los imaginan realizando actividades propias de los hombres. En consecuencia, se usarán como fuentes de información para analizar las coplas sacadas de su contexto cotidiano y se pensará en su sentido desde una posición heterodoxa, usando como instrumento hermenéutico el pensamiento mesoamericano y sudsaahariano, principalmente la filosofía bantú (Jahn, 1978: 131-165).

Algunos sones ya no se tocan, aunque —como en el caso de El Zorrillo y El Zopilote— hay elementos para reconstruirlos; no en vano eran de las piezas más difíciles de ejecutar (Limas: 2010). Un gran número de los sones puede escucharse en grabaciones realizadas y una por salir, mientras que otras forman parte del acervo de Música y Baile Tradicional, A.C., y son de libre acceso (Hellmer, 1980; Herlmer, 1960; Macías, 1967; Llerenas, 1999, El lindero, s/f; Martínez de la Rosa, 2006; Martínez de la Rosa, en prensa). El repertorio “completo” de la antigua parroquia de Sinahua es muy difícil de precisar, pues se comparte mucho con el valle de Apatzingán y los músicos residentes en Nueva Italia tocaban y tocan en las fiestas locales, al combinar coplas y formas musicales que los jóvenes, adultos y algunos mayores no aficionados no distinguen, pues suponen que “todo es lo mismo”.

Orden espacial del fandango

No importa a cuántos fandangos se asista, cualquier espectador atento se dará cuenta de que hay una disposición correcta para que se coloquen los músicos, los bailadores y la audiencia. Aun cuando podrían surgir infinitas posibilidades de combinación, sólo se considera adecuada la siguiente.

Bajo el árbol que sirve para dar sombra o un poste de la enramada se coloca el conjunto musical tradicional; en ocasiones como las bodas, dichos postes estaban labrados con motivos animales y florales e incrustados de pesos de plata, el cual era conducido por el padrino un día antes de la



La tarima espera a los bailadores. Foto, Raquel Paraiso

fiesta, a fin de que con ellos levantar la “ramada” y el “tálamo” (o “súchil”) para los novios. Una descripción novelada puede verse en El gallero de López Ferrer (2000). La disposición es a partir del arpa, que se coloca con el tronco detrás (A); a su derecha y a sus pies el tamboreador (T), quien cachetea sobre la tapa, en el lugar donde no tiene agujero armónico; a la derecha del arpero se pone el violín primero o “primera vara” (V1), el que

lleva la melodía, y a su derecha el violín segundo o el “segundero” (V2), que toca la melodía en “segunda”, hace acordes de “acompañamiento” y toca mientras se canta, en especial si el otro violinista canta o jananea; y a la izquierda del arpero se coloca el guitarrero (G). Los músicos están de frente a la tabla y en semicírculo, de tal modo que puedan verse y oírse entre ellos. Frente a los músicos se pone la bebida para su consumo, cartón de cervezas o mezcal, de la cual también toman –previo permiso– algunos miembros del público.

Los bailadores suben a la tabla por turnos, de acuerdo con su género o de la función percusiva que harán con sus pies. Los hombres bailaban descalzos y hacían sonidos graves (H), con patrones rítmicos que jugaban (“redobles”), para no mantener el ritmo básico que se interpretaba, el cual se enseña a los aprendices con frases mnemotécnicas, como *sopa de pato*, *sapo rotete*, *poca manteca* y *totopo con sal*, las cuales son los acompañamientos rítmicos que hacen las mujeres que, por usar tacones, producen sonidos agudos (M). Cuando bailan dos mujeres, una redobla y la otra mantiene el paso básico. Antes sólo bailaban dos hombres cuando se retaban en duelo y rítmicamente chocaban sus machetes o cuchillos, en el género del “potorrico”, que ya no se toca, o con un “gusto”. También podían bailar dos hombres cuando al retarse hacían “mudanzas” frente a frente, con pasos de destreza y complejidad rítmica.

Atrás de la pareja que baila sobre el espacio coreográfico e instrumento percusivo que es la “tabla”, se coloca la pareja que espera su turno para bailar. Cuando el hombre salta hacia la mujer y la toma de los hombros, el

brazo o el antebrazo, dando un salto y un golpe con los pies juntos, le indica con el “brinco” a su pareja y a los espectadores que se cansó y acabó su turno, y con ello se “baja” de la tabla. A su vez, la pareja que “sube” a la tabla espera un acento rítmico e inicia el baile, o hace el “botón” o le “brinca” a la tabla, dando un pequeño salto con los pies juntos y al caer da un golpe a tiempo con el ritmo para iniciar el baile. El público rodea la tabla y casi nunca a los músicos, pues a éstos no les gusta que “orejeen” y les “roben” la música; incluso algunos dicen que así se pueden enfermar de “ojo” o les da “calentura”.

Disposición instrumental y espacios performativos en Huetamo y Zicuirán

El orden tiene una lógica rítmica que conocen los bailadores diestros y que tratan de respetar, pues así el tamboreador (T) dirige cuando la pareja de bailadores (H/M) y el guitarrero (G) deben “redoblar”, y les marca el ritmo básico cuando se salen de tiempo, o al redoblar los “baja” de la tabla. Normalmente el tamboreador, al cachetear sobre la tapa del arpa, realiza sonidos graves con los golpes dados con la palma de la mano y en el centro del espacio a percudir, mientras que con los dedos abiertos, o golpeando con los dedos juntos la orilla de la tapa produce sonidos agudos. Al combinar los “cacheteos” crean sonidos graves y agudos en diferentes combinaciones rítmicas, pero los “redobles” –golpes rápidos y continuos– se hacen con las

palmas puestas en el centro de la tapa del arpa, para producir una serie de sonidos graves.

El hombre (H) se coloca de tal manera que pueda ver y escuchar al tamboreador (T), en tanto que la mujer (M) se pone frente a la guitarra de golpe (G), la cual mantiene el patrón rítmico básico y de manera discreta realiza “redobles”, al rasguear rápida y continuamente con la mano derecha sobre las cuerdas. Estas relaciones rítmicas y visuales se mantienen entre los ejecutantes de los instrumentos percusivos y armónico/percusivos para permitir a violinistas y arpero mantener los tiempos de ritmos y armonías con la línea melódica; además, con ello se evita “atravesarse” o “turbarse”.

El violín primero debe estar atento para que, al evaluar la habilidad rítmica de la pareja de bailadores, éstos le den otra “vuelta” a la melodía de la pieza musical y con ello les permita continuar bailando, o les indique que deben iniciar la “cantada” de tal modo que la pareja disminuya el volumen de su paso, realice el patrón rítmico básico y así la releva otra pareja. Si “brinca” el violín, primero debe “terminar” o “acabar” la pieza musical, evitando que se suba otra pareja y así puedan descansar los músicos. Al respecto cabe recordar que en el fandango las piezas musicales duran mientras haya parejas que estén dispuestas a bailar y se pueden alargar más de 10 minutos, por lo cual el fandango durará algunas horas y en ciertos casos varios días. Sabedores de que existen contratos mínimos de cinco horas, los músicos alternan espacios de ejecución y de descanso, en los cuales aprovechan para “afinar” instrumentos y gargantas; pues un trago de mezcal “abre” la garganta o el “galillo”.

Aunque en el presente siglo los músicos son profesionales (es decir, cobran por su actuación), en algunos lugares de la Sierra del Tigre y los Balcones aún se toca por “gusto”: sólo por la comida y la bebida. Entre los asistentes a los fandangos siempre hay “aficionados” o músicos invitados a la fiesta que “ayudan” a quienes tienen “el compromiso”, por gusto o para “ganarse algo”, o sea, una “propina” que les dan los músicos contratados. El relevo permite a los músicos “descansar”, ir al baño, tomar, comer o bailar; por ello, hay un intercambio entre los músicos y los espectadores, quienes intercambian sus papeles. El caso más común es que algún espectador – hombre o mujer– pida permiso para “tamborear un son” y mostrar con ello sus habilidades rítmicas. El arpero puede otorgar o no el permiso, ya sea porque conozca al solicitante y acceda con agrado o para evitar con disculpas la negativa. Un mal tamboreador “descuadra” la ejecución, se “atraviesa” y “turba” a los bailadores y a los músicos; además, puede romper la tapa del arpa, que es el instrumento más caro y difícil de conseguir en la región.

La atención de la fiesta se concentra en lo que ocurre en la tabla, la cual es el centro del fandango. Ahí se establece un diálogo entre músicos y bailadores: los artistas tradicionales; pero también con el auditorio, que son bailadores y músicos en espera de su turno para mostrar sus habilidades, aprendices y maestros, así como espectadores que mediante interjecciones verbales como: ¡Voy polla! ¡Ése es gallo! ¡El gallo se anda ‘ogando!, califica el desempeño de los bailarines o de los músicos: ¡Toquen! ¡No roben! ¡Músicos zorreros! También utilizan como interjecciones no verbales las risas, las carcajadas, los gritos de alegría, tristeza y antes, de dolor (¡Aaaayyyy!),

o los que se emplean en el arreo del ganado (¡Epaaaa! ¡Jupaaa!) o imitan los bramidos de los toros (¡M’uuuuju!). Asimismo, logran metáforas que se vinculan intertextualmente con la lírica de las coplas y con las actividades productivas de la región.

El espacio festivo es más amplio, pues incluye la cocina, donde las molenderas y cocineras preparan tortillas y viandas; antes estaba el de las “caneleras”, que vendían “agua de gloria”, “parras”, “hojas”, “chíngure”, mezcal y alcohol, que ahora ocupa la cerveza. Asimismo, hay el de la mesa del banquete donde comen los invitados, separados del “xúchil” o “tálamo”,



Los pies de Xochiquetzal, Foto, Raquel Paraiso

donde se colocaban novios y padrinos. Los “caballos bailadores” se colocan fuera del círculo del fandango, pero motivados por el alcohol y la euforia meten sus caballos a bailar sobre la tabla y como compañera alguna mujer.

En el fandango hay una débil frontera que separa a los artistas performativos y al auditorio; durante el desarrollo de la fiesta ocurren intercambios diversos entre artistas: músicos que bailan y bailadores que tamborean; entre espectadores y artistas: espectadores que se suben a la tabla a bailar o que tamborean, lo cual no genera una división tajante entre artista y público. Con ello, también se establece una circulación de individuos de géneros distintos entre los espacios performativos y los expectativos; sin que por ello se inhiba la participación y el goce estético en ambos lados y por los mismos individuos.

Orden temporal del fandango

Así como está normada la estructura espacial por la tradición, se encuentra la estructura temporal, la cual se pensó para lograr que la atención de los espectadores y las habilidades de los artistas performativos tuviera un clímax, de goce estético y habilidades artísticas, para luego terminar de manera más distendida. La participación de los asistentes a la fiesta tradicional, las actividades por realizar, los géneros por tocar, cantar y bailar, así como las acciones adyacentes tienen un orden de prelación temporal conocidos por los asistentes; pero en las prácticas artísticas, esta sucesión sólo es conocida por los músicos y bailadores destacados.

La fiesta inicia con el armado del “tálamo” o “súchil”, así como “plantar” la tabla y los “nixtamales”, es decir, la preparación de la sombra, la delimitación del espacio sonoro y coreográfico, de los alimentos y la masa para las tortillas que se servirían durante el convite. Incluso durante ese tiempo se tocaba música y se bailaba, sobre todo para las “cocineras” que no disfrutarían debidamente de la fiesta pues estarían atareadas en servir las mesas y haciendo las tortillas.

Formalmente el fandango iniciaba cuando la pareja de novios regresaba de la iglesia parroquial a la casa del convivio; cuando ésta se divisaba se tronaban cuetes o se disparaban balazos al aire y los hombres de la comitiva se lanzaban a todo galope para llegar al lugar del festejo y “correr banderas”, que consistía en recorrer a todo galope, de ida y vuelta, el espacio entre la casa y la comitiva, que venía montada y al paso de su cabalgaduras, portando un palo con una servilleta bordada amarrada en él, como bandera. El primero en llegar tenía el derecho a quitar las espuelas al novio y desmontar a la novia, a quien tomaba en sus brazos.

Desde que se oían los cuetes, el conjunto de arpa, que ya había afinado, empezaba a tocar El maracumbé, el son que iniciaba musicalmente el festejo, seguido de El buscapié, y cuando los novios habían descendido y estaban listos para iniciar su baile nupcial: El canario; del cual había grande y chico.

Una vez instalados los novios en el tálamo y rodeados de los padrinos —los personajes más importantes del festejo—, empezaban a tocarse los sones y gustos más fáciles, para que los aprendices, sobre todo los jóvenes, comenzaran a bailar. Se trata de sones en tono de sol mayor en tiempo de 6/8,

que generalmente tienen nombre de animales diurnos o solares, casi siempre aves, como El pollo y El gavilancillo; además de animales tanto domésticos como salvajes, cuyos movimientos son rápidos y a veces se imitaban al bailar. Seguían los que se tocaban en re mayor, como La Plata Lucida, Los Federales, Las Abejas, El Pajarillo o El Tejón, que tienen coplas con versos de doble sentido, y seguían en do mayor con La Sandía, La Zamba Amalia y La Morena. Se terminaba cada sección temporal de la fiesta con los sones que tienen modulaciones y cambian de tono en alguna parte, como El Caballo y El Ausente, que al estar en sol mayor modulan a re mayor, o La Vaquilla, que al estar en re mayor modula a sol mayor.

Generalmente la fiesta iniciaba al mediodía, pues si la cabecera parroquial estaba lejos se casaban en la primera misa para tener tiempo de regresar, y si era próxima, en la mesa de mediodía. La atención no se centraba todavía en el espacio del fandango, pues los convidados comenzaban a llegar, algunos avisados por los cuetes que se lanzaban al aire intermitentemente. Las actividades se concentraban en la cocina, donde se calentaba la comida y se hacían las tortillas, mientras las bebidas daban tiempo a que se refrescara la concurrencia. Hasta que se daba el grito de: ¡Vénganse a comer hombres!, mientras que mujeres y niños lo harían con posterioridad.

A media tarde se daba paso a los “bailes de juego” y los jarabes para que toda la concurrencia pudiera entretenerse. Se trata de bailes que se podían hacer sobre la tabla o “pespunteados” sobre la tierra; por ello, no había que esperar el turno para bailar sobre la tabla un jarabe y permitía lanzar “galas” a las bailadoras más bonitas. Los jarabes se conocían entre los músicos por

| Animales salvajes | Animales domésticos | Acciones humanas | Tipos humanos | Objetos |
|----------------------------|---------------------|-------------------|---------------------------------------|------------------------|
| El tejón | La perra | El imposible | El maracumbé | El jarabe (en G, D, C) |
| El cuinique | El ratón | El recuerdo | El ausente | El buscapiés |
| El jabalí | | El brinco | El pasajero | El revientaesquinas |
| El zorrillo | Ganado | La torbellina | El becerro | Las naguas blancas |
| | La vaquilla | El gusto pasajero | El arriero | El veinte |
| Insectos | El buey | El gusto derecho | Los panaderos | La plata lucida |
| La hormiga | El toro rabón | El gusto remao | Los federales | El rienda atrás |
| Las abejas | La burra | El gusto saleño | La cocinera | La peineta |
| | El caballo | | La señora Chica/La Queta/La corralera | La mantilla blanca |
| Aves | Seres imaginados | | La mala mujer | La astilla |
| La media calandria | El chonene | | La niña bonita | Las campanitas |
| La guilota | El duende | | La Mariquita María | Sones “zapateados” |
| La perdiz | | | La Cirila/Esmeralda | Los ojitos negros |
| El cuervito | | | La comadre | El potorríco |
| El pito real | | | La recién casada | |
| La chachalaca | | Localidades | La negrita | |
| El canario | | El Arateño | La india | Vegetales |
| El pajarillo | | El Cihuateco | El indio | La sandía |
| El gorrioncillo | | La valenciana | La zamba Amalia | El cempaxúchitl |
| La gallina (La Alejandría) | | El Ahijullo | La malagueña curreña | |
| El pollo | | La polvoreada | La malagueña arrocera | |
| El zopilote | | | | |

el tono en que se tocaban: en sol, re y do; para los bailadores que lo pedían era “un jarabe ranchero”. El son de *Los panaderos* aburría a los músicos y divertía a todos; ridiculizaba a quienes no sabían bailar y ponía a bailar a todos con todos. *Los enanos*, *La chachalaca*, *La botella* y *La costilla* divertían al verlos imitar los movimientos o mostrar sus habilidades al pasar entre sombreros sin pisarlos, o tumbar y levantar una botella con el pie. Algunos gustos se tocaban en $\frac{3}{4}$ en tiempo más lento, que permitía descansar o bailar más pausado a las personas de mayor edad y a los inhábiles.

Hasta aquí, los músicos “de compromiso” podían aceptar la “ayuda” de algunos amigos y aficionados; pero al iniciar las sombras de la noche y ya con los ocotes, las velas o los “aparatos” de petróleo prendidos comenzaban a bailar los mejores bailadores. Por ello se tocaban los sones más complejos y rápidos (como los “zapateados”), o aquellos que tienen modulaciones a tonos menores (como La Media Calandria o La Burra), o los que son en tonos menores (como El Toro Rabón). Era también el momento que aprovechaban quienes tenían la habilidad para cantar “alto” (con voz aguda) e improvisar coplas con la finalidad de hacer una controversia en torno a ciertos temas; para ello, se utilizaban sones como La Malagueña o La Indita. Era el momento climático, pues ya se había dado espacio para aprendices y espectadores; ahora se dejaba a los mejores.

Era también el momento en que el alcohol comenzaba a desinhibir y surgían los amores y los rencores que se podían disputar en el espacio coreográfico, pidiendo un “gusto derecho” para “jugar” unos “fajos” con el machete, o un “potorríco” para chocar los cuchillos. La atención de todos

estaba centrada en el espacio del fandango, niños y jóvenes envidiaban a los artistas más hábiles y los artistas tradicionales alentaban o criticaban su desempeño con gritos, interjecciones y frases chuscas.

La fiesta iniciaba su descenso climático cuando el alcohol corría con más profusión y las familias comenzaban a retirarse; entonces se entonaban canciones rancheras y corridos, se bailaba en el suelo de tierra abrazados, lo cual se veía como menos honesto que los bailes de pareja suelta sobre la tabla. La lírica hace referencia al amor, al despecho, a la tragedia y a los hombres valientes. Cualquier momento del juego de “puntas” a “corte”, o a “primera sangre” derivaba en macheteras generalizadas que acababan con heridos o con algún muerto. Ahí acababa el fandango.

Orden axial del fandango

Menos notorio entre los asistentes es que hay un eje vertical que también ordena el fandango, como lo hace la tradición con el espacio y el tiempo en la fiesta. El sentido que tiene este orden axial está oculto al espectador y a los artistas tradicionales, pero puede recuperarse si se reúne con la dimensión religiosa heterodoxa que la Inquisición suponía a los fandangos.

La fiesta se realiza debajo de la sombra de un árbol grande de la Tierra Caliente, que puede ser una parota, una higuera, un mango o un tamarindo. Entre los “árboles de sombra” que —por su gran tamaño, follaje verde

y tupido— se utilizan para proteger una casa del sol y la lluvia, el preferido para realizar el fandango y “plantar” la tabla es la parota.

Es significativo que la tabla para bailar se fabrique con el tronco de parotas e higueras y que los instrumentos musicales comunes a la música de la región —sobre todo la percusión, como arpas y tamboritas— se construyan con la parota. Además, la semilla de la parota, mezclada con la masa de maíz, se usaba en épocas de hambruna (Quiroz, 2008), que no eran raras, en una región donde la temporada de lluvias es veleidosa e intermitente.

El árbol es un *axis mundi*, eje vertical que vincula los niveles: con sus ramas y hojas, su tronco y raíces, que están en: el cielo, la tierra y el subsuelo; eran espacios para lo divino, lo humano y los ancestros. En cada nivel residen agentes, seres que los terracalienteños imaginan asociados con esos espacios: el cielo es un lugar divino y en él residen Dios, la virgen y los santos; sobre la tierra se encuentra el espacio humano, donde habitamos los hombres y mujeres vivos; por último, debajo de la tierra se encuentra el espacio para los ancestros muertos, las ánimas; pero también para el mal, donde se pueden encontrar los *chaneques*, el *Familiar*, el *Amigo* y la *Nana* ‘*Colasa*’ (Martínez, 2003a: 107-122; 2003b: 125-146).

En algunas narrativas de Tierra Caliente, el amigo (el diablo) se aparece a los músicos y los lleva a un fandango en una cueva, donde pueden ver a personas que ya murieron, divirtiéndose como cuando estaban vivas. En otras algún músico le pide la destreza para tocar su instrumento: la tamborita, el violín o el arpa; o habilidades mágicas, como romper el violín y

al meter los pedazos en la bolsa sacarlo reconstruido, o pararse a bailar y dejar que el arpa toque sola (Villano en González, 2011: 185; Rodríguez, 2001: 103). Al ser un espacio para lo extracotidiano, en lugares cotidianos, el fandango también es un espacio para lo divino y lo no humano en lugares cotidianos; concurren a él los que gustan (humanos, ancestros y no humanos), sin que se preocupen por ocultarse o no reconocerse. Entonces no sería desacertado tratar de interpretar el fandango desde la perspectiva de las antiguas culturas mesoamericanas y sudharianas, pues miembros de éstas intervinieron en el pasado para su creación como evento extracotidiano.

Posible hermenéutica del fandango

Se debe hacer una hermenéutica que suponga que, detrás de la reunión festiva profana, los individuos pertenecientes a los grupos subalternos llevaron a cabo algunas prácticas religiosas de su cultura y las ocultaron enfrente de personas que pertenecían a la élite: españoles y criollos, mediante el disfraz de las artes populares de su tiempo, transformadas en tradición.

En ese orden de ideas, cabe pensar que hacer el fandango debajo de una parota puede ser un rito propiciador que vincula a los hombres con sus ancestros no vivos, con lo divino y lo maligno; que enlaza los espacios cotidianos en situaciones temporales extracotidianas. Pensar que el entorno rural creaba un paisaje sonoro significativo, donde los bramidos de los toros,

el grito de las aves, que alguna de ellas se posara en las ramas de la parota, o en los árboles próximos a la casa donde se realizaba el fandango, los individuos los consideraban agüeros de acuerdo con su pertenencia étnica y la cultura en la que habían crecido.

Entonces, aunque el fandango es una reunión para un festejo, no necesariamente era sólo “profano”; pues en el pasado se hicieron fandangos en honor a los “santos”, los cuales con el tiempo se llamaron “funciones” religiosas. Al parecer, entre mesoamericanos y sudharianos no había espacio para celebraciones sin un motivo místico y toda fiesta era a la vez un rito religioso; por ello, si la fiesta religiosa la supervisaba el sacerdote y la fiesta civil la revisaba la autoridad real, en el ámbito de lo privado y en la fiesta familiar se pudieron integrar prácticas prohibidas en el ámbito público, que con el tiempo conformaron el catolicismo popular local que la tradición enseña y norma. La vigilancia de la ortodoxia, que ejercían la Iglesia y la Corona por medio de sus autoridades, el desinterés de las nuevas generaciones en los sentidos rituales y lo atractivo de la fiesta profana ocultaron los sentidos místicos de los actos rituales en el fandango.

No es posible ni necesaria la reconstrucción semántica de los actos y los cantos en el fandango; sin embargo, se deben estudiar casos concretos en localidades específicas para entender cómo se llevó a cabo la creación de un sistema cultural en la Tierra Caliente a partir de elementos existentes, manteniendo o transformando sus sentidos, pero articulados con una lógica nueva.

El fandango no sólo fue un recorrido sensorial (sonoro, cinético, etc.) con el fin de llevar a los participantes a un goce estético; tal vez fue primero un ritual con la idea de llegar a un clímax místico, o sea, una manera de participar en las antiguas religiones y salir del espacio festivo con tranquilidad espiritual.

Que la mayoría de los sones tengan nombres de animales de la región permite ver que hay una lógica local desentrañable mediante una serie de preguntas: ¿hay un orden en su ejecución o es aleatorio?, ¿qué lógica priva en la secuencia?, ¿cómo se caracteriza en las coplas a los animales que dan nombre al son?, ¿cómo se vinculan con la danza y el movimiento?, ¿por qué algunos tienen movimientos miméticos y otros no?, ¿son parte del pensamiento religioso antiguo esos animales? y ¿cómo se vinculaban con aspectos de la vida cotidiana? Las respuestas están lejos de concluir e incluso tienen soluciones distintas para cada subregión, lo cual depende de las culturas locales y los individuos inmigrantes que participaron en su conformación; sin embargo, intentaremos un ejercicio que perfile para un momento ulterior el análisis de un son vinculado con un animal y una diosa característica de Tierra Caliente y muy importante para los antiguos michoacanos: *El zopilote y Tlazoltéotl/Xaratanga*.

Los seres, que se imaginan asociados con cada nivel espacial, realizan acciones que los caracterizan. Los hombres trabajan y se divierten en el espacio humano y en la vida cotidiana; ahí siembran parotas, las tumban, asierran y cortan, con ellas realizan yugos para sus bestias, muebles para sus casas, tablas para sus puertas y para bailar, tamboritas y arpas; necesi-

tan trabajar para comer y subsistir. Los dioses y los entes del mal se dedican a intervenir en la vida de los hombres, para hacerla más fácil o más difícil, a cambio de favores y ofrendas: Dios, los santos y la virgen curan a cambio de misas, funciones religiosas y rezos: El amigo otorga riquezas a cambio del alma y el familiar lo hace para que se le alimente y engorde, pero luego destruirá al pueblo cuando, como “víbora de agua”, inunde el poblado y lo arrase con lluvia y viento (Martínez, 2011b). Los ancestros atemorizan, pero siempre intentan decirnos algo a cambio de salvar su alma con misas, rezos, velas, agua y ofrendas, nos dicen donde hay dinero, o quién nos hace mal o cómo debemos portarnos para no terminar como ellos: penando.

Espacios profanos y divinos, cotidianos y extracotidianos coexisten en los mismos lugares, separados sólo mediante el tiempo o la acción, según normados socialmente por la tradición. El patio de la casa, con la parota, es un lugar cotidiano, propio para cortar leña, lavar ropa, defecar o jugar; en ciertos momentos, es un espacio festivo, que recibe al fandango o a la “función religiosa”. La cotidianeidad de las acciones (como comer y beber) se rompe con el acompañamiento de otras formas de goce estético que se incorporan en el fandango, como bailar o escuchar música.

En la secuencia temporal del fandango hay una clara separación entre animales diurnos y nocturnos, que muchas veces coincide con el momento temporal en el cual se cantan, es decir, día/tarde-noche. Los sones de los animales diurnos son más fáciles de ejecutar y explican quién baila en ese momento, los jóvenes aprendices:

Yo soy el gabilancillo
que ando por aquí volando,
no se espanten palomitas,
pichones ando buscando.
(*El gabilancillo.*)

Temporalmente se pasa a los sones más complejos en tonalidad de re (D) y llegan los insectos, los vegetales y los animales salvajes, pero también algunos tipos humanos y el ganado, que —como se ha visto— son metáforas de los hombres y mujeres de Tierra Caliente.

Los agentes imaginados (buenos y malos) pueden emprender algunas acciones que los hombres realizan: tocar instrumentos y bailar, beber aguar-diente, fumar, divertirse y cantar. No necesitan comer y beber para vivir (como ninguna de las otras acciones); sin embargo, necesitan el goce estético producido por el fandango.

Algunos ejemplos de esta humanización de las acciones divinas se pueden ver en la literatura oral; por ejemplo, algunas coplas transforman lo divino en humano:

Por esa bella mujer [metáfora de la virgen]
cinco balazos me han de dar;
el que la quiera querer
conmigo se ha de topar (Romero, 1938).

Otras coplas llevan lo divino a contextos profanos:

¡Ay!, Santo Tomás de Aquino,
yo te llevo en mi memoria.
Todo hombre que toma vino
derecho se va a La Gloria,
y si no conoce el camino
lo lleva Santa Gregoria
(Pineda, 2000).

En ocasiones las coplas dejan ver fragmentos de ese pensamiento heterodoxo creado con elementos sudsaharianos y mesoamericanos con una apariencia de catolicismo popular terracalienteño, que si bien no lo consideraba adecuado la Iglesia colonial, al menos fue y ha sido tolerado, sobre todo por el desconocimiento de lo que implica; que vinculan a un ser sobrenatural o un ancestro animal mítico con los hombres: Sombra del señor san Pedro/ me lleva al agua, me lleva el río (Mariachi Manantlán, 2004). La sombra es un concepto africano, que se encuentra en los pueblos de habla bantú y que subsiste todavía en muchas poblaciones del territorio actual de México; sin embargo, es distinta del “alma” y del espíritu, aunque se le puede equiparar; se le relaciona con el *ntu* entre los bantú, poder vital que todos los seres (vivos y no vivos) tienen, el cual se incrementa con la edad y con los actos rituales. Por ello, el *ntu* de un hombre es mayor que el de un niño, el de un ancestro al de un hombre y el de un dios al de un ancestro.

San Pedro es un santo cristiano y para los afrodescendientes novohispanos tenía “sombra”, como ellos. En consecuencia, en una situación de peligro —como “me lleva el agua, me lleva el río”— se invoca su protección (Jahn, 1978: 158-161).

En otro trabajo se ha hablado acerca de cómo las coplas tradicionales se usan como “cuadros de castas” (Martínez, 2007); es decir, representan estereotípicamente actitudes físicas, valores morales y actividades productivas relacionadas con los afrodescendientes y en general con el sistema de castas novohispano. En él se expone la humanización de animales salvajes y domésticos, a los cuales se asocia con una casta o un grupo humano con ciertas premisas imaginadas comunes; por ejemplo, los afrodescendientes de origen y cultura bantú —para quienes el ganado vacuno tiene una importancia mítica y ritual— asociarían al ser humano —de acuerdo con su género, edad, color de piel y carácter— con un animal que lo “caracterizaría” para ridiculizarlo.

Los esquemas de ordenamiento anteriores: de espacio, tiempo y axial muestran que el clímax experimentado al participar en un fandango (como en cualquier otro ritual mágico o místico) es construido. El orden temporal lleva hacia el clímax, a la vez que fija nuestra atención y dosifica la energía de los seres humanos participantes. El orden espacial mantiene un círculo concéntrico, en el cual los flujos de energía convergen en la pareja de bailadores. El orden axial pretende proyectar esa conjunción de energía paulatina hasta lograr con el clímax una comunicación entre el nivel terrestre, el de los seres humanos y el inframundo, de los ancestros, con el cielo y los dioses.

Las antiguas religiones pensaban que era posible enviar mensajes a los dioses y a los no humanos, o entablar comunicación con ellos, mediante el árbol sagrado: la parota: verlos descender del cielo o ascender del inframundo por el tronco, para posesionarse de los asistentes.

Si revisamos cuáles son los sones ejecutados durante el clímax ritual en el fandango de la antigua parroquia de Sinahua, nos percatamos de que se trata de animales nocturnos: la perra, el ratón, el zorrillo, el zopilote, además de nahuales, “animales” o tono de diosas lunares mesoamericanas, como Xarátanga/ Tlazoltéotl o de los pueblos bantú de Congo-Angola, como Ashola Anguengué. Ambas se vinculan con el amor sexual y la procreación, es decir, con la fertilidad.

Al parecer, existe una relación entre clímax y complejidad; quedará a los etnomusicólogos transcribir los sones y analizarlos para comprender las razones por las cuales se trata de piezas en tono mayor que modulan, en ciertos pasajes, a tono menor. Es evidente que la modulación de sol mayor (G) a mi menor (m) es la más común en los sones climáticos; además, la interpretación puede hacerse en términos técnicos, por la afinación más usual en el arpa grande, sol mayor (G); sin embargo, es necesario adentrarse en la transcripción para encontrar sememas o fragmentos de frases musicales que puedan motivar la atención climática. No intentamos equiparar a la música con el lenguaje, pues entendemos que la abstracción de la música supera con creces la polisemia del lenguaje (Behague, 1989). Nuestra pretensión es entender cómo una cultura musical otorgó ciertas funciones semánticas y léxicas a algunos conjuntos de sonidos en sucesión, a frases musicales.

Don Ricardo Gutiérrez Villa, nacido en Tamborero, municipio de Villa Madero, mayor de 85 años, violinista que creció en San Ignacio, municipio de La Huacana, y que ha vivido por todo el occidente de México —de Guadalajara a Uruapan y de Villa Madero a Lázaro Cárdenas tocando con muchas tradiciones musicales de Tierra Caliente (2010)— advierte a sus alumnos que “unos sones salen de otros”; es decir, hay un vínculo entre frases musicales características de dos o más sones, las cuales constan de algunas sucesiones de sonidos iguales o equivalentes (sememas) que al reunirse forman una frase musical claramente diferenciada.

Asimismo, don Ricardo nota que los sones imitan el sonido característico asociado con los animales que dan nombre al son, por lo menos en el violín, que es su instrumento; por ejemplo: en una parte del son *La perra*, el violín imita el ladrido del can y dice: “Escúchalo, a’i ta ladrando”. Es posible entonces que *La Perra*, *La Media Calandria*, *El Ratón*, *El Zorrillo* y *El Zopilote*, sones complejos con jananeos agudos como estribillo —que comparten la característica de modular de sol mayor (G) a mi menor (m)— tengan en sus estructuras frases musicales comunes (raíz), a las cuales se les agregan fragmentos característicos que imitan a los animales (sememas) para producir nuevas palabras (con prefijos, sufijos o afijos) o frases musicales.

El esquema temporal que se utiliza para concentrar la energía y llegar a un clímax durante todo el fandango puede aplicarse también en el caso de cada son. Un análisis de la estructura de los sones permitirá encontrar esos puntos climáticos en cada son, logrado a partir de grupos de notas asociadas con la intención de dar cierto sentido a la frase musical; por ejemplo, que se “reconozca”

que “a’i ta ladrando la perra” y es “fácilmente distinguible” para la gente de Tierra Caliente que está inmersa en esa cultura musical, pero no necesariamente para sus vecinos. El ejemplo de que tal convención lingüística no es natural es que el ladrido de la perra, en persecución de un animal, es: jay jay jay, traducible como: guau guau, según nos contó don Carlos Limas, vihuelero y chachalquero nativo de San Ignacio, municipio de La Huacana (2010).

En ese sentido, es posible relacionar una frase musical con el nombre de una pieza, a partir del sonido que “hace naturalmente” el animal; en realidad, esto es una convención social de lo que en la región se asocia como tal. Si cada animal se relaciona con una divinidad, se podrá caracterizar musicalmente a la divinidad.

En África y en las culturas neoafricanas de América, cada deidad se vincula con un patrón rítmico; así, en algún trabajo sugerimos que Tango, el dios Sol entre los pueblos bantú, se podría asociar con el cinquillo que nutre rítmicamente a géneros musicales tan distantes en lo geográfico, pero tan cercanos en la cultura musical: la habanera, el tango y la contradanza. Entonces podría ser que, detrás de los patrones rítmicos característicos, de las piezas que se ejecutaban con nombre de animales lunares, se encuentren caracterizaciones musicales de las diosas Xarátanga (tarasca), Tlazoltéotl (náhuatl), Chonene, palabra de origen matlatzinca, “Chunené: diosa, señora, Dios, Madre virgen, Luna” (Basalenque, 1997: 31), que incluso da nombre a un son, y ambas asociadas con Ashola Anguengué, la Luna, según las lenguas bantú del Congo.

Coexistencia de sentidos presentes y pasados en el fandango

Las prácticas sociales se pueden interpretar como parte de sistemas antiguos de significación, pues hay indicios de que lo fueron (Ginzburg, 2006). Si se considera que el fandango es un espacio ritual y el baile una danza, se podrán relacionar en una red semántica las artes tradicionales, las actividades productivas, los grupos étnicos y sociales, con las antiguas religiones en una cultura, entendida ésta como un sistema articulado que produce significación, una cultura (Geertz). Un sistema no se mantiene inmutable, sino que tiene una transformación procesal; por ello, es posible intentar una “arqueología” de los sistemas de significación y luego articularlos históricamente (Foucault). Tal vez, entonces, se comprenda cómo, después de la ruptura y el choque cultural, hubo la necesidad de articular de nuevo, de manera significativa, los sentidos dados a las prácticas propias y a las nuevas, a la vez que relacionarlas en un todo que era el nuevo sistema significativo, la nueva cultura.

El fandango fue una fiesta que se construyó con elementos diversos de distintas culturas procedentes del Mediterráneo europeo, el África sud-sahariana y Mesoamérica, los cuales llevaron en proporciones distintas los individuos que llegaron a Tierra Caliente. Aunque en apariencia fue una fiesta familiar desligada de la religión ortodoxa, se constituyó en un espacio para llevar a cabo la ritualidad de los grupos subalternos, quienes constituyeron en él complejas tramas de significado que sólo comprenderemos

si nos aproximamos en un círculo hermenéutico con herramientas como el catolicismo popular terracalienteño, la literatura oral tradicional y lo que sabemos de las antiguas religiones mesoamericanas y sud-saharianas, elementos contextuales que fortalecen y ayudan a encontrar los sentidos. En este sentido, es posible pensar que existen vínculos entre los nombres de los sones y los *nahuales*, *tonos*, *animales* de los antiguos dioses.

La fiesta profana se revela como un espacio místico y catártico, donde las tensiones étnicas y las múltiples opresiones (económicas, lingüísticas, culturales y religiosas) podían atenuarse en el espacio temporal que duraba la convivencia mediante la habilidad artística. Se podía romper la dura jerarquización social al interactuar blancos y prietos, sabios y tontos, viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres en un espacio donde lo que importaba era la participación colectiva. Esto tenía como objetivo imponer un nuevo orden, el estético, en el que el prestigio se ganaba mediante la ejecución performática de un arte apreciado por la sociedad local: bailar, tocar, versar, guisar y chancear. El fin colectivo era alcanzar un momento de goce estético y un tiempo climático, que en mucho se pueden equiparar con el éxtasis religioso. En el fandango hay un ordenamiento espacio-temporal que evidencia su carácter ritual.

Los hombres y mujeres hábiles podían mantener el reconocimiento social fuera del espacio del fandango, así como ser convidados a otras fiestas y convertirse en “compadres” y “padrinos”. El prestigio social necesitaba la reciprocidad, pues el *fandaguero* reconocido tenía que hacer fiestas para invitar a sus parientes, compadres, ahijados y padrinos. Esto implica que no

todos podían obtener el reconocimiento social; para ello era necesario tener cierto nivel económico y estar dispuesto a invertir dinero a cambio de prestigio social, pues un fandango implica dar de comer a numerosas familias invitadas: una vaca, varios puercos o gallinas, agua fresca, mezcal y cerveza (incluso cuando éstas se venden para recuperar un poco la inversión). En el pasado colonial, la transacción —dinero a cambio de prestigio— era deseable entre aquellos a quienes por su origen étnico se les consideraba inferiores socialmente, es decir, indígenas y sudsaharianos. Aunque el fandango era un espacio de subversión de los órdenes sociales y económicos, éstos retomaban el control sobre los individuos en el ámbito de la vida cotidiana y en las lógicas del prestigio individual. Todo ello implica que tener habilidades artísticas era deseable en el ámbito privado del fandango, pero no útil en el ámbito público.

Incluso el control social se ensañaba con quien dejaba de ser “fandanguero” y se convertía en “borracho perdido”, el Estado lo encarcelaba y lo sometía a la vergüenza pública de barrer las calles, así como la Iglesia lo fustigaba en sermones desde el púlpito y en público. De este modo, si bien la habilidad artística era “deseable”, el consumo de alcohol o la asistencia continua a la fiesta resultaban “reprobables”.

Aun así, el fandango implicaba una reorganización estética de la realidad, en la cual la habilidad creativa permite a los vagos, vaqueros, campesinos, molenderas y caneleras cambiar el estatus socioeconómico, moral y étnico que tenían en la vida cotidiana por el de artistas tradicionales: guitarrero, arpero, bailadora, bailador, violinero y versador. El fandango les permite re-

posicionarse en la escala social local mediante el arte. Incluso unos cuantos pudieron equipararse con los no humanos, asociar sus habilidades artísticas con la “magia” y el “enpautamiento”, el pacto con el “amigo”, lo cual les dio prestigio mediante el arte a cambio de su alma, y ser recordados por lo “bueno que eran pa’tocar”.

Cabe concluir dicha propuesta de visualizar a la música tradicional bailable como danza litúrgica como sigue: la interpretación estructural del fandango no se puede realizar sin explicar los largos y complejos procesos de transformación que, si bien pueden conservar algunas prácticas, hacen mutables los sentidos pasados, los adecuan a su realidad, los mantienen junto con los nuevos y un infinito etcétera. Es claro que usar sistemas interpretativos de otras épocas y pueblos en algunas regiones puede suponer anacronismos o culturalismos trasnochados; sin embargo, si estamos conscientes de que, en el pasado, personas de pueblos tan lejanos coexistieron en el fandango, al usar tradiciones distantes, pero coincidentes, se crean interesantes metáforas hermenéuticas, comprensiones inacabadas de la cultura y de sus sentidos variables con los contextos y el tiempo.

Por último, es oportuno terminar con la preceptiva tradicional que viene al caso y recomendar lo siguiente al lector: no debe ser como la muerte de Apango/que no come, ni bebe, ni va al fandango.

Bibliografía

- CARRILLO Cázares, Alberto, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán, 1993.
- _____. *Partidos y padrones del obispado de Michoacán en 1680-1685*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.
- CASTORIADIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1, Barcelona: Tusquets, 1986.
- CORONA Núñez, José, *Mitología tarasca*, Morelia: Balsal, 1984.
- DÍAZ Barriga, “Las canacuas” en Toor, Frances y Diego Rivera (coords.), *Mexican Folkways*, núm. 3, México, 1930.
- Diccionario matlatzínca-español*, Toluca: Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas/IMC/Gobierno del Estado de México, 1997.
- DURÁN Naquid, David, “El séptimo instrumento, la tabla. Baile de tabla en Zicuirán” en Esteban Barragán, Eduardo González y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.
- GILBERTI, fray Maturino, *Vocabulario en lengua de Mechuacán*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Fondo Teixidor, 1997.
- GINZBURG, Carlo, *Tentativas*, Morelia: Facultad de Historia/UMSNH, 2006.
- GONZÁLEZ Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México: SEP, 1986.
- GONZÁLEZ Huguet, Lydia y Jean R. Baudey, “Voces bantú en el vocabulario palero” en *Estudios afrocubanos*, tomo II, La Habana: Universidad de La Habana, 1998.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, “El baile de tabla en la cuenca del Tepalcatepec” en Esteban Barragán, Eduardo González y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.
- JAHN, Janheinz, *Muntu. Las culturas neafricanas*, México: FCE, 1978.
- LEÓN, Nicolás, “Etimología de algunos nombres tarascos de los pueblos de Michoacán y otros estados” en *Anales del Museo Michoacano*, Morelia, Imprenta y litografía del Gobierno en la Escuela de Artes, 1888, año 1 [facsimil], *Anales del Museo Michoacano*. Morelia: INAH, tercera época, núm. 2, 1888 (1990).
- LÓPEZ Ferrer, Xavier, *El gallero*, México: Editorial Garabato, 2000 (1948).
- LÓPEZ Saralegue, Delfina Esmeralda, *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal*, Morelia: Morevallado, 1999.

- MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós, “...éste es el Maracumbé. El fandango de la ribera del Balsas” en *Una bandolita de oro...*, pp. 175-188, 2000.
- _____. “Evolución de la población afromestiza de Valladolid” en *¡Epa, toro prieto! Los “toritos de petate”, una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, Morelia: IMC, pp. 43-84, 2001.
- _____. “¡Un cocho, huache! Algunas intuiciones sobre la corporalidad en Huetamo” en José Luis Seefoó y Luis Ramírez (eds.), *Estudios Michoacanos*, vol. 11, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 125-146, 2003a.
- _____. “La virgen y los chaneques. Casta, hibridación y poder en las cofradías del Michoacán colonial” en Miguel Hernández y Elizabeth Juárez (eds.), *Religión y Cultura*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Conacyt, pp. 107-122, 2003b.
- _____. y cols., *¡Vámonos a fandanguear! Manual para el fandango de Tierra Caliente*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2004a.
- _____. “Danzas afmorelianas: el sangüengüé, el saraguandigo y el tango” en Jorge Amós Martínez Ayala (coord.), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia: Morevallado/Sedeso-Gobierno de Michoacán, pp. 139-148, 2004b.
- _____. “El culo del mundo, una tierra de pardos, doblada de sierras. Hacia una geografía humana histórica de la Tierra Caliente” en *Foro cultural de la Tierra Caliente. Memorias*, México: Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, Conaculta/Secum, pp. 7-24, 2004c.
- _____. “Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula”, *Tzintzún. Revista de Estudios Históricos*, 46, Morelia, julio-diciembre de 2007, pp. 13-38.
- _____. “El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente” en Arturo Camacho (coord.), *Memorias del coloquio: el mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación*, Guadalajara: Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, pp. 151-171, 2010.
- _____. *¡Ese negro ni necesita máscara! Danzas de “negritos” en cuatro pueblos de Michoacán. Historia, tradición y corporalidad*, Morelia: Facultad de Historia/UMSNH, 2011a.
- _____. “De Xarácuro a Carácuro. Las relaciones entre el lago, la Tierra Caliente y el culto al Cristo Negro” en Jorge Amós Martínez Ayala y Carlos Paredes (coords.), *...alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, México: CDI/INAH/FH-UMSNH, 2011b.
- _____. “Íramuco. El lugar donde se manda” en *XI Congreso Internacional de Historia oral. Memoria electrónica*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato/INAH/AMHO, 2011c.

MARTÍNEZ Baracs, Rodrigo, “El vocabulario en lengua de Mechoacan (1559) de fray Maturino Gilberti como fuente de información histórica” en Carlos Paredes Martínez (coord.), *Lengua y etnohistoria purépecha. Homenaje a Benedict Warren*. Morelia: CIESAS/UMSNH, 1997.

NAVARRETE Pellicer, Sergio, “La tecnología agrícola tarasca del siglo XVI” en Carlos Paredes Martínez (coord.), *Historia y sociedad. Ensayos del Seminario de historia colonial de Michoacán*, Morelia: UMSNH/CIESAS, 1997.

PÉREZ Cortés, Sergio, “El individuo, su cuerpo y la comunidad” en *Alteridades*, México: UAM Iztapalapa, año 1, núm. 3, 1991.

RAMÍREZ, Mayra, “Consideraciones metodológicas para el estudio de la danza tradicional” en Esteban Barragán, Eduardo González y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán. 2011.

RODRÍGUEZ López, Víctor Hugo, “El mariachi en Colima: una tradición familiar” en Álvaro Ochoa (ed.), *De occidente es el mariachi y de México...*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco, 2001.

ROMERO, José Rubén, *Memorias de un lugareño*, México, Editorial Porrúa, 1938.

RUBIO, María de los Ángeles, “El baile de tabla en Barrio de Lozano, Coahuayutla, Guerrero” en Esteban Barragán, Eduardo González y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.

SÁNCHEZ, Rosa Virginia, “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio” en Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 261-272, 2003.

_____, “La lírica de los sones del Occidente. Características generales” en Esteban Barragán, Eduardo González y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.

VELÁZQUEZ Gallardo, Pablo, “Dioses tarascos de Charapan”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, IX, México, 1947.

Personas entrevistadas

CORONA, Leandro, violinista residente en Zicuirán, municipio de La Huacana, Michoacán, muerto a los 103 años de edad y principal fuente de información para este artículo.

ESPINOZA Quiroz, José, profesor de bachillerato en Riva Palacio, municipio de San Lucas, Michoacán. Cronista de la región y autor de una monografía y de varios textos inéditos acerca de tradiciones.

GARCÍA Abarca, José, arpero de Arteaga, Mich., que sabe tocar el son de paños y de tres vueltas, llamado “El toro rabón”.

GUTIÉRREZ Villa, Ricardo, nacido en Tamborero, municipio de Villa Madero, mayor de 85 años, violinista que creció en San Ignacio, municipio de La Huacana, y que ha vivido por todo el occidente de México, de Guadalajara a Uruapan y de Villa Madero a Lázaro Cárdenas tocando con muchas tradiciones musicales de Tierra Caliente, 2010.

LIMAS, Carlos, vihuelero y “chachalaco”, mayor de 80 años, oriundo de San Ignacio, municipio de La Huacana, 18 de septiembre de 2010.

TORRES, Pedro, violinista y guitarrero de Zicuirán, municipio de La Huacana mayor de 70 años.

VILLANO, Martín, músico y versador terracalienteño, residente en San José de Chila, Apatzingán, en González, Raúl Eduardo. “El baile de tabla...” en Barragán, Esteban, González, Eduardo y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec*, Zamora: El Colegio de Michoacán. p. 187, 2011.

Fonografía

CONJUNTO de arpa grande El Lindero, *Conjunto de arpa grande El Lindero*, México, Edición de los hermanos Peñaloza, s/f, acetato.

HELLMER, José Raúl (productor), “Sones de Michoacán, de Apatzingán a la costa”, *Programas de la serie radiofónica: “Folclor mexicano”*, México, Radio-UNAM, 1962-1964.

_____, *La música tradicional de Michoacán. Folclore mexicano*, vol. III, México, INBA, 1960.

_____, *Panorama Mexicano*, México, Peerles, 1960, acetato. Macías, Arturo (productor), *Maestros del folclore michoacano*, vol. 2, “Música mestiza terracalienteña”, México, Peerless, 1967, acetato.

LLERENAS, Enrique (productor), *La polvadera. Conjunto de arpa grande de Antiocho Garibay*, México, Discos Corazón, 1999 (1975), CO142, CD.

MARIACHI Manantlán, “Arenita de oro” en *Encuentro de mariachis tradicionales*, Guadalajara, URCP/Jalisco/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2004, CD.

MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós, “La antigua parroquia de Sinagua” en El Nuevo Carrizal de Arteaga, *Sones obligados de Arteaga*, Morelia, SECUM/H, Ayuntamiento de Arteaga, 2009, CD.

MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y La Huacana. Homenaje al violinista don Leandro Corona Bedolla*, Morelia, PACMYC-CNCA, 2006, libro y CD.

_____ y Jorge Amós Martínez Ayala, *Alfonso Peñaloza, El Lindero, México*, PDCTC-CNCA/SECUM (en prensa), CD y booklet. Archivo de Audio y Video de Música y Baile Tradicional, A.C.
PINEDA, Bertoldo, “Beto”, “La India” cantada por..., *Alma Grande de Apatzingán*, Uruapan, Alborada Records, 2000, CD.

6. *El fandango jarocho campesino.* *El son nuestro de cada día*

José Andrés García Méndez*

El fandango es popular
baile de toda la gente
que en la tarima consciente
el son sabe declarar.
Nadie se ha de uniformar,

sólo ha de llegar vestido
con ropa que ha presumido
o con lo que pida el momento,
que lo jarocho va dentro
del que jarocho ha nacido.

Como lo expresa esta décima, adjudicada a Gilberto Gutiérrez,¹ el fandango² es la expresión festiva del ser jarocho, una muestra clara de la identidad de los habitantes del Sotavento veracruzano, que se manifiesta por medio del baile y la música en torno de una tarima.

Hacia finales del siglo XVI, en el territorio de lo que actualmente es el centro sur del estado de Veracruz empezó a conformarse una región econó-

* Antropólogo social, profesor e investigador de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

¹ Cfr. Pascoe, Juan, 2005, p. 16

² De acuerdo con Antonio García de León (2002, 27): “la palabra fandango es una típica expresión afroespañola del mundo colonial, que hasta hoy se refiere a un género en tono menor. Aquí tiene la acepción de fiesta y muy probablemente se deriva del kimbundu angolano, fanda, que es fiesta o convite, mas un despectivo hispano”.



Esperando el fandango.

mica y cultural con características muy particulares, la cual se definió como zona ganadera y más tarde como productora de caña, actividades que la han seguido definiendo hasta el presente. En esta región, conocida como Sotavento, que abarcaba desde el puerto de Veracruz hasta los límites con el actual Tabasco, se desarrolló la figura del “jarocho”, mezcla de india y negro, que hacía clara referencia a la actividad ganadera y al uso “de las garrochas, llamadas aquí jaras, y el vocablo provenía del ladino andaluz del siglo XV, “jarocho”, que se dice provenir de un nombre morisco que significa “puerco de monte” (García de León; 2002: 111).

Lo que ahora se conoce como fandango jarocho³ tiene su origen como espacio festivo, de baile y como género musical –el son jarocho– en la medianía del siglo XVIII; desde entonces su repertorio ha sido una clara expresión cultural del sotavento veracruzano.⁴ Esta tradición fandanguera ocupa una extensa zona del estado de Veracruz, así como algunos poblados de Tabasco y Oaxaca. No obstante, se pueden diferenciar varias regiones con

³ “Los primeros fandangos de tarima, los que se pueden distinguir como propiamente jarocho, con su protocolo y sus sones asociados, aparecieron desde mediados del siglo XVIII, que fue una época de consolidación de las regiones en todo el país, así como de surgimiento de las más diversas identidades (García de León, A., 2006: 24).

⁴ Según Alfredo Delgado, “conforme a las divisiones estatales del siglo XIX, el Sotavento quedó restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue permeando partes de Oaxaca y Tabasco. Una rica y variada expresión de rasgos culturales conforma actualmente la identidad del jarocho sotaventino: el son jarocho (con sus fandangos, afinaciones, creencias, técnicas, instrumentos musicales, ritmos, sones, etc.) se toca desde el puerto de Veracruz hasta Huimanguillo, Tabasco; San Juan Guichicovi, Tuxtepec, Ixcatlán y Ojitlán, Oaxaca, y es un elemento de identidad de mestizos, nahuas, popolucas, mixes, mazatecos, zapotecos y chinantecos. De hecho, el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al Sotavento como una región cultural” (Delgado; 2004: 31).

expresiones musicales propias, en las cuales la dotación instrumental y los estilos de bailar y tocar pueden variar de forma notoria respecto a otras regiones y que se alejan enormemente de la imagen estereotipada del son jarocho que el cine mexicano se encargó de difundir durante las décadas de 1940 y 1950, como lo señala el sonero Félix Oseguera:

... en el puerto de Veracruz, en la costa y en los pueblos aledaños, así como en la cuenca del Papaloapan podemos ver instrumentos como el arpa, el requinto, la jarana y el pandero octagonal. Si nos vamos al llano y la sierra de los Tuxtlas escuchamos guitarras de son, jaranas, violines y tarimas. Más hacia el sur, por Hueyapan de Ocampo, Corral Nuevo, San Juan Evangelista, Acayucan y Chinameca, predominan las guitarras grandes, de sonidos graves y secos, todos ellos alma de los fandangos.⁵

Como lo dice este extraordinario músico y laudero, la tradición jarocho se expresa por medio de los fandangos; sin embargo, durante el siglo XX (con excepción de sus dos últimas décadas) ese fandango se encontraba prácticamente en desuso, se realizaba casi sólo en las rancherías más apartadas, en las cuales esta tradición se expresaba en su más pura condición, es decir, ligada a los diferentes espacios sociales, económicos y culturales de la población (con mayor fuerza en los municipios de Santiago Tuxtla y San

⁵ Entrevista a F. Oseguera, citado en Silvia González de León, “Talleres de laudería en Veracruz”, *México Desconocido*, julio de 2000, pp. 54–61

Andrés Tuxtla). En ellas el son y los fandangos se adaptaron a los ritmos que imponía el campo: el corte de caña, la pesca, la ganadería (además del trabajo en la industria petrolera y la emigración), actividades a las que la mayoría de los músicos se han dedicado (pues los soneros, lauderos, bailadoras y versadores no se dedican de tiempo completo a la actividad musical), después de las cuales se puede escuchar el rasgueo de las jaranas. En estas comunidades se han mantenido en uso diferentes instrumentos, diversos repertorios, estilos, afinaciones, etcétera.

La cotidianidad de la actividad ganadera está presente también en los sones, como lo muestra uno de los sones llamados “bravos”, *El Toro Zacamandú*, por su complicación en la ejecución de los instrumentos (debido a la rapidez que se exige) y en el zapateado.

Mañana voy al rodeo
A aprender a manganear
Porque me parece feo
Que todos sepan lazar
Y yo no más los veo.

No me suenes cuerdas roncás
Ni jaranas destempladas
Para qué sacas al toro
Si no le aguantas cornadas.

De acuerdo con diferentes autores, el vocablo *son* (y en específico el son jarocho):

... connota una forma con tres aspectos distintos: el musical, el literario y el coreográfico. Como música, su ritmo básico es el llamado *sesquiáltera*, las voces

participantes deben ser masculinas. Por lo que toca a su forma literaria, ésta es la “copla”, normalmente cantada con repeticiones de líneas usuales de ocho sílabas cada una, con rima o asonancia en las últimas sílabas de las líneas segunda y cuarta, a variantes de cinco, seis e incluso ocho líneas... Como un tipo de danza, el son es zapateado, es un baile de parejas... (Stanford, Thomas, 1984: 11).

Más allá de las discusiones formales que existen en torno de la definición del son como categoría musical,⁶ su compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, etc., hay al menos dos aspectos que quedan claros al aludir a esta práctica musical: por un lado, el son es sinónimo de fiesta (el fandango), de socialización, de práctica comunitaria y, por tanto, de creación de redes sociales y, por otro, el son jarocho⁷ es expresión cultural de una sociedad mestiza y campesina.⁸

⁶ “El nombre de son o sones jarocho dados al baile y al canto data del siglo XVIII. Anteriormente se designaba como son a la música; sin embargo, se hizo costumbre fundir en una sola designación al canto, copla, coplilla o letrilla, al integrarse a éstas el baile, como hoy es común” (Stanford, Thomas, 1984: 12).

⁷ Según Antonio García de León: “En el rígido esquema colonial de las “castas”, el jarocho era, como el llanero venezolano, la mezcla de “negro e india” y en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas, llamadas aquí jaras, y el vocablo proveniente del ladino andaluz del siglo XV: “jarocho”, que se dice provenir de un nombre morisco, que significa “puerco de monte” (2002, 45).

⁸ Cf. Stanford, Thomas, *op. cit.* Además de que esta tradición mestiza arraigó, desde el siglo XVII, en las costas del Sotavento, en un territorio con poca población, con un clima húmedo y caluroso, en el cual predominaba la figura del “jarocho”, que para ese momento presentaba un significado altamente peyorativo, utilizado para nombrar al descendiente de negro e india. Esto refleja claramente las raíces de dicha cultura mestiza, conjunción de tradiciones indígenas, africanas y europeas.



Fandango del Mono Blanco. El Hato

De lo anterior se infiere que los fandangos (o huapangos como también se les llama en algunos lugares del Sotavento), desde su origen, se han definido por su raíz festiva, popular y comunitaria⁹ y aquéllos se celebraban (y todavía se celebran) por múltiples motivos: para festejar al santo patrón local, en los velorios, las pascuas, los festejos familiares, las bodas, los cumpleaños, los bautizos, etc. Esto queda expresado claramente en un son nuevo, como *Las Cocineras*, que describe claramente el trabajo y el apoyo comunitario necesarios para realizar los fandangos; de hecho, principalmente en las rancherías aún se acostumbra llevar a cabo un fandango previo a la celebración principal, como agradecimiento a las personas que han colaborado. Ese fandango se conoce como de “las cocineras”; independientemente del motivo; el fandango¹⁰ reúne en torno de la tarima a parientes, amigos e invitados, lo cual fortalece las redes sociales de las comunidades.

Esta situación es válida aún hoy día, como lo decía un viejo sonero de allá por el río Tesechoacán, Higinio “el negro” Tadeo, una soleada mañana

⁹ Según Hernández: “Un fandango es, independientemente de sus orígenes, una fiesta o un festejo en el cual se conjugan coplas, música y baile de tarima. Este término se adaptó con el tiempo a las diferentes variantes de fandango. En la Huasteca, fandango es el sinónimo con que se conoce a la fiesta del huapango. Decir huapango es hablar de fiesta, un festejo en el que existen música y baile zapateado” (Hernández, César, 2003: 128).

¹⁰ “El son jarocho... se utiliza con frecuencia para designar zapateados que de modo tradicional baila una pareja, mientras los cantantes —que a veces improvisan— suelen utilizar coplas que agregan como unidades reemplazables e independientes. No es raro, pues, que el mismo intérprete cante sus coplas preferidas en distintos sonos. Respecto al baile, vale la pena citar a José Aguirre Vera, quien dice: “Son de a montón se llama como ahora el ballet que bailan todos juntos. Y aquí acostumbra bailar sonos sólo la pareja nomás. Ahí sí está lo cabrón” (folleto del disco Música Veracruzana, del Conjunto Tlacotalpan, UNAM, 1980).

de marzo en El Hato, ranchería cercana a Tres Zapotes, Santiago Tuxtla: “El fandango es compartir”.

En efecto, el fandango es compartir, pero no sólo música y baile, sino principalmente el trabajo, las alegrías, el festejo, las tristezas y los quebrantos (pues de vez en cuando se realizan fandangos en honor a alguna persona fallecida, sobre todo si se trata de algún músico o bailadora reconocidos). Los fandangos campesinos son actividades comunitarias que exigen la participación de mujeres para cocinar los alimentos que se repartirán a los asistentes, la colaboración de hombres para matar a las vacas o cerdos, para destazarlos, acondicionar el lugar para la comida y para la tarima, etcétera.

El fandango campesino no exige retribución alguna, pero no es extraño que los asistentes lleguen con algún regalo para cooperar con el festejo, sea café, aguardiente, azúcar o pan. Con el fin de realizar el fandango no hay horarios para iniciarlo o terminarlo, sino depende del festejo que se celebre, aun cuando los que se llevan a cabo para las fiestas patronales generalmente se efectúan por la noche hasta el amanecer o hasta que las bailadoras aguanten. Como lo ha expresado con claridad Arcadio Hidalgo: “Los huapangos (fandangos) eran fiestecitas que la gente hacía en sus casas; un vecino ponía una gallina, el otro algo de beber, otros tocaban. Así, pobrementemente se alegraba la gente” (Gutiérrez y Pascoe; 2003, 101).

Aunque en su origen —por los siglos XVII y XVIII— el fandango jarocho, sobre todo el baile, fue rechazado por la Iglesia católica y juzgado por la inquisición (en especial algunos bailes llamados deshonestos, como el chuchumbé), esta relación se modificó hasta llegar actualmente a una clara

asociación entre son jarocho y catolicismo. En esta región campesina, mestiza, las tradiciones católicas se han permeado con una fuerte influencia de las tradiciones indígenas nahuas y popolucas principalmente, a partir de sus complejos sistemas míticos que incluyen personajes como los hombres-rayo, los chaneques, etc., que han dado origen a determinada forma de vivir el catolicismo, envuelto en prácticas y creencias sin relación con él.

La magia se ha vuelto parte de la vida cotidiana de gran parte del Sotavento (recuérdese los santuarios de Catemaco y Otatitlán) tanto en las prácticas curativas como en la búsqueda de certezas y de remedios amorosos, etc., de tal manera que personajes como el “mono blanco” (figura mítica popoloca, vinculada con los brujos) y el diablo estén presentes en la cotidianidad local y se les reconoce como excelentes bailadores y jaraneros en los fandangos. Por ende, no es extraño que algunos sones hacen clara referencia a lo sagrado como forma de alejar esta presencia maligna, como lo muestra el son El Buscapiés, el cual

... se cree que es un son que atrae al diablo. La tradición oral de casi todos los pueblos del Sotavento da cuenta de cómo al cantar este son en un fandango apareció un negro de bombín, como el de la lotería, o un hombre blanco y barbado vestido elegantemente, bailando con maestría incomparable, pero al cantar los versos religiosos desapareció, dejando un olor a azufre. El diablo no sólo es un buen bailarín, sino también un excelente jaranero, como jaranero también es el chaneque, el mítico dueño de los animales del bosque. En la tradición de los nahuas de Pajapan... el diablo es una mujer que toca la jarana por las noches en los lugares solitarios (Delgado, 2004: 53–54).

Como ejemplo existen algunos versos de El Buscapiés:

En la sombra está la luz
El misterio en el destino
El poder está en la cruz
El sabor está en el vino
El padre está con Jesús
Y Jesús en mi camino.

Con todas las oraciones
De los santos milagrosos
Vencí las tribulaciones

Lo malo, lo venenoso
La envidia, las tentaciones
Para salir victorioso.

Ave María, que ave, ave
De tan alta jerarquía
Ave María, Dios te salve
Dios te salve, ave María
Así gritaban las viejas
Cuando el diablo aparecía.

También algunos jaraneros y guitarreros utilizan cascabeles de víbora como medio para lograr mejor sonido en sus instrumentos y/o para hacer que se desafinen o rompan las cuerdas de otros jaraneros.

El fandango se ha convertido en un factor fundamental para mantener la tradición católica en esta región, a tal grado que la relación católico-fandango se ha vuelto indisoluble. En los últimos 20 años toda la región del Sotavento se ha visto transformada por la constante presencia y crecimiento de religiones no católicas, principalmente de grupos pentecosteses, adventistas y testigos de Jehová, lo que en cierta medida ha afectado la tradición del fandango al considerarlo una práctica contraria a su religión. Como anota Alfredo Delgado: “Esta creencia, paradójicamente, ha sido usada por



Laudería. Encordando una leona

varias iglesias protestantes, las cuales prohíben a sus fieles tocar jarana o asistir a fandangos, pues además de haber inventado esta música, dicen, la jarana es la costilla del diablo” (Delgado, *op. cit.*, 45).

Sin embargo, según algunos jaraneros, lo anterior no ha afectado de manera significativa el fandango, pues la mayoría de la población conversa es originaria de poblaciones en las que nunca o rara vez se realizaban los fandangos. Por ello, el fandango se ha vuelto un efectivo medio para evitar la conversión religiosa.

No obstante, en otro nivel, tal presencia de nuevas religiones empieza a afectar la tradición fandanguera, pues cada vez son más los casos en que principalmente las mujeres bailadoras y jaraneras de fandango se casan con hombres de “la religión” (sean pentecosteses, testigos de Jehová o adventistas) y se ven obligadas a dejar de participar en los fandangos.

Este catolicismo cultural que tiene a la música como un medio fundamental para su reproducción expresa con claridad dicha imbricada combinación de elementos en la realización de fandangos (recuérdese la tradición de las pascuas —ciclo festivo del Sotavento veracruzano— que inician con las posadas y concluyen en febrero, con La Candelaria, durante las cuales un grupo de jaraneros va de casa en casa con una rama adornada, cantando y pidiendo aguinaldo). Esto ocurre en la ranchería del Hato, en el municipio de Santiago Tuxtla, lugar de origen de una de las familias fandangueras más reconocidas en el son jarocho: los Utrera, cuyos principales fandangos se llevan a cabo el 12 de diciembre —dedicado a la Virgen de Guadalupe— y el primer viernes de marzo, día de los brujos, dedicado al mono blanco.

Para el segundo fandango se prescinde de los rezos y de las imágenes sagradas, así como se llega directo al baile y al canto; sin embargo, en ambos fandangos participan jaraneros, versadores y bailadoras del lugar, sin que haya un número determinado de participantes. Los instrumentos utilizados son principalmente de cuerdas (jaranas y guitarras de son), apoyadas por algunas percusiones (quijada —generalmente de burro—, pandero y tarima), que acompañan al zapateado. Por su carácter comunitario, los fandangos están siempre abiertos y dirigidos a los asistentes.

El fandango inicia con *sones de montón* para que las mujeres comiencen el baile, que poco a poco va calentando y animando a los presentes, para después pasar a *sones de pareja* que bailan parejas de hombre y mujer, generalmente más rápidos que los del montón. Ya de madrugada se pasa a sones por menor, más cadenciosos, para que —sin dejar de bailar— las mujeres puedan descansar para retomar fuerzas y regresar a los sones de pareja.

La vitalidad del son jarocho se debe en gran medida a la permanente labor de algunas familias soneras, las cuales —más allá de la difusión y comercialización de la música jarocho— la viven y reproducen día a día como parte de su cultura. De ahí que familias como los Utrera, principalmente don Esteban Utrera (fallecido el 24 de octubre de 2012), sus hijos Camerino (quien destaca como un excelente laudero y un extraordinario guitarrero, casi único, en la interpretación del *punteador*), Anastasio, Antonio, José Luis y sus nietos, no sólo tocan, cantan y bailan, sino también construyen instrumentos de gran calidad, además de realizar fandangos y talleres en diferentes partes de México y del mundo; sin embargo, esto no se opone a

su tradición, la cual aquéllos han enriquecido de tal manera que —como un reconocimiento a su trayectoria— los llevó a recibir junto a otra gran familia sonera, los Vega (encabezados por don Andrés, El Güero, Vega y su hijo Octavio), el Premio Nacional de las Artes 2012.

Una particularidad del fandango jarocho es su carácter público y comunitario. No hay impedimento alguno para participar en ellos; de hecho una obligación es participar bailando, tocando o simplemente compartiendo la bebida y comida, sin importar si se es nativo o ajeno al lugar. Basta con querer compartir y estar dispuesto a bailar o tocar y seguir las reglas no escritas del fandango (respetar a los viejos guitarreros, quienes llevan el orden de los sones que se tocarán, en tanto los jaraneros aprendices van atrás de quienes ya saben, alejados de la tarima, además de cantar a tiempo, sin adelantarse o mantenerse en la tarima más tiempo del necesario para permitir que otras parejas suban, etc.). De ahí que no resulte extraño encontrar que un mismo fandango y músicos de diversas regiones estén presentes con instrumentos templados en diversas afinaciones.

A pesar de que el son jarocho cuenta con gran cantidad de sones, muchos de los cuales se han olvidado y otros nuevos se han creado, en los fandangos se tiende a interpretar un número reducido de ellos, quizá por el tiempo de ejecución de cada uno de ellos, la cual puede durar hasta una hora. De acuerdo con la región e incluso el gusto de los guitarreros y las bailadoras, los *sones de fandango* pueden variar, pero entre los mas comunes que se bailan en los fandangos se pueden encontrar la bamba, el colás, el siquisirí, el butaquito, la guacamaya, la morena, la candela, el ahualulco, el buscapiés,

el cascabel, el zapateado, el toro zacamandú, el balajú, el pájaro Cú y el pájaro carpintero. Asimismo, resulta verdaderamente extraño escuchar sones como el cupido, los enanos y la guanábana, entre otros.

Por otro lado, el fandango jarocho presenta una dotación instrumental bien definida. Las jaranas y guitarras de son (en sus variados registros) y ocasionalmente las arpas, utilizadas en estos fandangos actuales, son transformaciones, según Antonio García de León, de la antigua vihuela de mano, de la bandola y del arpa diatónica del siglo XVI,¹¹ adaptadas a las características culturales y ecológicas de la región. Dichas transformaciones muestran el talento de los músicos y lauderos locales, quienes se las ingeniaron para construir sus instrumentos sólo con herramientas y materiales de la región, pero manteniendo la sonoridad y forma de ejecución de los antiguos instrumentos que les dieron origen.¹²

En ese entonces no se conocía la cuerda que tenemos ahora; se usaba de cuerda un hilo largo sacado de la palma real; se oía feo, pero nos poníamos contentos

¹¹ “Los instrumentos de este ternario colonial son indicadores muy nítidos de la historia cultural hispanoamericana, pues se derivan en su mayoría de las transformaciones múltiples que hubo a lo largo del siglo XVI, en gran medida como efecto de los cambios desatados por el Renacimiento; de hecho, todo el cancionero refleja de manera muy diversa este momento histórico de transformaciones graduales. Sin embargo, algunos instrumentos proceden directamente y sin muchas variaciones de la Edad Media. Casi todos sus géneros expresan de una u otra manera este momento de transición intensa...” (García de León, Antonio, 2002: 115).

¹² “... en el caso especial de la guitarra rasgueada más pequeña, como la primera, requinto o ‘mosquito’, del actual Veracruz —que corresponde al guitarrillo, tiple, guitarrillo o discante del XVI—, se siguen usando las recomendaciones hechas por Minguet (1754) para la ejecución de lo que llama tiple: ‘para tañerlo bien es menester hacer muchos redobles y aprisa, sin salir del compás, para que chillen o haga música ruidosa’” (*ibid.*, p. 126)



Los jóvenes en la tradición

porque la música era la única alegría que teníamos. Después sacaron la tripa de leche, que era la tripa de vaca. Se lavaba, se raspaba y, ya seca, se le echaba aceite. Con esa tripa la jarana se oía mejor (Arcadio Hidalgo, citado en Gutiérrez y Pascoe, 1985: 101).

Tal tradición se ha mantenido en la zona centro sur del estado de Veracruz y dentro de ella con mayor fuerza en Santiago Tuxtla. Este municipio constituye uno de los principales centros donde persiste y se renueva la tradición del son jarocho campesino (término que usan los jaraneros para diferenciar la práctica urbana del son y del fandango). La variante regional del son que se registra en este municipio se caracteriza por su cadencia pausada, que contrasta

claramente con la energía y velocidad del son de las regiones de los llanos y de los puertos de Alvarado y Veracruz, pero también se distingue porque en esta zona se ha conservado con más fuerza la tradición festiva del fandango.

El son de Santiago y sus fandangos se caracterizan igualmente por una dotación instrumental definida con claridad, en la cual el arpa no tiene cabida,¹³ pero su base melódica la integran diversas formas de la guitarra de son (anteriormente el violín —cuyo uso persiste en San Andrés Tuxtla— y la armónica), la leona y diferentes jaranas en la base armónica.

En ese contexto, la música y el zapateado forman parte de la vida cotidiana de los santiagueños, donde se ha consolidado la tradición musical de sotavento y han aparecido —como resultado de todo este movimiento de recuperación del son jarocho— diversos talleres de laudería, algunos de ellos con financiamiento de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) o del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), pero la mayoría como resultado de la iniciativa particular de cada laudero. Estos talleres se han enfocado básicamente en la construcción de instrumentos tradicionales jarochos, aunque algunos han

empezado a experimentar con la creación de nuevos instrumentoso con la fabricación de instrumentos ajenos a la tradición del son (como ocurre con Concepción Cobos, de Paso del Amate, quien —además de jaranas y guitarras de son— elabora guitarras sextas, mandolinas y cuatro venezolanos, entre otros).

Como se mencionó en líneas anteriores, la mayoría de los lauderos son músicos, lo cual les da un carácter especial a su trabajo, pues —de acuerdo con el testimonio de la mayoría de ellos— se requiere un oído musical al momento de seleccionar la madera que utilizarán para elaborar sus instrumentos, pues el trozo de madera elegido debe tener una sonoridad especial sólo reconocida por los mejores lauderos. Sin embargo, la mayoría no sólo son músicos, sino también otra gente que se dedica a otras actividades, pues su oficio no es suficiente para satisfacer sus necesidades económicas, porque el mercado musical resulta aún limitado; de hecho, pocos lauderos se dedican de tiempo completo a la construcción de instrumentos y la mayoría lo toma como complemento para obtener mayores ingresos económicos. De ahí que no resulte extraño encontrar lauderos que además sean campesinos, pescadores, vaqueros, comerciantes, veterinarios, carpinteros, maestros, trabajadores petroleros, etcétera.

La mayoría de ellos han aprendido el oficio de manera autodidacta y en su mayoría son carpinteros, por lo cual la obtención y el uso de las herramientas les facilitan el trabajo. Otros lo hacen mediante el aprendizaje con algún viejo laudero; los menos han aprendido en talleres formales auspiciados por diferentes instituciones educativas y culturales (como ocurrió con

¹³ De acuerdo con A. García de León: “El instrumento musical más socorrido en los siglos coloniales fue el arpa diatónica, que persiste como herramienta melódica popular en varias regiones del entorno caribeño (sobre todo en Venezuela, Colombia, Veracruz y antiguamente en Cuba), y que no alcanza a ser cromática sino a través de algunos artificios en la ejecución, en nuestro caso mucho más desarrollados en los llanos de Venezuela y Colombia. El arpa es en realidad una extensión del modelo diatónico medieval que se había dispersado por la península en el siglo XV, es decir, de las arpas ‘góticas’ de pequeño tamaño, que contaban con tres octavas y media, que fueron implementadas entre los indios americanos por los misioneros y que poco a poco, en manos de los mestizos, los negros y las ‘castas’, empezaron a transformarse” (García de León, A, 2002: 115).

algunos lauderos del municipio que aprendieron el oficio en los talleres organizados por el músico y laudero Gilberto Gutiérrez durante la década de 1980).¹⁴

Los instrumentos que se elaboran en estos talleres (de hecho el vocablo *taller* puede ser excesivo en algunos casos, en los que sólo se cuenta con hacha y machete como herramientas únicas para fabricar los instrumentos) son principalmente jaranas en todos sus registros (chaquiste, mosquito, primera, segunda, tres cuartos, tercera y cuarta), guitarras de son¹⁵ (en especial de cuatro cuerdas —afinadas al por mayor—, pues a los viejos jaraneros no les gustan los instrumentos de cinco cuerdas que han sido una innovación reciente, y punteadores, guitarras de son de cuatro órdenes dobles y afinadas en sol) y bajos también en diferentes tamaños y nombres (jabalina, vozarrona, bocona y leona). En algunos talleres también se construyen panderos octagonales, cajones, tarimas y marimboles, pero en la mayoría de ellos resalta un aspecto, la laudería es oficio masculino.

Un aspecto característico de los instrumentos del son jarocho es que se construyen en una sola pieza, o sea, a partir de un solo tramo de madera, mediante una técnica de “escarbado” en la cual el único ensamble es el de la tapa superior del instrumento y el diapasón. De ahí se deduce su costo relativamente alto y lo complicado de obtener madera en condiciones óptimas para convertirla en instrumento musical, pues se requieren grandes

¹⁴ Entre ellos Ramón Gutiérrez, Camerino y Anastasio Utrera y Octavio Vega, reconocidos actualmente como los mejores lauderos del son jarocho.

trozos de madera con la finalidad de elaborar las jaranas y requintos, principalmente para los de registro grave. Esto tiene como resultado un gran desaprovechamiento de material. La mayoría de los lauderos utiliza la madera de cedro para hacer sus obras, aunque algunos prefieren usar otras, ya sea por razones estéticas, de sonido, costo, durabilidad y accesibilidad o por petición del cliente. En consecuencia, se pueden encontrar instrumentos elaborados en madera de caoba, súchil, guanacaste, primavera, apompo o laurel, entre otras, y darles un acabado a base de un barniz natural, conocido como goma laca, o de modo rústico sin barnizado alguno.

Al ser la tapa —junto con el diapasón y el puente— la pieza que se ensambla, puede ser de la misma madera que el resto del instrumento o de pinabete, como han empezado a generalizarlo algunos lauderos; a su vez, para el diapasón, las clavijas y el puente se emplean maderas duras (como chagane, moral, macaya, chico zapote, mango y en menor medida granadillo, rosa o ébano). De acuerdo con los recursos técnicos con que cuente el taller (taladros de banco, sierras de cinta, lijadoras, serruchos, garlopas, etc.) y las condiciones climáticas, la elaboración de un instrumento mediano puede requerir un promedio de 40 horas de trabajo.

Evidentemente, dicho oficio depende no sólo de una búsqueda de mantenimiento de la tradición fandanguera, sino también de un mercado que

¹⁵ Es el instrumento que lleva la melodía en el son jarocho, también llamado erróneamente *requinto jarocho*. El nombre de guitarra de son se debe a que los guitarreros afirman su música y la diferencian claramente de aquella que no es parte del son y que tiene sus propios instrumentos melódicos, como la guitarra sexta, denominada *guitarra de canción*. Una cosa es el son y otra la demás música, que simplemente denominan *canción*.



Mono Blanco en El Hato

permita al laudero continuar con su labor. En este sentido, la renovación del son jarocho y del fandango —como espacio social de recreación, de espacio económico, de generación y afirmación de identidades colectivas— se inserta en un campo de poder que busca tanto legitimar como construir determinada realidad, a partir de la cual se defina qué es y cuál es la “tradicción” por seguir. En este campo, los lauderos campesinos, como parte de una tradición y una práctica cultural determinada, desempeñan un papel importante, pero enfrentan varios problemas.

Uno de dichos problemas es la reciente proliferación en la última década de talleres de laudería, aunque la mayoría lo hace según “una lógica de muebleros y no de lauderos”, como comentaba en alguna ocasión Gilberto Gutiérrez (director del grupo Mono Blanco), pues ponen más atención al acabado —con el uso de barnices sintéticos, adornos y maquinarias— que al sonido y la afinación. Estos talleres han surgido tanto en comunidades rurales y tradicionales como en zonas urbanas (por ejemplo, Xalapa, Veracruz o Coatzacoalcos) e incluso en lugares ajenos a la tradición jarocho (como el Distrito Federal o Guadalajara). Ello aumenta la oferta y complica la venta de los instrumentos más tradicionales, pues para un músico urbano o aprendiz es más fácil obtener una jarana en la Ciudad de México sin tener que trasladarse a la región fandanguera para conseguirla.

No obstante, algunos lauderos han aprovechado el auge del son jarocho y creado un mercado internacional en el que se solicitan sus instrumentos desde lugares un tanto “exóticos” para el son jarocho, como Suecia, Argen-

tina, Inglaterra y Francia, pero principalmente para Estados Unidos, con los jóvenes migrantes jarocho.

Otro problema es la constante y preocupante deforestación y desaparición de los árboles necesarios para elaborar los instrumentos; la deforestación se debe a desmontes para la producción de caña o de ganado, pero igual afecta a los lauderos y cada vez resulta más difícil obtener cedro o caoba; por ello, se ven obligados a recurrir a otras maderas que no presentan las características ideales para la construcción, o a trasladarse a regiones alejadas para conseguir la madera, pero a precios elevados que encarecen el instrumento. Asimismo, en el último año los retenes federales complican la obtención de madera, pues el traslado de un trozo de cedro para construir una jarana tercera implica su decomiso y una cuantiosa multa para dejarlos libres.

Por dichas razones, algunos lauderos (en Xalapa y Coatepec) se han dado a la tarea de construir lo que ellos llaman “jaranas ecológicas”, hechas con los sobrantes de madera que han utilizado para otros instrumentos; además, emparejan y ensamblan estos sobrantes y con ellos elaboran instrumentos pero ya no de una sola pieza, los cuales se destinan sólo al mercado nacional y los que son de una pieza se exportan principalmente o se venden en las localidades de alrededor a un precio mucho más elevado.

Tal situación conlleva una necesaria búsqueda de soluciones y de cambios dentro del oficio; sin embargo, ahora se encuentran talleres con herramientas especializadas de laudería, con mejores pegamentos, cuerdas calibradas especialmente para estos instrumentos, el uso de afinadores electrónicos, con maquinarias para las cuerdas, etc. No obstante, a la par los

jóvenes jarocho, debido a diversas razones, encuentran cada vez menos atractivo aprender y dedicarse a este oficio, que igualmente seguirá, pero con un futuro incierto (como el de todos los guitarreros).

Con lo anterior se demuestra una serie de prácticas y creencias estructuradas, que no se han vuelto invariables ni inamovibles, a pesar de la repetición y la existencia de reglas; por el contrario, en la cultura jarocho la costumbre se ha vuelto “motor y engranaje” para la innovación y el cambio, como ocurre en la actualidad con el son jarocho.

De esa manera, el movimiento de renovación jarocho, en su búsqueda de una nueva tradición y de una invención, ha retomado elementos materiales y simbólicos de la tradición de su sociedad (y de otras) y ha empezado a construir una nueva práctica-. Esto ha dado origen a una tradición en la que se mantiene el elemento central de la anterior: el aspecto comunitario. Quizá el fandango ha rebasado los límites locales y ha encontrado nuevas formas sonoras, nuevos espacios de expresión, etc.; sin embargo, aún es un elemento básico para la cohesión social del ser jarocho tuxtleco y continúa como mecanismo cultural básico para lograr el sentido de pertenencia a un grupo y el sentido de identidad colectivo.

Lo anterior resulta muy importante, sobre todo ahora que la tradición musical jarocho ha cobrado nuevos bríos y empieza a difundirse cada vez más, trascendiendo los límites locales y saliendo de los estereotipos que los medios de comunicación nacionales han construido (no sólo las tergiversaciones del cine mexicano, sino también las más recientes de músicos como Lila Downs y Sonex). La tradición fandanguera ha adquirido un reaviva-

miento tal que se encuentra presente incluso en zonas como la Ciudad de México o en países como Estados Unidos (aunque éstos se centran en la idea de que el fandango sólo es una fiesta alrededor de una tarima —uniformando la forma de bailar y cantar, así como de tocar y afinar los instrumentos— y dejan a un lado el factor comunitario del mismo. Incluso empieza a generalizarse la práctica de cobrar para entrar a un fandango, el cual se ve únicamente como negocio. Por ello, los fandangueros tradicionales insisten en establecer su diferencia al destacar la idea de *sones* y *fandangos campesinos*, distintos de los de las ciudades y zonas que tradicionalmente no han sido fandangueras).

En dicha situación, si bien el son jarocho tiene una dilatada existencia de más de tres siglos, su resurgimiento y renovación data apenas de un poco más de tres décadas; no obstante, esta búsqueda de renovación ha necesitado espacios de expresión, financiamientos, apoyo a la producción laudera, etc. Desde hace al menos dos décadas, todo ello ha hecho que el son jarocho hayan empezado a apoyarlo diversas instituciones locales y nacionales, como la DGCP y el IVEC, que poco a poco (al menos en una parte) han tendido a institucionalizar el son, en su intento de preservación y rescate de éste.

Sin embargo, dicha institucionalización está muy lejos de ser absoluta y se convierte en un elemento más que se suma al campo de poder en el cual se encuentra inserta la tradición jarocho. En tal campo, los soneros tradicionales (músicos, versadores, bailadoras y lauderos) han aprendido a manipular esas instancias institucionales para dirigir los recursos a sus propios inte-

reses. No obstante, este campo de poder que actualmente se ha generado (búsqueda de espacios de expresión y difusión, de recursos para grabación, apoyo para el oficio de laudería, para la enseñanza a los jóvenes, etc.) repercutirá en corto plazo en la generación de nuevas formas de identidad local y revitalización del fandango jarocho en su expresión comunitaria.

Bibliografía

- AGUIRRE Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Premia Editora, México, 1983.
- ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995.
- BAQUEIRO, Gerónimo, “La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano”, *Son del Sur*, núm. 4, CNCA, 1997.
- BLÁZQUEZ Domínguez, Carmen, *Breve historia de Veracruz*, FCE, México, 2000.
- DELGADO, Alfredo, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, Conaculta, México, 2004.
- GARCÍA de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, México, 2002.
- , *Fandango, El ritual del mundo jarochos a través de los siglos*, Conaculta/Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2006.
- GUTIÉRREZ, Gilberto y Juan Pascoe (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2003.
- HERNÁNDEZ Azuara, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, Ciesas, México, 2003.
- HOBSBAWM, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.
- OCHOA Serrano, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán, México, 2005.
- PASCOE, Juan, *La mona*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2003.
- , *Monogramas*, Universidad Veracruzana; Xalapa, 2005.
- PÉREZ Monfort, Ricardo, *Tlacotalpan, la virgen de la Candelaria y los sones*, FCE, México, 1996.
- SÁNCHEZ Fernández, José Roberto, *Bailes y sones deshonestos*, IVEC, México, 1998. *Son del Sur*, núm. 10 (“El Movimiento Jaranero”), Jáltipan, 2004.
- STANFORD, Thomas, *El son mexicano*, SEP/FCE, México, 1984.

7. Un eterno sonar de caracol. *El fandango como aprendizaje musical y social en las escuelas formales de música*

Anastasia Guzmán, “Sonaranda”*

Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades (probablemente como material de construcción) se asemejan a otros o son los mismos, pero sirven a construcciones diferentes en sentido, forma y expresión.

Planos, Silvestre Revueltas

Quetzalcóatl, dios dual, símbolo del juego permanente entre lo masculino y lo femenino, sonó el caracol para crear la vida. Así marcó el andar del tiempo y la elevación del corazón del dios para volverse Venus, la estrella de Oriente, que pone a caminar al Sol y la Luna, creando la noche y el día, el movimiento. De ese modo, marcó para siempre la ruta

* Guitarrista egresada de la Escuela Nacional de Música, UNAM, compositora e intérprete.



Blas Galindo con músicos mariacheros

de lo que hoy se conoce como México: un pueblo fundado —en su mito y en su historia— con música y vibración, al igual que en otras culturas, pero sonando un instrumento musical. Todo ello es una espiral eterna en ritmo dialéctico que marcará el latir del corazón del México profundo, del indestructible, cálido, bello, luminoso y siempre vital: México.

Desde entonces, México se manifiesta permanentemente con música, ya sea en un fandango o en un ritual indígena, una fiesta, un huapango, una topada o en un concierto; se reinventa y se desborda al conectarse a lo divino, se eleva a la estrella venusina y absorbe lo que ha llegado de otras culturas, al hacerlo suyo y recrear una nueva manera de ser todo el tiempo.

La música tradicional mexicana es resultado de un largo cultivo histórico, ya que en esta tierra se encontraron y fraguaron varias aportaciones culturales de gente de todo el mundo a lo largo de los siglos.

Ahora sí, china del alma,
vámonos para el fandango
a cortar los chiles verdes
ahora que están madurando.
(*Los chiles verdes*, son jarocho tradicional.)

¿Será cierto que los chiles verdes están lo suficientemente maduros para ir al fandango? y ¿será que por fin ha llegado el momento en que la tradición oral —con toda su fuerza y verdad— se vuelva parte de las estrategias de enseñanza en las escuelas profesionales de música en México? ¡Ahora sí, china del alma!

Estas palabras darán una serie de testimonios e ideas acerca del tema, a saber:

¡Ay, ay, ay, ay!, canta y no llores...

Ay, Mexiquito, con la autoestima dudosa y mirando cómo otros países parten de sus tradiciones para forjar artistas más sólidos, incluso de qué manera Francia, Estados Unidos y tantas otras naciones más “desarrolladas” incorporan la música tradicional del mundo y, claro, tuyas también para tener músicos mejor formados.

Mientras tanto, tus escuelas y tus músicos académicos —mal informados en su mayoría de la riqueza que hay en tus pueblos— voltean siempre hacia otras naciones que saben amarse a sí mismas con todo lo que son, preocupadas —antes que cualquier otra cosa— por cuidar su patrimonio artístico y cultural, aun cuando ese patrimonio pueda ser pequeño, incomparable con el tuyo.

Canta y no llores, hay muchos que ya nos hemos dado cuenta, lo cual tampoco es nuevo: uno de tus hijos más prominentes, Manuel M. Ponce, estructuró una cátedra de folclor en la década de 1920 para todo músico, que era parte del tronco común; tristemente, la desaparecieron y en las escuelas no se sabe casi nada de lo que estás hecho; no se recorren tus pueblos ni tu diversidad apabullante; no se nutren los ciudadanos de tu sabiduría ancestral en cuanto a la importancia de las artes populares para hacer mejores seres humanos, para cohesionar la comunidad y para reverenciar al espíritu, más allá de religiones humanas...

Pareciera que todavía hay una “jerarquización de las culturas” e incluso llama la atención que se estudia mucho más a los compositores europeos que a los latinoamericanos y mexicanos. Por supuesto, no se trata de hacer a unos menos que a otros porque todos tienen su huella y su grandeza en la historia de la humanidad, pero si estamos en México, siempre será válido preguntar: ¿por qué se estudia tan poco la obra de Revueltas, de Huízar de Ponce o de compositores contemporáneos? Adoro entrañablemente a Chopin y Mozart, pero adoro más aprender a contar nuestra historia y, sobre todo, a seguirla creando con nuestros personajes, historias y mitologías... viva la diversidad de la raza humana.

Los sonidos de México son de una riqueza y variedad inmensa. Más allá de las aulas de clase de las escuelas de música académica, se ha creado una serie de géneros llamados populares y tradicionales que abarcan siglos de historia, refinamiento e intercambio cultural. Hoy día, todo este universo aporta tal cantidad de recursos técnicos y estilísticos a la música, que ya no es posible dejar de mirarlos y tenerlos en cuenta.

Se trata de un universo que incluye las culturas que han conformado el México contemporáneo (o sea, prácticamente todo el mundo) y que en la actualidad, si bien para gran parte de los músicos de escuela permanecen ignoradas, para este texto y la propuesta musical “Sonaranda” (el son que ara y anda) han llegado a tornarse en una fuente tan inagotable de conocimiento que —junto con la formación académica— son el otro gran pilar en el cual está fundamentada.

Por ti seré, por ti seré...

Entender a México como un “continente” en sí mismo ayuda a penetrar en las dificultades de conocer la complejidad de sus manifestaciones sonoras.

Los grupos humanos que se asentaron después de los años de la Colonia, ya fuesen mestizos o indígenas, desarrollaron cada uno su propia manera de manifestarse, su cultura tradiciones que se expresan desde en los textiles hasta en la gastronomía, entre las cuales la música siempre ha desempeñado un papel de los más trascendente.

La gama que existe hoy día es tan grande que pocos se atreven a decir que conocen toda la música mexicana: siempre hay algo nuevo por aprender. Las regiones culturales no siempre se relacionan con la división estatal que se conoce formalmente, por lo cual se debe incursionar en cada región para entender lo que sucede y se manifiesta. Como principio, es importante aclarar que la función ritual no se desliga de lo artístico, condición básica para comprender a las comunidades indígenas y sus actividades.

La raíz negra ha dejado una huella tan trascendental e importante como la de las otras dos etnias esenciales: la indígena y la europea. Para estudiar los géneros tradicionales, es vital adentrarse primero en estas tres herencias y luego agregar los demás ingredientes que abarcan prácticamente todas las culturas del mundo.

Es fundamental entender que la música tradicional se aprende de manera oral, es decir, de boca a oído; los libros, si los hay, desempeñan un papel meramente secundario. Se trata de aprender mediante la práctica, de

formar parte, de desarrollarse a partir de un complejo de formas que harán que un día sea uno digno de llamarse músico tradicional; además, no sólo es tocar un instrumento, sino también vivir sumergido en una manera de ser y entender el mundo...

El son se toca, se canta, se baila, se viste, se come, se crea, se transmite y se aprende a partir de una serie de valores que además incluyen el desarrollo del ser humano: se adquiere el compromiso con la comunidad, se respeta a los maestros, a los viejos, a los ancianos, se agradece ser parte de esto y al final uno también sirve a los demás con su música y sus enseñanzas. Con ello se asegura dar continuidad al sentido de vivir como seres humanos miembros de una sociedad... y hasta del entorno y de la naturaleza. Al final del viaje, se aprende a amar y ser amado.

Así, México lindo y querido, por ti seré.

Vámonos para el fandango...

Oralidad, complemento educativo de la enseñanza académica

La música tradicional se aprende de boca a oído. Así ha pasado de generación en generación y se aprenden todas las sutilezas, los golpes, acentos, el “jicamo” o “sabor”, particularidades de cada estilo que sólo al lado de los maestros soneros se pueden aprender como imitación. Tocar en grupo repertorios que van de lo muy sencillo a lo bastante complejo da una serie de cualidades al alumno, a saber:

- * Desarrolla el oído.
- * No se sale de tiempo.
- * Desarrolla todos sus potenciales, es decir, no se limita a aprender un instrumento: baila, canta, hace instrumentos y a veces hasta compone.
- * Aprende el valor de la convivencia y dar su sitio a los compañeros.
- * Forma parte de una comunidad y una cultura que refuerzan su autoestima y su conciencia de identidad, al volverse portador de ella y, por tanto, responsable de ella no sólo en su individualidad, sino también en su entorno familiar, social, ambiental y nacional.
- * Desarrolla la capacidad de improvisación musical.

Si bien aprender solfeo, armonía, contrapunto y las materias académicas obligadas hace un mejor músico, es tiempo de reconsiderar la sabiduría que implica el aprendizaje oral para complementar la formación de los músicos académicos. Para nadie es un secreto que músicos como los mixes de Oaxaca, quienes antes de leer libros leen partituras y complementan su formación con la oralidad, se consideran entre los mejores del mundo y que no es raro encontrarlos en las mejores orquestas europeas o estadounidenses. Hay muchos casos de músicos surgidos de una u otra tradición y que se han formado en escuelas, donde han desarrollado todo su potencial.

Pareciera que el estudio teórico desarrolla la mitad analítica del cerebro y el estudio oral hace crecer la sensible y emocional: son universos que se complementan.



Manuel M. Ponce en la feria de San Marcos

No se trata de que todos se vuelvan expertos en un género u otro, sino de ser mejores músicos. Un músico que canta (no que sea cantante) tiene muchas aptitudes para desarrollarse mejor como instrumentista, al igual

que alguien con grandes aptitudes para el análisis armónico o el solfeo. La música tradicional mexicana está ahí y ofrece toda la sabiduría de siglos y modos de aprendizaje para quien quiera tomarlos.

En un mundo urgido de retomar los valores humanitarios, la aplicación del arte entendido como un espacio de convivencia —como sucede en la música tradicional, en la que lejos del concepto público-escenario existe una horizontalidad en la cual todos participan y desarrollan sus cualidades artísticas—, los fandangos, huapangos y espacios de recreación de las músicas tradicionales de México han desempeñado y tienen un papel definitivo en el saneamiento del tejido social tanto urbano como rural.

Para subir al cielo...

¿Cuántas veces se ha escuchado acerca de la fama de buen improvisador de Johann Sebastian Bach, Chopin y Villalobos? Para nadie es un secreto que esto se aprende de tocar y tocar, siguiendo una serie de patrones armónicos, rítmicos y melódicos que desarrollan al músico cada vez más hasta alcanzar los niveles de maestros muy destacados. En verdad no lo aprendieron con sólo leer libros y partituras, sino es resultado del contacto con la música más profundamente oral que hay; por eso se produce tan entrañable relación entre el barroco y el jazz. ¿Dónde aprendieron los viejos y grandes maestros? No es un secreto: desarrollando las danzas y formas populares de las épocas. Chopin y Liszt incluso se daban vuelo con músicos tradicionales gitanos. No hay nada

nuevo bajo el sol; por ejemplo, las danzas que componen las suites del viejo Bach eran populares, folclóricas, tradicionales o cualquiera que sea el vocablo adecuado a la moda de la época... es más, compuso chaconnas y sarabandas, ritmos nacidos en Nueva España, en las calles, en los fandangos de entonces que cohesionaron las primeras comunidades donde se integraron las razas y sus manifestaciones culturales. El nacionalismo siempre ha existido y sólo se expresa de maneras diferentes, acordes con los tiempos del caso.

La experiencia de la música no es completa si sólo se vive mediante el estudio técnico del instrumento y de la teoría; la oralidad nos compenetra y libera a tal grado que, incluso cuando se ejecutan obras de gran nivel, hay un punto donde “se vuelven magia”, “aparece el duende” y “se abre el umbral a los dioses”. En ese punto habla el espíritu, no sólo la mente y las emociones, sino también el todo, que se siente y se piensa —se intuye— en un instante, es el aquí y el ahora perfectos. El cielo... es “ganarse el oriente” de los pueblos indígenas mesoamericanos.

Francia, París, España, Roma, Londres y Turquía

Quien esto escribe ha pasado temporadas en otras ciudades del mundo; en París, por ejemplo, estuvo varios meses, entre otras cosas analizando por qué unas culturas del mundo tienen más presencia que otras, especialmente testificando la poca presencia de los artistas mexicanos en general. Se observaron al respecto varios aspectos:

- * Las culturas más presentes son las migrantes: chinos, africanos, chilenos y argentinos que llegaron con los exilios de los golpes de estado.
- * Modas pasadas: el bossa nova, la música denominada tropical y sus derivaciones, como el tango.
- * Intereses de las productoras comerciales e independientes.
- * El impulso y desarrollo que se da a la música en sus países de origen.

Cabe hacer especial hincapié en este último punto por ser el que nos incumbe. Los países latinoamericanos con más presencia en el extranjero son los que tienen más sana la autoestima y ponen más énfasis en difundir y cultivar su cultura por encima de las demás, aunque éstas también se cultiven. Aquí está la diferencia: mientras en Venezuela se destina por ley 40 % de los medios de comunicación de índole comercial o cultural a su música tradicional, en Cuba, Brasil, Puerto Rico y Uruguay se enseñan los géneros propios con la misma seriedad que la música académica de diferentes etapas. En México hay un desconocimiento de un mundo y de otro, como un divorcio permanente.

A quien esto escribe le ha impresionado más de una vez ver que en escuelas como París 8, UCLA y muchas más se estudian como tronco común y de manera obligatoria los géneros tradicionales del mundo; es posible elegir entre un taller de tabla hindú cualquiera de los géneros latinoamericanos o uno árabe y cuanto más pase uno por estas materias, más elevará su calificación. Asimismo, ¿qué decir, por ejemplo, del mariachi en Estados Unidos, donde por sobradas y obvias razones se enseña en cada vez más escuelas de música?

Igualmente, en México se tiene el aberrante vicio de pagar fortunas a los extranjeros por el mismo trabajo y no solo eso: de contratarlos por encima de los artistas mexicanos. Cuantas veces en festivales culturales las instituciones dan vergonzosa constancia de esto... y hasta lo presumen orgullosas. Muchos países, entre ellos los latinoamericanos también, por ley deben contratar primero a los artistas propios y pagarles lo mismo por lo menos.

Un país que no enseña su cultura y no la promueve de forma determinante y definitiva seguirá pagando fortunas a los de fuera y entregará el oro a cambio de cuentas de vidrio.

Sobra decir que cuando los músicos compenetrados realmente con los géneros propios del fandango y los sonos regionales de México dan conciertos en el extranjero abarrotan las salas y dejan atónitos y extasiados a los públicos del mundo.

Nacionalismo o nacionalismos

De acuerdo con lo anterior, el momento de los llamados músicos nacionalistas tanto en México como el mundo ya se acabó, de lo cual se ha escrito muchísimo y a veces con mucha razón. Sin embargo, se debe definir el concepto de nacionalismo y situarlo en su momento, porque las danzas medievales o renacentistas son nacionalismo, como ocurre igualmente con el barroco, en el que los clásicos, románticos e incluso los impresionistas se dejaron influir por la música exótica para ellos del Oriente, la India, seducidos por su intensidad.

Hoy día resurgen propuestas, como siempre unas más afortunadas que otras, algunas con profundo conocimiento de causa, junto a otras en las cuales suena igual un son jarocho que uno huasteco, uno de mariachi lo mismo que un huapango, como si por ser mexicanos se tocara música mexicana. Sin embargo, esto es un grave error, como si un músico flamenco sólo tocara flamenco sin considerar la existencia de una escuela que exige muchos años de aprendizaje.

Para hablar un poco de los músicos mexicanos, hay casos especiales, como los de Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Candelario Huízar o Blas Galindo, quienes se formaron en una tradición, en sus pueblos respectivos se volvieron parte de las fiestas populares y aprendieron a fondo de músicos tradicionales, como el caso de la cantora doña Severiana Rodríguez y el maestro Ponce. Sin embargo, otros hicieron breves visitas a la región, grabaron, se aprendieron dos o tres fórmulas básicas y así construyeron obras, a veces bastante bellas y bien logradas por el talento del compositor, pero otras pobres y limitadas.

El nacionalismo que nos compete en la actualidad se relaciona con las etnias originales, los años de lucha social latinoamericana, las migraciones, los golpes de estado y las huellas de maestros como Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara y Alfredo Zitarrosa, músicos que no sólo fueron a empaparse de la cultura originaria de sus países, sino también *se volvieron parte de ellas* o ya lo eran.

En México, hay casos como el de Arturo Márquez, a quien el cultivo de la música popular le viene de cuna por su padre, violinista de maria-

chi; pero otros (como Gerardo Támez, Jesús Echevarría Ernesto Anaya o quien esto escribe) se han vuelto parte de la tradición al adquirir no sólo las enseñanzas directas con los maestros de cada región, sino también los compromisos que conllevan. Así, aunque se adquieran medios de acá y allá, el corazón es “sonero” y, más de una vez, los miembros de las tradiciones soneras del país han reclamado como parte de ellos a músicos como nosotros, lo cual es muy honroso.

Repertorios

Las obras escritas para los instrumentos que conforman la vida de las escuelas formales de música de las diversas épocas y corrientes, provienen de muchísimos casos inspirados en la música tradicional de acá y allá, con sus variantes y puntos en común, provengan de donde sea, principalmente la tradición oral...

Muchas veces el autor de este artículo ha escuchado y visto músicos en México interpretando versiones de “La Llorona” (el son istmeño) o de obras basadas en música tradicional, que sería imposible enumerarlas, pero en muchas ocasiones es más que obvia la distancia del ejecutante respecto a ellas. Al carecer de contacto previo con el género en su forma original, las ejecuciones se vuelven frías, desencajadas y la mayoría de las veces sin “jícamo” alguno; además, se descuadran (es muy difícil para los músicos con formación académica penetrar los cambios de compases, acentos desplaza-

dos, emiolas, síncopas y contratiempos) y se “comen” los tiempos. Al final, su interpretación es un desastre...

Se debe poner atención a lo que sucede con los músicos que como parte de su formación incursionan en los géneros propios de la música tradicional de sus países: Cuba, Argentina, Venezuela y Brasil, que son tal vez los más vanguardistas. No por nada allá se han generado proyectos como el taller de experimentación sonora, que dirigiera Leo Brouwer en Cuba y que diera como resultado músicos de la talla de Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés o, más recientemente, el revolucionario proyecto del sistema de orquestas venezolano, inspirado en un punto de partida: ser nosotros, y que ha puesto a este país en la vanguardia mundial de la música y como proyecto de saneamiento del tejido social, tan indispensable en el violento, confundido y conflictuado mundo de hoy.

Creación

El talento musical de México nos asombra una y otra vez, lo cual no es secreto para nadie. Cuantos más medios se tengan como músico en el mundo de hoy, más posibilidades habrán de concretar una propuesta artística sólida y de gran calidad, apenas para los estándares de la actualidad con la idea de que México tome su lugar cada vez con más determinación y lucidez, apenas lo propio para uno de los países con más historia y diversidad cultural del mundo.

Horizontalidad y verticalidad

Las escuelas de hoy nos hacen creer que la música es un arte para competir, que los mejores músicos son quienes ganan más concursos, tocan las escalas más rápido, pasan más horas tocando como robots, en vez de encontrar el sentido de por qué hacer música y dedicarse a las artes. De manera totalmente contraria, los maestros de la música tradicional ejercen su arte para fraternizar, para conectarse con lo divino, para pasar mejor el tiempo... Si bien es indispensable el desarrollo de una técnica impecable como instrumentista, no es menos importante desarrollar una ética profesional y, sobre todo, la profunda importancia de saber que el arte es mucho más que volvernos recelosos unos de otros. No olvidemos que Bach componía para que sus hijos aprendieran música, para que su congregación de la misa dominical estuviera más cerca de Dios, pero nunca pensó en ser “el padre de la música” o “el más grande músico de todos los tiempos”; su visión era más cercana a la de los músicos tradicionales de cualquier lugar del mundo, al igual que la de varios de los grandes maestros de todos los tiempos.

Ha habido ponencias de primer orden en cuanto al planteamiento de la horizontalidad del fandango, al volver a todos participantes del arte, de manera contraria a la verticalidad del escenario y el público asistente, el cual contempla —como si arriba hubiera un pedestal— al artista. ¿Adónde se llega con cada planteamiento? La pregunta sirve para reflexionar muchísimo: lo aconsejable es aceptar lo que proporcione la posibilidad de ser mejores personas y de compartir el cariño y los buenos momentos.



Silvestre Revueltas en Vámonos con Pancho Villa

¿Cuántas veces se ha topado quien esto escribe con que los mejores artistas que ha conocido no son quienes tienen gran fama, dinero y demás? El fandango otorga la posibilidad de restablecer claramente los fines y los medios, donde la técnica sólo es un medio, al igual que el escenario, el cual se vuelve una pantalla más, pero al bajar de él seguimos siendo los mismos. ¿Cuál es la diferencia?: la posibilidad de crecer que da el arte en todas sus formas y que se asume o no. En este sentido, parte de asumirla es dar su sitio preciso a las tentaciones, la fama y el dinero, que forman parte de una rueda de la fortuna, o sea, vienen y van. La música es el espacio ideal, en todas sus expresiones, para que nazca el amor. Así es el fandango y de esa manera se han inspirado los grandes maestros.

Algunas palabras de los grandes de América Latina

He tenido muchos maestros. Los mejores no contaban con títulos y sabían más que los otros, de ahí que siempre haya tenido muy poca veneración por los títulos. Ahora, después de muchos años, aún estudio y tengo maestros, escribo música, sueño con remotos países y a veces doy tamborazos en tinas de baño. (...)

Nuestra América es joven y tiene seguramente todos los defectos de la juventud, y claro que es preciso educarla, pero sin perder sus mejores características. El error de nuestros maestros (parisienses) —no sólo de ellos, sino también de todos los europeizados— ha sido querer hacernos semejantes,

por cierto complejo de inferioridad, por un deseo de ser gentiles corteses, pasar por refinados ante las naciones admiradas, ante las que se creen obligadas a postrarse. (...)

He dicho que debemos educarnos. Es indudable. (...)

Desde luego, nuestros campos necesitan cultivo, necesitamos caminos, nuestra vida en general, moral y físicamente, necesita organizarse mejor, pero es absurdo pretender cambiar la naturaleza del país y de sus cosas; es decir, cambiarla por una nueva. Se debe educar la misma (...) (Silvestre Revueltas).

Como se sabe, toda forma artística deviene invariablemente en el expositor subliminal o directo de la historia de un pueblo, de su cultura, de sus hábitos, de sus manías y de sus ensoñaciones. Se despliega como un comentario de costumbres, como un largo y ancho mural que registra —a ratos casi fotográficamente— determinada realidad humana y geográfica, los temas eternos engarzados en una particular territorialidad. No es nuevo este hecho porque, con seguridad, la misión subyacente de toda manifestación artística implica un vasto proyecto de reflexión, muchas veces situado más allá de la conciencia, la subconciencia y la inconsciencia de los creadores, más allá de la particular percepción del fenómeno. Integrado en un complejo social, adherido a las propuestas culturales de su tiempo y de su medio, llevado y traído por los vientos de la historia inmediata —a su vez vinculados estrechamente con toda historia—, el hombre que despliega sus concreciones estéticas para contar, cantar, pintar o esculpir será una célula del gran ojo instigador de aquella contemporaneidad que le acoge y le nutre, a la vez que

lo conduce al término único de una gran raíz colectiva. Por tanto, el fruto cabal germinará en espejo; todos los otros, en espejismo (Violeta Parra en *Los materiales que condensa la memoria*. Patricio Manns.)

Citando al argentino Daniel Deroto, cabe decir por último: “Con el correr del tiempo desaparecerá de nuestros países el artista ‘reflejo’, imitador de las grandes urbes para dar lugar al artista integrado a su ‘hábitat’ geográfico, étnico y cultural, pero comunicándose e integrándose para también verse reflejado”.

José Martí expresó en 1891: “Injértese en nuestras culturas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestra América”. (...)

Nuestra obra ha de tener dos elementos: verdadero contacto con su raíz y absoluta información de todos los medios actuales de creación. Quiere decir, incorporación de esto, asimilación de lo otro y después siguiendo el proceso llamado *feedback*. (...)

Se debe devolver ese material con una personalidad propia. Hay que olvidarse de que existen Penderecki, John Cage, Ligeti, Bussotti y muchos otros modelos europeos. Imitarlos es una solución elemental. (...)

Mis criterios pedagógicos difieren de la gran tradición escolástica, mi sistema es parecido al que ejerce el sistema de orquestas que generó el maestro Abreu en Venezuela, va de la práctica a la teoría y no al revés, como se enseña en el mundo. (...)

Hay que conocer todo, enriquecerse con todo, de lo clásico a lo popular, de la literatura a la pintura, de Bach a los Beatles (...) (Leo Brouwer).

Tiempo

La música, instauradora del tiempo en el mundo marca con el principio de su alternancia el momento en que, luego de la muerte de los dioses fundantes de la realidad mundana, las fuerzas celestes y terrestres dan origen al flujo temporal (...) (*Tamoanchan y Tlalocan*, Alfredo López Austin).

Un eterno sonar de caracol

Quetzalcóatl es el dios de la música, del maíz, del tiempo y del viento que esparce por todo el cosmos las esencias que lo componen, sonando el caracol, dios creador de la humanidad en la Tierra.

En sus profundidades, el fandango es el espacio espiritual en el que los corazones se alegran, se descargan, comulgan consigo mismos y con los demás corazones, es el espacio ideal para que florezca el amor.

La enseñanza de los músicos tradicionales es el arte del corazón.

Eso es lo que más necesita el mundo hoy en día: arte del corazón.

Éste es el glorioso y eterno sonar del caracol.

México, el eterno, el profundo, late en los corazones de quienes siguen sonando el caracol para hacer renacer la vida, de quienes adoran a sus muertos y comparten con ellos la comida, la bebida y, por supuesto, la música en la fiesta, que es el triunfo absoluto de la vida, de la memoria, de aquel Quetzalcóatl que sonara su caracol, que marcara el ciclo

del tiempo solar y lunar, agrícola-sagrado, al volverse su corazón la estrella venusina.

En México, si alguien toca música vinculado con su historia, su grandeza y su devoción a lo sagrado, desde la punta del palo de los voladores de Papantla o desde una sala de conciertos, aún transitará el ritmo de la existencia en el árbol paradisiaco de Tamoanchan. Se garantizará así la vida del planeta entero y del cosmos, así como se hará de la fiesta y del fandango un acto de comunión, paz, amor y fraternidad, para volver a crear la vida, el rito eterno de existir.

Música

1. Guacamaya. *Un fandango cósmico en Tamoanchán*. Anastasia Guzmán “Sonaranda” y quinteto.
2. *Novillo despuntado y diálogo entre flautas. Lienzos de viento*. Ubaldino Villatoro, Luis Hernández y Horacio Franco.
3. *La Ixhueteca*. D.P. *Suave patria*. Eugenia y El Cuarteto Latinoamericano.
4. *El fandanguito*. D.P. *Ida y vuelta*. Ensamble de la Tierra Mestiza.
5. *Camino de agua*. Cantos huastecos. Jesús Echevarría. Trío Carlos Chávez, Lourdes Ambriz y Ernesto Anaya. Quindecim.

FALTA FOTO

8. *Fandango en oposición a escenario*

Ana Zarina Palafox*

Todas las artes escénicas implican un desarrollo de virtuosismo individual, como justificación de la división público/artista. El *artista* debe ofrecer algo que el público admire, para que este último desee invertir su tiempo, su atención y, a veces, su dinero en el artista.

En correspondencia, el artista debe invertir tiempo y disciplina para adquirir ese virtuosismo. En la conciencia escénica ideal, el artista se debe merecer el escenario, como un escalón simbólico que lo lleva a un nivel superior respecto a su público. Ese nivel amerita no sólo la atención, sino también las peticiones de autógrafos, compra de fotografías o discos, aparición en revistas, en resumen: que las personas que no lo conocen ni están a su lado se interesen por él, debido a la admiración que genera su virtuosismo.

Sin embargo, en algunas áreas se degrada ese virtuosismo y el artista es sólo un *artista*, como en el caso de muchos de los personajes inflados por los medios masivos, en los cuales el arte cuenta menos que el negocio. Tomar a una persona, maquillarla, publicitarla lo suficiente, hacerla participar en

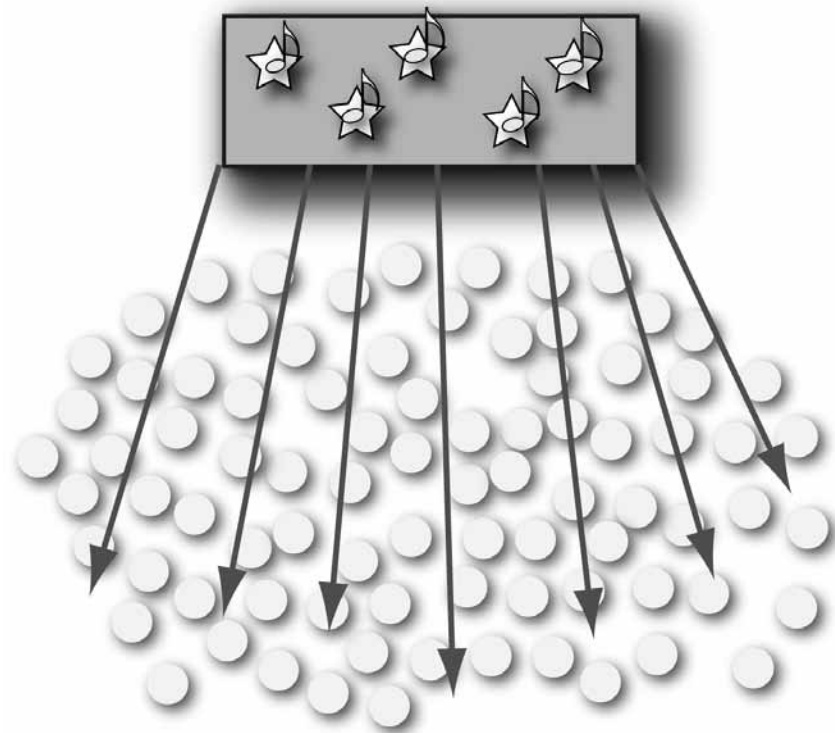
* Música, promotora y versadora independiente <www.culturatradicional.org>

escándalos y llenarla de reflectores y efectos especiales cuando se presenta en escena se llama *efecto Mago de Oz*. El *artista* puede carecer de todo virtuosismo, porque éste es inventado por la industria del espectáculo que lo rodea de parafernalia que suple la falta de nivel artístico y creativo.

En la hegemonía comercial de la actualidad, cobijada por los medios masivos, la preferencia por esta parafernalia –apoyada por la publicidad constante e irreflexiva– sustituye a la apreciación estética crítica e informada. A pesar de ello, descartando este último fenómeno creado por los comerciantes del espectáculo y volviendo a la conciencia escénica ideal, el escenario es una especie de templo del poder en el que el público es un grupo de súbditos contemplativos, más o menos diletantes que –al menos en el tiempo de la presentación– carecen de vida propia y se dejan llevar por la vida del artista y los fanáticos se dejan llevar de tiempo completo. El escenario genera una relación vertical entre los elementos humanos que participan.

El fandango (o *huapango*, como también se le llama cerca del Golfo de México) se interseca en algunos puntos con las artes escénicas: contiene música, canto y baile, así como espectadores, en algunos momentos. La única área que en ocasiones se encuentra en desnivel es la tarima, tabla o artesa, y este desnivel puede generar confusión a las personas no familiarizadas, debido a la hegemonía escénica mencionada. Sin embargo, aquí se habla no de un *escenario pequeño*, sino de un instrumento de percusión que, a primera vista, parece a la vez el centro energético.

A pesar de lo anterior, el centro real es el complejo formado por músicos, cantadores y bailadores, tarima incluida, y a partir del cual estos



Gráfica del escenario

personajes establecen una relación horizontal con círculos más amplios, todos concéntricos y de límites difusos. El primero de ellos es el de más bailadores, cantadores y músicos que se alternan con los primeros en un flujo natural, materialmente mezclado con espectadores que se acercan. El segundo lo forman otros espectadores, junto con otras formas de participación no musical: cocineras, mecenas momentáneos que consiguen bebidas para los participantes y, actualmente, hasta uno que otro etnomusicólogo con videocámara.

Al variar de región en región, este complejo circular funge como microcosmos de las relaciones sociales de las comunidades donde se desarrolla, o sea, una maqueta que representa el esquema social que lo contiene y le da sentido. Los protocolos para tomar turnos en el baile, la jerarquía entre músicos, cantadores y bailadores, la relación entre éstos y los elementos del círculo externo revelan mucho acerca del tejido social de las localidades y de la región.

Como unos pocos ejemplos ligeros y acotando al referirnos sólo a los momentos de fiesta social, pero dejando a un lado los rituales consagrados a lo divino (aunque también los límites son difusos en ocasiones), cabe mencionar los siguientes:

1. En el *huapango* de las zonas huastecas, el grupo de músicos es cerrado, de tres elementos con violín, jarana y huapanguera, o dos de ellos. A veces se utiliza un cuatapextle (entarimado alto donde los músicos se colocan), el cual, más que escenario para admirarlos, permite que todos los bailadores escuchen estos pocos instrumentos acústicos. La tarima es

grande y facilita a un gran número de parejas o personas en círculo de danza bailar al mismo tiempo.

Los músicos se alternan, pero organizados en tríos. Mayormente llegan tríos formados, aunque al calor de la convivencia se pueden *completar* otros tríos a partir de elementos aislados y tener un turno de participación. Pueden llegar cantadores espontáneos e incluso decimistas, pero están restringidos por el trío que les permita participar y que acota los momentos en los cuales puedan hacerlo. Lo usual es que el canto, incluidos la improvisación y los contrapuntos en la versada lo realicen los mismos músicos del trío.

2. En los *bailes de tabla* o *de tarima* en las distintas variantes de Tierra Caliente, el espacio percutivo es reducido y sonoro y sólo permite una pareja por turno. En muchas variantes es deseable un instrumento de percusión en el ensamble musical, como el tamboreo sobre el arpa o la tamborita de la Cuenca del Balsas, fungiendo de intermediario entre la música de cuerda y los bailadores, con el fin de evitar que estos últimos alteren el ritmo, subordinados a ella armoniosamente. Lo usual es que participen uno o dos ensambles musicales formados y con nombre. La rotación de músicos es casi inexistente y se prohíbe haber más instrumentos que los que marcan los diferentes ensambles tradicionales. El peso de la versada es hoy día menor que en otras regiones y la improvisación resulta casi inexistente, salvo por algunos copleiros viejos que participan en indias, remas y malagueñas en la cuenca baja del Balsas.

3. En los *fandangos* o *huapangos* del Sotavento (aquí cabe mencionar los casos de comunidades campesinas o semiurbanas, no la vorágine urbana y variopinta actual), el ensamble musical es totalmente abierto. El son se puede tocar con una sola jarana hasta con multitudes de instrumentistas. Aunque en unas pocas comunidades existan ensambles con nombre, incluso en éstas es normal que los elementos cambien con la ocasión y *que lleguen quienes puedan*. Cualquier músico que asista es aceptado y la comunidad lo orilla tácitamente a participar en los protocolos locales. No hay turnos definidos, sino que es a criterio de cada músico cuándo iniciar su participación y cuándo salir. Lo usual es que algunos comiencen un son y se incorporen más músicos conforme éste avanza. Aunque hay cantadores reconocidos que sólo se dedican a ello, cualquiera puede participar con una estrofa, siempre y cuando respete la estructura lírica de cada vuelta del son.¹ En esta región tiene gran importancia

¹ Cada son tiene una estructura definida para cantar la estrofa y, en su caso, el estribillo, más o menos compleja. Lo más usual es lo siguiente:

* El cantador hace el pregón de la primera parte de la estrofa.

* Otro repite literalmente.

* El cantador canta la conclusión de la estrofa.

* El otro repite de nuevo literalmente.

* El cantador canta un estribillo.

* El otro responde con otro estribillo.

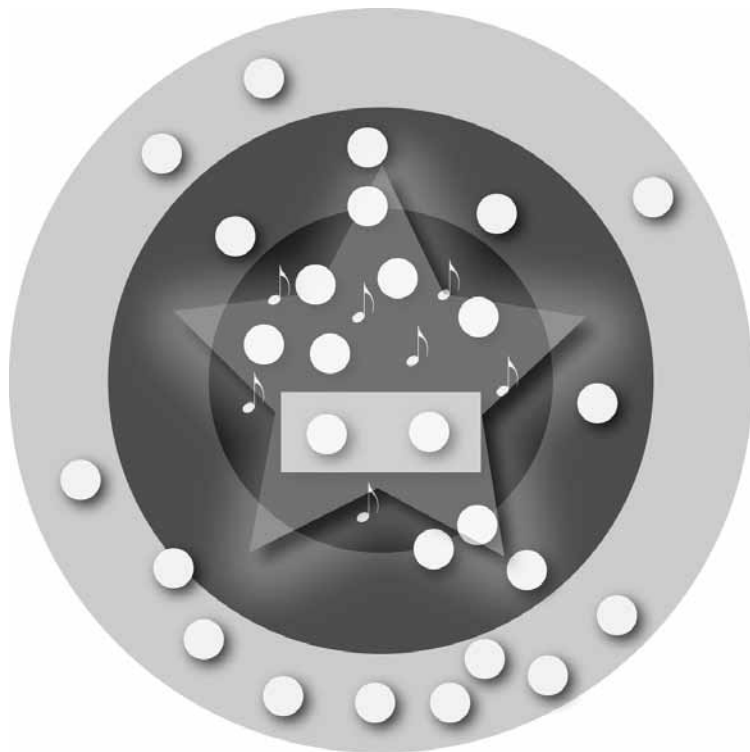
Existen también sones en los que cada cantador participa con estrofas simples, pero son los menos, así como solamente se ha encontrado uno en el cual, además de la estructura compleja enunciada, la música se detiene en cada vuelta larga y entra una estrofa hablada: “El Fandanguito”. En otros, como “El Jarabe” y “El Borracho”, el estribillo acelera la música y después de una breve pausa se retoma el tempo original.

el contenido lírico, con contrapuntos de estrofas sabidas o improvisadas, cantos temáticos y otras formas de enlazar el mensaje de los cantadores.

Existen dos formatos generales para el baile: los sones *de parejas* y los sones de mujeres o *de a montón*. En los primeros, generalmente los más vigorosos, puede bailar sólo una pareja por turno y se hacen improvisaciones rítmicas más complejas. A su vez, los de mujeres permiten bailar de manera simultánea al número de pares de mujeres que quepan en la tarima. Esto sería una regla general, aunque hay excepciones en comunidades con más población de culturas originarias o de origen africano.

A pesar de que también existen individuos cuyo virtuosismo sobresale (una cantadora excelente o un guitarrero experimentado) que ejercen una especie de sacerdocio o liderazgo, la naturaleza concéntrica hace que formen parte de la colectividad, porque nadie pertenece al centro. Asimismo, algo muy importante es que su liderazgo no se otorga por imposición, sino que lo reconoce naturalmente la colectividad como una función social dentro de ella. Dichos individuos son personas que la colectividad necesita para organizarse y que se ponen al servicio de tal colectividad. En eso consiste su sacerdocio o pontificado.

La diferencia más importante y poco entendida respecto al escenario es la relación horizontal entre todos los asistentes a un fandango, por su carácter concéntrico. Una muy adecuada descripción del fenómeno es la frase “*la tarima es un altar*” (utilizada como título de un disco del grupo Río Crecido, de Santiago Tuxtla, Ver.). Aun cuando frente al altar (o sobre él) se



Gráfica del fandango

encuentre un sacerdote, la veneración de los presentes no es a éste, sino a lo que el altar representa, y va más allá de cualquier individualidad: es una entidad independiente y sobrehumana que convoca y conglogera alrededor de sí a la colectividad.

Como resumen, a continuación se citan unas palabras de Eduardo García Acosta,² enunciadas a partir de sus grabaciones de campo en comunidades pequeñas de San Andrés Tuxtla, Veracruz:

Muchos de los campesinos que hemos grabado no tienen experiencia en escenario ni conciencia de tocar en público. Nuestros micrófonos los ponen apenados y nerviosos, porque dividen el espacio que ocupa un grupo de personas, entre actores y público. Ocurre lo mismo con el escenario: éste, sea una sala de concierto o teatro, es —para la gente que va a escuchar música, sumarse a ella, cantar y bailar— un monumento a la imposibilidad de dicha conexión. Aquello que ha sido creado y compartido comunalmemente no puede ser traído de nuevo a la vida en un escenario o sala de concierto: el escenario es el epitafio para la conexión que alguna vez permitió a las comunidades aprender a convivir.

Recapitemos hasta aquí: el escenario divide a las personas y genera una comunicación unilateral en la que un grupo emite y el otro recibe pasiva-

² Eduardo García Acosta es licenciado en guitarra clásica, con posgrado en educación musical. Desde 2002 ha viajado a San Andrés Tuxtla para realizar estudios y registros de las ocasiones musicales en las comunidades. Nació en Ciudad Juárez, Chih., reside actualmente en San Diego, Ca., donde imparte talleres de música en universidades.

mente, y el fandango colectiviza y genera un flujo de comunicación biunívoca alrededor de algo superior a todos. El fandango es un espacio sagrado, de aprendizaje, que recrea el tejido social y la red de relaciones.

El fandango, baile de tabla, de tarima o huapango es un caos aparente, para el que está acostumbrado a la “cuadratura” del escenario; pero quien sabe vibrar con los otros, hacer comunidad, penetra en su esencia y recibe regalos que van más allá de la música/baile/verso.

Es el escenario un gueto
de presencia y virtuosismo
que hace que no sea lo mismo
“artista” que el muy discreto
oyente, que acepta el reto
de ser público que entierra
su creatividad, y encierra
su corazón en el ser
que, aunque haya nacido ayer,
se separó de la tierra.

Tocar “a ras de tierra”
a la orilla de una tabla
es el misterio que habla
de cueva sagrada y sierra,
lo contrario de una guerra
con su vertical traición.
Contactar la vibración
telúrica de La Fuente
explorando la vertiente
de la ancestral tradición.

Aún hay más

En los fandangos *jarocho* urbanos (en el Distrito Federal, Xalapa o Estrasburgo) y a falta del aprendizaje directo con los músicos campesinos se ha hecho

una adaptación natural de los protocolos para ejercer la participación en comunidades diferentes de las originales, habitualmente mucho más pobladas. Sin embargo, cabe señalar que nos hemos perdido los regalos más valiosos que las músicas comunitarias conllevan, a partir de sus protocolos y de la unión con la tierra.

A propósito de la reciente visita al ejido El Nopal, también en San Andrés Tuxtla, donde Arcadio Baxin nos permitió llevar a los alumnos a trabajar la tierra antes de la semana de talleres formales en la Casa de Cultura, Carlo Prieto,³ uno de los asistentes, comentó:

Yo siempre había tenido la duda de por qué la gente del campo tenía las palmas de las manos tan callosas y cómo los músicos podían tocar con los dedos como si tuvieran cortezas de árbol debajo de la piel. [Con el machete en la mano] podía comprender ya cómo la música de palacio de la Nueva España se había transformado en otra cosa, donde una afinación ambigua y un material rítmico contundente habían sido como tragados por el entorno. Es como si esa música traída por los inmigrantes llegados del Mediterráneo se hubiera vuelto tan natural como la fauna y la flora de cada lugar; los músicos no tocan del modo racional en el que a mí me enseñaron: ellos hablan la música y hasta sería un acto contra natura el que la explicasen gramaticalmente.

³ Carlo Prieto es concertista de violín egresado de la Escuela Ollin Yoliztli, con estudios adicionales en la ex Unión Soviética. Toca también en ensambles urbanos de música tradicional.

En conclusión: no es algo que se pueda escribir en un libro, para ser leído, o representar en un escenario. Después de escribir artículos, platicar con la gente y hasta hacer videos, me di cuenta de que eso servía poco. Entonces decidí colaborar para llevar gente a las comunidades, pero no personas viciadas o prepotentes que alteren ese entorno social, porque sólo con el corazón abierto a la vivencia puede uno recibirlos, en un intento por dilucidar vivencialmente el origen de los protocolos, de la maqueta o microcosmos que es el fandango, directo de los músicos comunitarios campesinos. Mediante nuestro interés por su música, ellos están para enseñarnos de nuevo a *vivir*.

Respecto a la intencionalidad de los participantes en dichas fiestas comunitarias, Andrés Moreno dice:⁴ “El que va a un fandango a divertirse es bien recibido, pero el que va a pretender divertir a los demás rompe la armonía”. Este autor utiliza de forma especial la palabra *divertir*: no se refiere al entretenimiento catártico de una fiesta urbana, sino que se relaciona más con *diversificarse*, romper la cotidianidad y entrar en otro círculo de convivencia social, ese que los antropólogos llaman espacio sagrado.

Mi insistencia (y de muchos más, de quienes he aprendido) acerca del fandango es un minúsculo intento de nivelación. En Occidentalandia, *todo el mundo* sabe qué es un escenario y cómo funciona. Se ha vuelto una hegemonía cultural y funge como cortina de humo que oculta otras opciones, como el baile de tabla, de tarima o fandango, y su inserción en cosmogonías particulares.

⁴ Andrés Moreno es profesor, promotor cultural, jaranero, cantador y director de la Casa de Cultura en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

Es muy complejo explicar en un párrafo todo lo que desaparecerá si se llega a perder esta forma de convivencia humana: el ejercicio de la ritualidad, el microcosmos del tejido social y emocional que sustenta, el fractal de información multitemática que se encuentra en cada copla, en cada trino del arpa o figura instrumental...

Lo anterior es lo que cabe compartir, sin relación con la estética de la “música tocada bonito” o con la catarsis del jolgorio urbano. Me he tardado 40 años en entender de dónde venía y qué traía de regalo eso que mi maestro Héctor Sánchez⁵ llamaba *ríspido*. Son Tonantzin, Tláloc y Quetzalcóatl vertidos de mano y boca a oído; son Isis y La Candelaria que paren en la tarima lo que Thor y Prometeo engendraron en otros planos; son Xochipilli y la Virgen de los Remedios que asiste a las curanderas. Las músicas comunitarias son Tezcatlipoca, quien te enfrenta en el espejo humeante, el módem que comunica al ser humano moderno con el *arquétipo cósmico*.

⁵ Héctor Sánchez Campero nació en el barrio de La Romita en la Ciudad de México. Miembro fundador del grupo “Los Folcloristas” aprendió la mayoría de los instrumentos que toca en el contexto urbano, vive actualmente en Barcelona, España.



Fandango en casa del mayordomo San Pedro Soteapan, 2005. Foto, Salvador Flores G.

9. Los sonidos que hacen un fandango

Jessica Gottfried*

El fandango veracruzano, raíz y cuna del son jarocho, continúa su expansión, no solo como una música repleta de historia y rico contenido musical sino como una fiesta de tarima que es rito de integración y performance festivo (Gottfried, 2006: 199-200). Las cuerdas de las jaranas, guitarras de son, requintos y leonas de una antigua tradición del Sotavento Veracruzano suenan con la percusión de la tarima sobre la que se desarrollan evoluciones coreográficas en sones de montón o de pareja rodeados de versos que en voces de los cantadores narran sentimientos, placeres, recuerdos, cortejos, conquistas, pugnas, dolores o meramente rimas que hacen del evento festivo una ocasión musical lúdica. La tarima es un espacio que invoca la espontaneidad y si bien el zapateado es o puede ser un baile virtuoso, la tarima no se eleva del suelo más alto que las rodillas de los músicos y versadores generando así una relación horizontal entre todos los participantes. El virtuosismo luce en el diálogo con los demás instrumentos, en la afinación y la precisión de los

* Etnomusicóloga e investigadora independiente.

acentos, en los espacios para dejar bailar, dejar sonar, dejar cantar en armonía. El virtuosismo del fandango poco tiene que ver con el lucimiento en un escenario, si bien la atención puede ser puesta sobre un músico, bailarador o cantadora en ciertos momentos en que el son brilla, la atención es temporal pues todo sobre y alrededor de la tarima es cíclico, se juega con el tiempo, con las idas y retornos.

Sobre la tarima, que es el instrumento de percusión central de este ensamble festivo, hay un orden y un conjunto de normas que determinan cuándo se repiquea, cuando hay mudanza, cuando hay cambio de bailadoras, cuándo y qué se canta, entre otros; todas las normas del fandango se resumen en que lo que suena bien o abona a favor de que suene bien, está bien y lo que no suena bien no está permitido: suena bien esencialmente cuando el son se declara o se detona (Ibid), o cuando *se entra por la derecha* (Baquero Foster, 2006: 270 y 275). La declaración del son es la base de la música del fandango, cada son tiene su declaración que es lo que hace que cada son sea lo que es. Un ejemplo bien conocido para ilustrar lo anterior es la diferencia entre el son de El butaquito y el de La guacamaya: ambos son sones de montón, ambos se pueden bailar con la base rítmica llamada café con pan, ambos alternan entre los acordes de tónica y dominante con la misma duración de golpes o tiempos en cada acorde. Las diferencias radican en la versada, en la coreografía, en la melodía, en los tangueros y por

¹ Algunos sones como El zapateado o El buscapiés no tienen estribillo, se cantan versos sueltos y quizás se podría argumentar que el estribillo es mudo o tácito, pues aunque no tiene estribillo tiene su declaración y ésta debe enunciarse al tocar.

lo tanto los acentos, sumando en que se declaran diferente. En cualquiera de los instrumentos se declara el estribillo del son¹ (Gottfried, 2006: 171, 211, 212) es a partir de éste que se sabe cómo declararlo o cómo *agarrar el son* (Gottfried, 2006: 171) o cómo *darle la vuelta* (Gottfried, 2006: 210). El estribillo de La guacamaya, por ejemplo:

“Vuela, vuela, vuela,
vuela palomita,
si me has de querer mañana,
vámonos queriendo ahorita.”

Presenta un ritmo y acentos muy distinto al estribillo de El Butaquito:

“Saca tu butaquito,
cielito lindo siéntate acá,
que te quiero ver sentada
con tu papito y con tu mamá”.

En el caso del zapateado tanto Juana Cobos como Micaela Báxin explican que para saber zapateado hay que escuchar y seguir el son, el sonsonete. Cuando en el pasado se bailaba “con un solo pie”² los sones de La guacama-

² Así se refieren muchas personas mayores a la forma en que se bailaba antes. Aun hay bailadores que bailan de este modo, es decir sin alternar los pies. En el paso que actualmente llamamos “café con pan” se alterna el pie con que se inicia cada frase, primera frase “café con pan” empezando con derecho, siguiente frase “café con pan” empieza

ya y El butaquito se bailaban muy distinto, se declaraban más con los pies. Ahora también se deben declarar especialmente en el repiqueteo, al terminar el estribillo, cuando todos juntos declaran con más claridad, luego se regresa a la base del café con pan. Otros pares de sones cuya armonía es igual pero tienen marcadas diferencias en el estribillo, la versada, el requinteo, los acentos, la coreografía, sumando que se declaran diferente, son por ejemplo: La morena y El cascabel; El jarabe y El zapateado; El siquisirí arribeño y El buscapiés³; por mencionar algunos.

La tarima es un instrumento colectivo, típicamente se ejecuta como percusión por dos o más bailadoras o una pareja de hombre y mujer. Este tipo de instrumentos no son muy comunes en las culturas europeas, por lo tanto no existe una clasificación ni son considerados un tipo de instrumento particular. En México y América Latina existen instrumentos de ejecución colectiva, la más conocida es la tarima, idiófono cuyo sonido se produce por el choque de los pies o zapatos de bailarores contra la madera de la tarima u otra superficie sonora, también se conoce ahora como tambor de pie. Otro ejemplo es el arpa que es “cacheteada” en la música de Tierra Caliente de Michoacán, mientras que uno toca las cuerdas uno, dos o más músicos tam-

borean la caja. También en Tixtla existe un cajón de tapeo que es ejecutado por dos personas.

Así como la tarima se ejecuta de forma colectiva, el son se declara también de forma colectiva. En la medida que todos los que tocan declaran el son, el fandango puede sonar bien, pero si en el juego rítmico que permite



San Pedro Soteapan, Veracruz, 2005. Foto, Salvador Flores G.

con el izquierdo. Se alternan los pies porque hay un golpe (Ca-Fé) que es doble, con el mismo pie. En una de las formas antiguas de bailar los golpes dobles no estaban puestos en un lugar fijo y la base de los sones de montón se marcaba sin golpes dobles, por lo que no se alternan los pies, siempre se inicia la frase (Ca-) con el mismo pie. El efecto es como ir sobre un riel pues el peso del cuerpo queda sobre el lado del pie dominante. (Ver anexo).

³ La comparación de El siquisirí arribeño y El buscapiés lo hicieron Idelfonso Medel “Cartuchito” y su hermano Eneidino Medel durante una entrevista en el Municipio de Santiago Tuxtla durante el trabajo de campo en 2005.

la holgura de la declaración del son, todos los músicos dialogan, del fandango emana armonía y la música brilla. Todo aquel que asiste a un fandango a escuchar, mirar, tocar, cantar o bailar espera con ansia momentos en los que la comunión de sonidos y la sensación hipnótica del sonsonete hagan que los sentidos y la conciencia despeguen del suelo por un momento.

En el método de Guitarra de Son elaborado por Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez (2002) se presenta un esquema que ilustra las octavas que corresponden a las medidas de jaranas primera, segunda y tercera comparadas con las octavas que abarca una guitarra española o sexta. Si bien el objetivo del dibujo es el de mostrar al lector la altura de la afinación, también es acertada en ilustrar la manera como muchos músicos viejos de los Tuxtlas conciben el son, como un conjunto de elementos en unidad. Juan Zapata, Idelfonso Medel Mendoza “Cartuchito”, Juan Pólito Báxin, Micaela Báxin, Esteban Utrera, Juana Cobos coinciden en que la declaración o detonación consiste en emitir un sonido particular que evoca el son y que esto se consigue escuchando y siguiendo a los demás músicos. Al hablar de las afinaciones Juan Zapata, “Cartuchito” y Juan Pólito Báxin enfatizan su gusto por cierta combinación contrastada de instrumentos, una jaranita primera afinada en chinanteco o variación combinada con una jarana tercera afinada en mayor es uno de los ejemplos que se mencionan en los Tuxtlas. Con ello se muestra que se concibe el son como el ensamble de instrumentos, el énfasis está en el momento en que tocan juntos, no en la ejecución solista ni en el lucimiento de un artista individual. En la gráfica antes mencionada de las tres jaranas y la guitarra española la ilustración lleva a esto, a

comprender que lo que en un sistema musical se integra en un instrumento para un solo músico que bien puede ser solista —como la guitarra— en este sistema musical se integran tres jaranas para tres músicos, con las tres —o con dos— se integra la unidad, un sistema conformado por dos instrumentos, no está considerada la opción de un solista en este sistema.

Ciclos que fueron y siguen siendo

El fandango es cíclico en diversos niveles. Por un lado, cada célula rítmica, cada frase musical, el estribillo o descante que se declara en el son, se repite incontables veces, con variaciones dentro de los parámetros que permite su estribillo, pero se repite y se repite. Las figuras y las variaciones de esa célula son de una manera al inicio del son, por ejemplo, y luego en otro momento del son vuelven a sonar, al final quizás nuevamente suenan, entre una variación y otra hay más variaciones. Los sones generalmente⁴ terminan en dominante⁵, lo que implica que no resuelve, que no cierra, no termina el

⁴ Tanto en el fandango como en abundantes ejemplos de sones grabados en discos. Esto parece modificarse con el paso del tiempo pues parece más natural terminar en tónica, pero este es uno de los rasgos del fandango que vienen de su trayectoria histórica y como tal se recrea en la actualidad.

⁵ La dominante cuando se toca en DO es SOL7. El acorde dominante cuando se toca en SOL es RE7. Entonces el son de La guacamaya, por ejemplo, empieza en DO, la 1a o tónica y termina en SOL, la 2a o dominante. Cuando una pieza termina en tónica -que es lo más común en la música a la que estamos acostumbrados por los medios de comunicación y las tendencias dominantes de la cultura sonora y musical- se da la sensación de reposo, el “Tan tan” termina en tónica, por ejemplo.

son con la sensación de haber terminado sino con la sensación de que algo más vendrá, que falta algo. Falta otro son, el fandango continúa.

Otro nivel sería el turno de las bailadoras, a lo largo de un son, de un fandango, se repiten intercambios, encuentros, miradas, gestos, cortesías, se cede, se resiste, hay contención, impulso, expresión, con pulso nos turnamos y una y otra vez volvemos y volvemos. En las jaranas también hay turnos, también hay tiempos, de acuerdo a una configuración particular del espacio en torno a la tarima se define un lugar de poder que se cede cuando es tiempo y se amarra cuando es debido, a lo largo del son o de la noche ese lugar cambia y luego vuelve a ser el mismo. Un son, que debería acabarlo quien lo empieza, puede comenzar al mando de un grupo de músicos que arrancan, aunque lo van llevando y lo sostienen hasta el final que ellos mismos determinarán, hay ventanas en las que el sonido de otros instrumentos los van llevando a ellos y ellos se dejan llevar pues en el ir y venir es como se va desarrollando el son. A lo largo de la noche también se repiten sones, algunos son muy frecuentes, y cada fandango tendrá sus predilectos de acuerdo a las preferencias de los músicos presentes. A Don Esteban Utrera le encantaba el son de El Pájaro Cú, lo tocaba a una velocidad al inicio del fandango, se tocaban unos cinco o seis sones y luego volvía al Pájaro Cú pero no siempre a la misma velocidad, a veces tan rápido que parecía Toro, y luego cuando estaba serenando lo tocaba nuevamente con mucha enjundia aunque quizás con menor velocidad pues el ambiente así se prestaba. En Santiago Tuxtla uno de los sones que con más frecuencia se repite es La bamba, en casi cualquier fandango se tocará por lo menos

cuatro veces y existe una especie de acuerdo tácito que no lo ve mal, y por el contrario repetir, por ejemplo La guacamaya la gente diría que ya se tocó que se toque algo distinto.

La dinámica entre un fandango y otro es cíclico. generalmente cuando hay fandango en un lugar se repetirá en otra ocasión, con otros músicos, en otras condiciones, en otro clima, con otros sonidos en el entorno. Los músicos de un fandango se encuentran con otros músicos en ese y luego en el siguiente fandango, o se dejarán de ver y luego se volverán a encontrar. También es cíclico el fandango entero, empieza con la colocación de la tarima y por lo tanto la elección del espacio donde se desarrollará. Gradualmente se integran a los sonidos del paisaje el suave rasgueo de cuerdas solitarias; conforme se acerca la hora de comenzar va aumentando la cantidad de cuerdas y jaranas que se identifican en el ambiente, ya para cuando empieza generalmente se escuchan las voces de muchas personas hablando y entre voces el sonido de cuerdas y de las cajas de los instrumentos, unos que se afinan, otro por allá que está recordando un son, otro que quiere que ya empiece y rasca sus cuerdas con ganas para ver si alguien lo sigue. Hasta que, con autoridad, el indicado –acordado previamente por los organizadores del fandango o el que encabeza el grupo invitado⁶– inicia el fandango, a partir de entonces sobre y alrededor de la tarima se dan toda suerte de

⁶ Al hablar de un grupo que es invitado a tocar en un fandango no necesariamente implica que tal grupo tenga un nombre y una trayectoria o un conjunto de discos. En los contextos festivos los grupos se forman en una lógica semejante a la fiesta: informal, espontáneo. Un grupo bien pueden ser los integrantes de una familia o un grupo de amigos que suelen tocar juntos, o el grupo principal de señores que como llevan años tocando juntos

intercambios, miradas, amoríos, pugnas, celos, iras, cariños, paciencia, comida, bebida, recuerdos, sonidos, jaranas, abrazo, ojos profundos, miradas generosas, intercambio de versos o de ritmos que hacen volar, hipnosis, juego, música, canto, baile, zapateo, rasgueos. Así se pasa la noche y/o el día y el tiempo que se tenía considerado que durara el fandango, de acuerdo a la comida y la bebida que hay para darle a los músicos, pues cuando ésta se acaba éstos se cansan y se retiran, entonces se acerca el fin, va bajando la cantidad de jaranas, de músicos o de bailadoras, todos en conjunto van disminuyendo en cantidad, baja la enjundia, quizás hayan las condiciones sonoras en el ambiente y el ánimo de los sones de madrugada, hasta que amanece o se dispersa la concurrencia, hasta que queda la tarima sola, en silencio. Dependiendo de la hora que sea y del lugar que se trate serán los sonidos del entorno sin jarana que ahora la contienen, sonidos distintos a los que se escuchaban al inicio, es otra hora, es otro momento. En ese sitio o alguno cercano volverá a sonar el fandango en otro tiempo; en otro sitio en otra ubicación se volverá a recrear el fandango, las jaranas y bailadores se volverán a encontrar, nunca igual pero continuamente se volverán a encontrar.

se puede considerar un grupo musical o un conjunto, aunque la finalidad de reunirse no sea la de proyectarse sobre un escenario ni en los circuitos comerciales. El que organiza un fandango busca músicos o un músico que toque en el fandango, con tal invitación ese músico está siendo designado para “llevar el fandango”, si se invitan a varios músicos éstos pueden tocar juntos a lo largo de la fiesta o pueden turnarse la responsabilidad de que haya música en la tarima durante todo el festejo. Este o estos músicos invitados corren la voz, los que asisten probablemente tienen afinidad y gusto con los primeros invitados.

El carácter cíclico del fandango es uno de los elementos ancestrales que pervive, algo que al ser recreado se mantiene el sentido de un tipo de fiesta, un tipo de encuentro musical, una distribución particular del espacio que permite una forma de socialización y de encuentro que no es común en las sociedades actuales, urbanizadas, estandarizadas bajo criterios ajenos a los de las culturas antiguas africanas, árabes, mexicanas, u otras. Sin duda que lo que hace al fandango algo tan atractivo es la manera en que se configura el espacio alrededor de la tarima, su carácter ritual y cíclico, espacio delimitado físicamente en torno al que pueden suceder tantos sonidos y tantas cosas. El fandango, como fiesta, la ocasión festiva, el encuentro musical espontáneo, horizontal, que se desarrolla permitiendo la integración, en el que se desfogan pugnas, se concretan o se disuelven cortejos, se disputan poderes efímeros o permanentes, se enamoran ojos que entre cantos quizás nunca se hablen. El fandango, como reproducción cíclica e histórica de una forma festiva, de un género festivo, de un tipo de fiesta, mestizo, producto de la historia y las idas y las vueltas es popular por su carácter festivo, espontáneo, horizontal, efímero, como rito de integración y espacio de cortejo que desde hace siglos su realización ha representado un acto de resistencia popular. Resistencia al formato ordenado, resistencia al público pasivo, calladito en su lugar, resistencia a las formas verticales y a lo que conllevan. Lo popular del fandango y el son jarocho no está en el estrato social de quienes participan en él, ni en los espacios donde se lleva a cabo, puede ser en el lujoso jardín de un gran palacio y puede bailar el hijo del gobernador, lo que lo hace popular es el formato como fiesta, es su carácter festivo.



San Pedro Soteapan, Veracruz, 2005. Foto, Salvador Flores G.

Desde su inicio fue fiesta

Uno de los puntos de partida en este texto es que el fandango más que un género musical es un género festivo o un tipo de fiesta. Aunque una clasificación de tipos de fiestas o el planteamiento completo de lo que es un género festivo no ha sido desarrollado aun y es apenas una hipótesis, es incuestionable que el fandango no es, como tal, un género musical sino algo más. El género musical que nace y se recrea en el fandango veracruzano es el son jarocho; en otros fandangos de otras regiones se recrean otros géneros del son mexicano: son de artesa, son de tabla de Michoacán, fandango en Guerrero, el son tixtleco, son huasteco, entre otros que tienen tarima sobre la que se baila percutiendo el ritmo de los sones.

La etimología de la palabra fandango se encuentra en la raíz lingüística bantú y su origen como fiesta caribeña se encuentra en el crisol de mestizajes formados a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuando la principal transportación intercontinental era por mar. Comprendemos las características musicales y de métrica del verso y otros elementos musicales del fandango a la manera como lo expone Antonio García de León en *El Mar de los Deseos* (2002), entendiendo que el caribe afroandaluz es una forma apropiada para definir el contexto cultural en que surge.

Cuando la palabra fandango fue comprendida y definida -aun lo es- como caos y desorden, reflejó una concepción del tiempo y el espacio ajeno a la idiosincrasia de los pueblos africanos, caribeños, americanos y mediterráneos que iban y venían por los mares del Atlántico y el Caribe.

La fiesta, como complejo cultural merece un análisis en sí mismo, éste no es el espacio para ello, pero cabe subrayar que en un entorno festivo puede haber un orden propio que aparente desorden a quien no forma parte de la organización social que sostiene esa fiesta en particular. El fandango como palabra angoleña alude a una fiesta, significa fiesta o festejo o pachanga o parranda, pero a finales del siglo XVII y principios del XVIII se fue acuñando como un término que describía una música española, vinculada generalmente al desorden, pleito, pasión, algo arrebatado, erótico, provocador, a su vez concebido como estereotipo que en esa época tuvo “lo español” (Link, 2008:84; Vera, 2007; Gottfried, 2010).

El fandango se puede definir de diversas maneras, una de ellas es como género musical y de ahí como título de piezas musicales específicas, habiendo múltiples composiciones antiguas y actuales tituladas Fandango. Sus características musicales pueden definirse, de manera simple, como una música con carácter alegre o apasionado, en el que hay una preferencia por el timbre de cuerdas con castañuelas o aplausos o eventualmente zapateado; generalmente en métrica ternaria aunque no exclusivamente; y puede ser bailable o cantable.

Uno de los ejemplos mexicanos de Fandango en 3/8 que no es una fiesta sino una pieza musical perteneciente al género de fandangos es el Fandango Istmeño, que en un pasado se habrá interpretado con instrumentos de cuerdas y actualmente suena con metales de bandas de la mixe baja, orquestas zapotecas e istmeñas o grupos versátiles de diversas localidades istmeñas. Las mujeres se paran a bailar sosteniendo con una mano su imponente fal-

da con marcado sello zapoteco y meneándose de un lado a otro al tempo pausado del Fandango Istmeño, emparentado más bien con La Zandunga, en el que suele explotarse el gusto por el sonido grave del saxofón bajo, que ahora suele ser sustituido por el teclado eléctrico, remarcando el sonido grave y el ritmo ternario.

En la península ibérica, principalmente en las regiones de Ribatejo y Extremadura en los que se pueden escuchar y mirar las danzas del Fandango de Montijo, del Fandango para la Virgen de los Remedios, de Albuquerque, del Limón, de las Cuatro Caras, de Ribatejo, de Benavente, entre otros. Todos se refieren a bailes o danzas, no fiestas. Algunos de estos fandangos se narra que fueron rescatados por ser tradiciones que se habían dejado de practicar, se refieren a danzas específicas para fechas, por ejemplo el Fandango a la Virgen de los Remedios se le baila en su día, el baile es clasificado como un fandango.

Queda mucho aun por conocer y estudiar sobre el fandango como género musical, baile, como palabra o como tipo de fiesta. Avanzando gradualmente en indagar al fandango se aborda este texto como una reflexión sobre los entornos sonoros en los que se lleva a cabo cuando es una fiesta con tarima y zapateado y el efecto que puede tener éste en el siglo XXI. Aunque no se tratará con la profundidad deseada en este trabajo, sostengo que para definir el fandango como fiesta, es necesario desarrollar una teoría de los géneros festivos, o algo semejante que permita hablar del entorno en el que suenan determinadas músicas, en particular músicas cuya función es bailable. Esto será tema de otro trabajo, pero vale subrayar y reiterar la hipótesis,

que el fandango como fiesta de tarima se parece más a un género festivo que a un género musical.

Existen diversos tipos de fandango cuando la palabra alude específicamente a un tipo de fiesta, éstos, por regla general, son con tarima. Aunque quedan por explorar más casos del sur del continente americano, se tienen referencias del fandango *caíçara* que se lleva a cabo en el sur de Brasil donde se ha confirmado que el fandango refiere a un tipo de fiesta, no solo un género musical, y en dicha fiesta necesariamente hay una tarima (Gottfried, 2010).

Las ideas centrales de este trabajo se desarrollan considerando diversos tipos de fandango pero derivan del trabajo de campo e investigación en torno al fandango jarocho o propio del Sotavento Veracruzano. Este tipo de fandango, también llamado huapango⁷, se distingue de otros en que se ha promovido a nivel mundial como una fiesta que es la raíz del son jarocho, un género musical que ha conseguido intermitentemente insertarse en los medios de comunicación y más que nada ha incidido en las dinámicas festivas de diversos contextos dentro y fuera del territorio que lo gestó.

⁷ Fuera del sotavento veracruzano se tiene que el huapango es huasteco y el fandango es jarocho. Esto no se concibe de esa forma en los lugares donde hay fandango dentro del Sotavento Veracruzano, pues el fandango o huapango se usan indistintamente para referirse a la fiesta. Gilberto Gutiérrez (comunicación personal) argumenta que se insertó la palabra huapango en la cultura popular de Veracruz como resultado de sus menciones en cine, radio y televisión. En efecto, los documentos en el Archivo General de la Nación de ambas regiones, huasteca y sotavento, hacen uso de la palabra fandango. Sobre esto hay más que decir.

Fandangueros de diversos lugares

La jarana y otros instrumentos jarocho son integrados a diversos géneros, abundan discos con propuestas musicales de diversos conjuntos, pero sobre todo, el fandango, la fiesta se recrea en una gama muy diversa de localidades. Los jaraneros y bailadoras que se profesionalizaron como tal desde los años noventa y mucho más a partir del año 2000 realizan fandangos dentro y fuera de las localidades donde habitan y principalmente en el seno familiar. Van en aumento los matrimonios producto de los amoríos y cortejos del fandango, e igualmente los matrimonios entre jaraneros y bailadoras que provienen, unos de ámbitos rurales o de pequeños pueblos y, otros de ciudades grandes o pequeñas. La proliferación de grupos que buscan presentarse en escenarios y grabar discos es tal que en algunas de las grandes ciudades de México abundan grupos, en especial abundan los que pueden presentarse en escenarios y son los menos los que tienen la competencia comunicativa (Bauman, 1986:3; Gottfried, 2006:199) y capacidad de encabezar o armar un fandango.

El son jarocho nace y se recrea en el fandango, en la fiesta de donde surge, como tal, los músicos que saben fandanguear superan por mucho a los que tocan son jarocho como tocarían trova o boleros o rock o incluso salsa, cumbias y hasta sones cubanos. La organización musical del son jarocho está contenida en la declaración del son o su detonación, ésta se comprende musicalmente en el fandango, en su ejecución. Jóvenes y grandes que aprenden el fandango aprenden con ello mucho más que un conjunto de notas, ritmos, melodías. Al igual que ser estudiante de un conservatorio

de música se aprende todo un conjunto de normas y convenciones de la sala de conciertos, el que aprende la música versátil y el pop aprende también como moverse en “el hueso” o los grandes escenarios comerciales, con todas las convenciones y normas que ello conlleva. Todo género musical implica el aprendizaje de convenciones extra musicales, en el caso del son jarocho esas convenciones son las del fandango. Un grupo de son jarocho en un escenario muestra cuando son fandangueros y cuando no lo son. Sobre este tema hay mucho que decir, para efectos de este texto vale anotar que en el aprendizaje de la música del fandango se aprenden muchas más cosas, dependiendo del lugar de origen de la persona y su idiosincrasia, se aprende a escuchar, se aprenden un conjunto de códigos de respeto, se aprende —a veces a pesar de uno— a respetar las jerarquías y saber o por lo menos preguntarse cuál es su lugar en ellas, en algunos casos también la paciencia y la tolerancia; y si bien característicamente el fandango ha sido escenario de pleitos y pugnas de mucha violencia los fandangos del siglo XXI nunca terminan con machetazos ni muertos y son los mismos fandangueros que han ido conteniendo a aquellos que aún tenían costumbre de sacar un cuchillo en un pleito. El fandango refleja lo que cada sociedad vive en su momento, en un pueblo violento: violencia; en una ciudad ensordecedora: sordera; en ciudades aceleradas: velocidad y rapidez; en una región reservada y en la que las mujeres no pueden expresarse abiertamente: contención y represión; en fin no hay novedad en afirmar que la organización social y la organización musical se encuentran siempre imbricadas y necesariamente una afecta y determina a la otra. Pero, entonces ¿qué ocurre en los fandan-

gos a los que llegan jaraneros y bailadoras de aquí, de allá y de acullá? ¿Son homogéneos los fandangos de distintos lugares? ¿Qué diferencias entre un fandango realizado en el DF y otro en Playa Vicente, Veracruz? ¿Qué ocurre cuando en un fandango llegan músicos de muchas geografías distintas?



Fandango en San Andrés Tuxtla, Veracruz, 2007. Foto, Salvador Flores G.

Fandanguando se crea el sentido de lugar

En un sitio dado, una ubicación X, se coloca una tarima, se convocan jaraneeros y bailadoras, se prepara lo necesario para dar de comer y beber y el sitio dado se vuelve fandango y con ello se construye el sentido de lugar (Augé, 1992: 49-69). Tal sentido quizás sea ajeno a lo que ese lugar represente antes o al finalizar el fandango. Un buen ejemplo de ello son los “fandangos de frontera” realizados en la frontera de México y E.U.A, atravesados por una reja o una barda. Se colocan tarimas de ambos lados, pegadas como si fuera una sola y los músicos de ambos lados tocan juntos como si la barda no existiera. Antes del fandango ese lugar tiene, por su configuración física, un significado con un signo imponente que es la frontera. Durante el fandango la frontera parece desdibujarse y se relativiza su apariencia imponente, hay convivencia, baile música, intercambio, versos que vuelan de un lado a otro. Al terminar vuelve a ser una frontera, seca, fría, imponente, dura.

La configuración del espacio donde se realiza un fandango toma una forma ancestral: el encuentro es circular o semi-circular y horizontal, donde se coloca la tarima será el centro del evento o un centro, a la par en importancia que el área donde está la comida o donde se encuentra la virgen, santo o angelito que se vela con fandango, o en su caso la frontera. La distribución del espacio escénico, la verticalidad del artista de pop, del cura que da misa, del profesor que dicta la clase desde lo alto de su tapanco, del político en un estrado, u otros escenarios no horizontales; son enteramente distintos a la distribución del espacio de una fiesta, de un palomazo, de la horizontalidad

de las bandas en gozona al estilo mixe; al patio del mitote cora, al seminario académico circular o mesa redonda, a las danzas que se manifiestan en los atrios de las iglesias en los que participan los mismos danzantes en hacer la música por el movimiento de sus trajes y que los músicos están a nivel del suelo igual que los danzantes y el público. La forma en que se usa el espacio da sentido y la forma que se elige es, a su vez, resultado de un sentido dado por el espacio y su combinación con otros elementos.

La forma en que se desarrolla cada tipo de fiesta requiere e implica el uso y distribución particular del espacio. El formato espacial dominante en la actualidad es la de público-grupo musical sobre un escenario. Si bien este formato permite la masificación, la divulgación, la depuración de las técnicas y el virtuosismo, la comercialización, la amplificación de las músicas, también coarta otros formatos musicales y festivos. La modificación en la distribución espacial cambia el sentido de un evento festivo o musical.

Desde diversas disciplinas es sabido y se analiza en diversos sentidos que la percepción del espacio es moldeada por la cultura y puede abonar a favor o en contra de la comunicación entre quienes se encuentran en ese espacio dado (Hall, 1966). Sean los espacios íntimos, sociales o públicos, la construcción del entorno -resultado de la historia y la cultura- refleja y determina las formas de socialización e integración que se constituyen de forma distinta en cada cultura (íbid). Algunos espacios generan exclusión, otros promueven los encuentros, otros aíslan o alienan a las personas. Desde esta perspectiva, desde la antropología del espacio (íbid) y la geografía cultural (Oaks & Price, 2008), cabe notar que la organización espacial del

fandango es uno de los elementos que se han heredado desde su origen característicamente mestizo.

Las históricas prohibiciones del fandango se debían a lo que se cantaba, a la forma de bailar, claro, pero también al formato festivo, a la forma de usar el espacio y hacer -donde antes del fandango no hay nada particular- un evento efímero, apasionado en el que sucede mucho en el plano de las emociones y los sentidos, todo con solo reunir músicos, bailadoras y cantadoras alrededor de una tarima. La acepción de fandango como caos, ha de venir de aquí, de ese ambiente particular que da este tipo de fiesta. En el pasado se hacía sin luz eléctrica, se requerían guardias cuando eran momentos álgidos o de conflictos políticos, sí sucedió en más de una ocasión que un muerto quedara sangrando sobre una tarima. Pero seguramente en los salones baile de alcurnia también hubo un muerto o más. Algo propio de cada tiempo, de cada lugar.

De lugares y territorios

Las características que hacen que un lugar sea inigualable y particular son tan inasibles como difíciles de definir. Indiscutible es que la forma de hablar, la corporalidad y múltiples lenguajes del cuerpo, así como la dieta, las costumbres culinarias, los modales o las convenciones de cuándo, cómo y a quién saludar; la forma de vestir, cómo se pasan las horas de ocio y los oficios o los sonidos resultantes de cualquiera de las anteriores actividades, son

algunos de los elementos que hacen que un lugar sea característicamente ese lugar y por lo tanto sus habitantes sean y se manifiesten constantemente como de ese lugar. Y esto se debe a que al habitar un territorio nos volvemos parte de él pues a la vez que nos va determinando, nuestra significación de los signos visuales, audibles, tangibles, que provienen del entorno físico los significamos de acuerdo a un conjunto de concepciones culturales que también son producto de las interpretaciones históricas de ese y otros territorios en que habitamos. Con ellas entonces seguimos construyendo el territorio y modificándolo acorde con aquello que significamos.

Armando Silva propone tres niveles de comprensión de las ciudades a partir de lo que en ellas ocurre. Nosotros aquí tomamos los tres niveles para comprender por igual los territorios urbanos como rurales y toda diversidad de geografías, considerando que todas, aun los bosques aparentemente intactos tienen su conformación actual por mano de las sociedades que van transformando su entorno. Los tres niveles son:

1. La relación entre cosa física: la ciudad, la vida social: el uso del espacio urbano y su representación: pudieran ser sus escrituras, grafitis o en este caso, sus sonidos.
2. La expresión de la ciudad en tanto construcción de una mentalidad producto de su devenir histórico. El porqué de la traza de las calles, la arquitectura, los límites y toda la razón de la conformación del espacio, que es en cada detalle reflejo de una serie de decisiones determinadas por la historia del lugar.

3. Los ciudadanos que autodefinen un espacio en tanto lo habitan, lo visitan o son sus vecinos. Éstos son quienes tomarán las decisiones de la continua transformación del entorno que a su vez serán decisiones con influencia del espacio ya existente y como producto del desarrollo histórico, la relación entre grupos de poder, etc. (Silva, 1997: 20).

El habitante de un territorio lo va construyendo de acuerdo a los parámetros que el mismo territorio predispone en sus habitantes. Éstos usan y habitan también otros espacios que también integran en su idiosincrasia y los vuelven parte de su concepción de la realidad. Entonces cuando un habitante de, por ejemplo, del Distrito Federal, viaja, por ejemplo, a Acayucan, Veracruz, se traslada físicamente a otro territorio pero se lleva sus concepciones del espacio, así como sus costumbres y todo lo que lo hacen un habitante y/o usuario de los territorios de donde proviene. Entonces el centro de Acayucan lo va a vivir a partir de las referencias que ya conoce, quizás como alguna plaza o parque de donde vive; las calles, su uso, la relación entre los peatones y los coches, los parámetros de donde estacionarse y otras regulaciones de tránsito, su forma de saludar, la velocidad del paso con que camina, y más. En la medida que se está como visitante en un territorio éste será leído a través del filtro de la significación del territorio propio, con el tiempo y conforme cada persona se adentra en un territorio nuevo aprende las convenciones para ir interpretando los signos de acuerdo a los grupos con que se adhiere y con el paso del tiempo habrá sumado elementos del nuevo lugar a su idiosincrasia. Tanto un visitante de Sao Paulo en París,

como uno de California en San Andrés Tuxtla o uno del Municipio de Tlacotalpan en San Cristóbal de las Casas, todos trasladamos los parámetros a partir de los cuales leemos los signos a cualquier otro territorio al que nos trasladamos. Todo aquel que ha viajado podrá reconocer que toma tiempo estar inmerso en una cultura o territorio ajeno, toma tiempo comprender las sutilezas que hacen que un lugar sea lo que es.

La lectura que hacemos de los signos que nos rodean son producto de las convenciones existentes entre los grupos sociales a los que nos adherimos por una variedad de circunstancias. Las teorías de redes sociales en épocas tempranas de la antropología urbana sigue vigente en el planteamiento que las redes de las ciudades se presentan de manera más densa y las de contextos más rurales, menos densas (Bott, 1964; Hannerz, 1980: 164-168). La densidad de una red es resultado de la cantidad de roles y relaciones que la persona tiene, en un ámbito urbano generalmente jugamos diversos roles en espacios que no son compartidos: los compañeros de trabajo no conocen a los vecinos, ni a la familia o a ciertos círculos de amigos. En cada lugar jugamos un rol distinto, la gama de roles de cada individuo en una ciudad es extensa y va complejizando y saturando su papel en la red. En un pueblo pequeño o en comunidades campesinas, los roles que juega cada persona son conocidos y visibles por los otros, los amigos de la escuela, compañeros de trabajo, familia, vecinos y otros se conocen, se sabe quién es quién, se saben incluso elementos de las historias de vida, las tragedias familiares por ejemplo, que en las ciudades son anónimas. En localidades pequeñas el jefe del trabajo o los clientes son a la vez familiares, vecinos o amistadas;

el profesor de la escuela es a la vez sobrino del señor al que se le compra la carne los domingos, por dar un ejemplo, de manera tal que los roles que juega cada individuo son pocos. En la ciudad una madre juega el mismo rol por ejemplo como madre, hija, sobrina, tía, hermana; pero éstos no se combinan ni son conocidos con su rol de secretaria o sindicalizada o maes-



Fandango en una calle de San Andrés, Tuxtla, Veracruz, 2007. Foto, Salvador Flores G.

tra (quizás participe en los tres ámbitos sin que haya comunicación entre los otros integrantes de cada ámbito o grupo); aparte las amistades y quizás también por separado se es cliente del salón de belleza. En el ámbito rural o de poblaciones pequeñas el rol de madre, hermana, vecina serán generalmente también donde se desenvuelve el trabajo, la vida social y otras actividades: se va a cortar el cabello con la hija de una amiga, que es hermana de su prima.

La diferencia entre el campo y la ciudad es tan cierta como puede ser una falacia. Se ha resuelto considerando que cada ámbito puede ser el extremo de un continuo, de cada lado se tiene el blanco y el negro, la realidad se presenta en una infinita gama de grises pues todo lo que característicamente sucede en los ámbitos llamados rurales puede encontrarse en un contexto urbano (Dewey, 1960). Es decir que en la actualidad en el ámbito “rural” hay elementos urbanos y en el ámbito urbano hay elementos rurales. No existe ninguna de las dos en forma pura, sirven las categorías para ilustrar y comprender algunas diferencias entre ellos, pero no son afirmaciones absolutas.

Entonces, las convenciones sociales a las que se adhiere el habitante de un territorio de baja densidad poblacional, donde “todos se conocen” serán concertadas y compartidas por “todos”. En el habitante de un territorio de alta densidad poblacional podrá encontrarse frente a diversas lecturas de un solo signo, dependiendo de los grupos sociales a los que se adhiera o, en caso de estar aislado, aun se encontrará rodeado de otras interpretaciones. Por más superfluas o indistintas que parezcan las relaciones, cualquier relación con un conocido puede generar un enlace en una red.

El concepto de redes sociales se ha complejizado y ha cobrado otro significado por la posibilidad tecnológica de estar enlazados y conectados. Sobre estos temas hay mucho más que decir, pero centrando la atención en el tema de este texto, vale señalar que el tema de redes viene en el sentido de las interpretaciones que se puede tener de un signo y de los atributos de un lugar que sus habitantes hacen suyos. Un ejemplo es que en el barrio de una ciudad hay una esquina con una estructura fea, sin pintar, de cemento, sobre la que hay un tinaco que es el agua para esa zona. Ese tanque no solo se significa como el tanque de agua de la esquina tal, sino como la parada de los microbús y por lo tanto, como el lugar de despedidas, de encuentros, de reencuentros, un lugar donde muchos habitantes del barrio pasan mucho tiempo parados. Si bien todos comparten la lectura del signo a partir de su uso como “el tanque es la parada del microbús”, para algunos ese sitio evoca el recuerdo de un amorío, o de una despedida, o les representa algo particular. En cambio para un habitante de otro barrio lejano o para alguien que no anda en microbús simplemente es una estructura de concreto sobre la que hay un tinaco de agua y quizás como signo, más bien pudiera representar el descuido de las autoridades de los espacios públicos.

Los sonidos también son signos, también tienen una gama amplia de lecturas que son compartidas entre ciertos grupos o habitantes de un territorio. Algunos signos audibles son incuestionables, el sonido de un trueno significa lluvia, cerca o lejos, hay lluvia. El sonido de un coche significa que hay un coche, pero en el Hato, Veracruz, por ejemplo, el sonido de un co-

che generalmente significa que Don Mundo está ahí con su camioneta listo para llevar a los niños o jóvenes a la escuela, que ya trajo el mandado que se le encargó, en fin. El sonido de los coches de Don Mundo son identificados por el sonido del motor, por el claxon y porque se está pendiente de cada coche que pasa, no suenan cientos de coches diariamente, cada coche que suena significa algo. Ver coches desconocidos genera duda, ¿quién será? ¿a dónde irá? A veces habrá respuestas otras veces no, a veces con el tiempo se enteran que a fulanito que vive por allá lo visitó su familia y esa era la camioneta gris que andaba en días pasados.

El tema de los vínculos en red de jaraneros de distintos lugares es amplio y complejo, aquí lo que cabe notar es que en cada encuentro alrededor de la tarima se reúnen formas de percibir y significar los sonidos que en ese momento se escuchan de forma compartida. Entonces la figura de un son que pueda tocar alguien es entendida por cada uno de los presentes de acuerdo a su competencia comunicativa y sumada al corpus sonoro y musical que comprende su idiosincrasia.

Cada son presenta variaciones en su declaración, conforme se ha difundido el fandango y el son jarocho se han estandarizado algunos elementos. La estandarización ha favorecido la amplia difusión, el problema está en que se difunde el son jarocho y los fandangos se reproducen y se difunden como consecuencia de ello y no al revés. El fandango, como la fiesta que engendra y recrea el son jarocho se promueve como presentaciones de grupos cerrados, delimitados, que ensayan versiones de los sones jarochos para presentaciones de escenario.

En el contexto de tales contradicciones el fandango las manifiesta constantemente. La cultura discográfica resulta en una forma de aprehender la música por medio de la repetición. El fandango y la declaración de los sones se aprehende por la comprensión de células mínimas que se repiten de forma cíclica. Entonces cuando un músico declara la figura melódica de un son para arrancarlo, algunos lo comprenderán y sabrán el son, el tono y podrán responder al estilo, aun con el sello de su propia idiosincrasia. Otros no lo comprenderán y podrán copiar lo que los primeros hagan, pero no solamente no están entendiendo lo que tocó tal músico sino que tampoco están declarando algo definido en la medida que no entienden la forma como ese músico plantea ese son. En el encuentro multicultural en torno al fandango puede haber comunión y armonía, también puede haber esquizofonía (Schafer, 1977: 92,272) y ruido.

En un evento que se llevó a cabo en el Distrito Federal, con el objetivo de reflexionar sobre el son jarocho, en términos genéricos, se llevó a cabo un fandango en el que estaba “prohibido” participar a menos que se hubiera recibido una invitación. En el contexto masivo del DF los fandangos se saturan muy pronto y deja de ser posible tocar, cantar, bailar o incluso escuchar; se buscaba mostrar como sonaba un fandango “tradicional”, un fandango que no estuviera saturado que no emanara esquizofonía. Pero los músicos invitados eran un crisol muy variado de las regiones de Veracruz y algunos del DF, territorios en los que tradicionalmente se tocan los sones de formas muy distintas. Si bien la célula básica de la declaración del son les permite dialogar y desarrollar el fandango en términos musicales, es como la conversación que podrán tener un médico chino con un médico

colombiano, que ambos saben de medicina pero no necesariamente en el mismo idioma, se podrán comunicar pero no con la misma profundidad con que se comunican dos médicos chinos. El estilo “tradicional” de los músicos, incluso de pueblos vecinos, tiene un sello particular y cuando tocan entre ellos se comparten una suerte de códigos musicales y extra musicales que enaltece la música. Los músicos, aun tradicionales, de una región distinta tienen la competencia comunicativa para divertirse, para juntos desarrollar los sones, para sonar bien y algunos códigos serán compartidos, si la voluntad de tocar juntos existe, se declara el son y esto es posible, pero el sello tradicional de cada territorio continuará siendo particular.

Los sonidos del entorno y los paisajes sonoros

Murray Schafer acuñó y desarrolló el concepto del *soundscape*, que puede traducirse indistintamente como paisaje sonoro o entorno sonoro. Con ello hizo notar que en nuestras sociedades urbanas predomina el mundo visual por encima del mundo sonoro. Ya en los años 1960 y 70 cuando inició el *World Soundscape Project* a través de la Simon Fraser University valía notarlo, incluso aunque pudiéramos pensar que la tecnología no había alcanzado los niveles actuales y el mundo visual no estaba tan saturado como lo está ahora en el siglo XXI. Empezando con las palabras que describen nuestra percepción y el mundo que habitamos: la clarividencia se escucha nombrar

más frecuentemente que la *clariaudiencia* e incluso se suele considerar que los *clariaudientes* son videntes. Murray Schafer escribe en inglés y como el ejemplo anterior hay numerosos en inglés, *eyewitness* se traduce a *earwitness*, *landmark* en *soundmark*, haciendo notar que el lenguaje que se usa cotidianamente en las sociedades actuales es predominantemente visual⁸. Una de las principales inquietudes de Schafer es promover la idea de que no somos escuchas pasivos de los sonidos del entorno, del gran concierto que suena en los espacios que habitamos, trabajando en pos de la ecología acústica señala que somos compositores y ejecutantes de ese gran concierto. La ecología acústica busca entonces trabajar para la “afinación del mundo”.

El soundscape se refiere tanto a la suma de sonidos incidentales de un contexto particular, sonidos que se emiten por acciones no coordinadas ni organizadas, como a la creación o recreación de los sonidos de un ambiente, ya sea como puesta en escena, como montaje de una grabación u otras puestas en escena. En ambos casos, y muchas otras variables, se habla del soundscape. También engloba la percepción del sonido y los sonidos mismos, más allá de quien los percibe y cómo los significa.

Tomando como referencia las definiciones de lugar y territorio que hacen respectivamente Marc Augé (1992: 49-69) y Armando Silva (1997: 20-23), para efectos de este texto y como ejercicio reflexivo, entendemos que los sonidos de una ubicación son percibidos y comprendidos por una perso-

⁸ En el caso del inglés se enfatiza más pues no todos los ejemplos se traducen al español. Eyewitness o earwitness, por ejemplo, se traducen indistintamente como ‘testigo’ que no alude a una imagen visual o sonora.

na que en su forma de significarlos construye un paisaje sonoro. Aquí busco diferenciar las nociones de paisaje sonoro y entorno sonoro, la primera se puede vincular con la noción de lugar. Para Marc Augé los lugares son la construcción que se hace de un lugar, éste lugar puede o no estar atado a una ubicación física pues lo relevante es su construcción como producto de los atributos dados a los signos de un sitio, no a las características propiamente físicas de tal sitio (Augé, 1992). Por otro lado, la noción de territorio que hace Armando Silva que está más ligado a la dimensión física y a la ubicación geográfica como tal. El territorio, y ahora el entorno sonoro, suena como resultado de la relación entre la cosa física o los sonidos como tal, la expresión o emisión de esos sonidos como resultado del devenir histórico y la definición que hacen de tales sonidos quienes los perciben o emiten.

Cuando los sones migran

Un músico Japonés asiste a un taller de jarana para aprender son jarocho y aprende a cantar el son de La bamba y al sentir su estructura poética propone cantar, al son de La bamba, un haikú o jaikú⁹ de las tierras de donde proviene. Está interpretando de acuerdo a sus parámetros, el sonido de un

⁹ Una forma de poesía tradicional japonesa cuya estructura es de 5-7-5 sílabas. Los sones cuya estructura poética es de la seguidilla tienen la estructura 7-5-7-5. En este sentido se hace posible el juego de intercambios y se puede cantar un haiku o jaikú en el son de La bamba.

son que está aprendiendo. Las notas musicales que componen La bamba viajarán a Japón en la memoria de este músico, pero el sentido de La bamba no necesariamente viaja con sus notas. En este sentido y hablando de música entramos en el terreno de una interesante discusión sobre el contenido de una pieza musical, el contenido en tanto música (Blacking, 2000: 19, 34). Para efectos de lo que se busca reflexionar en este texto y partiendo de la diferenciación entre entorno sonoro y paisaje sonoro, la pieza musical, las notas que componen el son de La bamba, como el espacio físico, existen de forma objetiva y su significación deriva de la relación de quien las percibe con el sonido como tal; también son tocadas de una manera, producto del devenir histórico del son jarocho y los cambios que habrá tenido en el paso del tiempo. Finalmente las personas que la escuchan, si conocen La bamba, la significan la definen como La bamba con versos en una lengua ajena; otros que la escuchan, no conocen el son pero conocen el jaikú y entenderán que es un jaikú con ritmo mexicano. Entonces las notas de La bamba podrían viajar a Japón, y hay un mensaje en las notas como tal, hay algo de ese mensaje que no cambia, que es aquello ancestral que contienen las notas, el ritmo, aunque hayan modificaciones en la interpretación, una parte del mensaje está ahí. Sin embargo la codificación para comprender tal mensaje se diluye y se interpreta como algo que hace sentido a quienes lo escuchan allá.

No es novedad señalar que no todas las músicas y sistemas musicales cambian constantemente, cambian cuando hay razón para ello, de lo contrario pueden permanecer durante siglos, e incluso viajar a nuevos lugares



sin que necesariamente se altere la estructura de la música, las notas, ritmo, melodía, armonía o partes de ellos. El sentido es lo más voluble de las músicas y cuando viajan se trasladan a territorios distintos a los que habitan quienes las han engendrado, recreado o conservado, lo que cambia es el sentido, el significado, por más abstracto e indefinible que sea (Blacking, 1977: 6; Gottfried, 2012).

◀ Fandango en una calle de San Andrés, Tuxtla, Veracruz, 2007. Foto, Salvador Flores G.

Conclusión

Un fandango se realiza en un lugar que suena de una manera, los que llegan a tal fandango se expresan de una manera determinada que refleja el lugar de donde provienen. En esta reflexión se buscó mostrar tres ideas centrales, derivadas de la consideración que el fandango no es un género musical sino una fiesta, género festivo, tipo de fiesta u otro. La primera es que el fandango crea un sentido de lugar, los que se reúnen en torno a la tarima recrean ese sentido y a ellos les hace sentido, como tal, el fandango se lleva a cabo en cualquier sitio, la ubicación no es determinante para considerar si es posible un fandango o no, el requisito central para su buen desarrollo es que los sonidos del entorno permitan que se escuche lo que de los cordófonos, voces y tarima emana y objetivamente los presentes escuchan todos los sonidos, aunque los signifiquen de manera distinta.

La segunda idea esencial en comprender el fenómeno del fandango como fiesta es que es una frase musical total, como un concierto inigualable que integra sonidos musicales e incidentales desde que inicia hasta que concluye. Un “evento” en sentido amplio, la narración de hechos, como la construcción de una oración que es coherente con el contexto más amplio del cual forma parte, un evento que narra detalles de las historias de los presentes tanto a nivel individual como en el plano de la interrelación de individuos. La frase musical del fandango inicia con las primeras jaranas que van llegando al sitio donde se realizará y cuando se coloca la tarima en el sitio elegido. Concluye cuando ya no suena nada del fandango y se

guarda o recoge la tarima. A lo largo del evento total del fandango toda la suma de sonidos son parte de un gran concierto. En este sentido cabe recalcar la necesidad de promover el fandango en entornos sonoros que no estén saturados de sonidos ajenos a la fiesta y remarcar la responsabilidad de los músicos y participantes en que el fandango suene bien.

La tercera idea es que la forma de ocupar el espacio y transformarlo, creando un sentido de lugar, invoca y evoca a las idiosincrasias de los antiguos pueblos que hace algunos siglos festejaron y engendraron una manera de encuentro multicultural que les permitió integrarse y que en la actualidad pervive como ejemplo del rasgo esencial de las músicas tradicionales. Es ese sentido festivo lo que requiere resguardo y rescate. Es decir que muchas tradiciones musicales en peligro de extinción lo están porque los contextos que anteriormente las contenían y daban sentido han sido reemplazados o han sufrido la imposición de otro tipo de usos del espacio, otros tipos de formato festivo. En muchos casos el problema se limita al control de la música y los sonidos amplificadas. En otros en los permisos de usar un determinado espacio o en regular sus usos, regular los lugares donde se colocan las ferias y los vendedores, o los estrados con espectáculos, con sonido amplificado, formato vertical que nada abona a la integración o sensibilización del significado y la memoria de las tradiciones.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, España: Editorial Gedisa, 1992.
- BAQUEIRO Foster, Gerónimo, “El huapango”, *Revista Musical Mexicana*, 1942, Núm. 8, México: INBA, Pp. 174-183.
- BAUMAN, Richard Story, *Performance and Event, Contextual Studies of Oral Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986 (1a ed. 1986)
- BLACKING, John, 1977, “Some problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, USA: International Council for Traditional Music, Pp. 1-26.
- _____. (2000), *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- BOTT, Elizabeth, *Family and Social Network*. Tavistock Publications, Great Britain, 1964 (1ª ed. 1957).
- DEWEY, Richard “The rural urban continuum: Real but relatively unimportant” en: *American Journal of Sociology*, USA: University of Chicago Press, Vol. 66, Núm.1, 1960.
- HALL, Edward T., (2003), *La dimensión oculta*, México: Siglo XXI Editores, (1ª edición en inglés 1966).
- HANNERZ, Ulf, (1986), *Exploración de la ciudad*, México: Fondo de Cultura Económica,.
- GARCÍA de León, Antonio, (2002), *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical Historia y contrapunto*, Gobierno del estado Quintana Roo, México: Siglo XXI editores –.
- _____. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.
- GARCÍA Ranz, Francisco y Gutiérrez Hernández, Ramón, (2002), *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*. Tomo I. Veracruz: Cuadernos de Cultura Popular – Instituto Veracruzano de la Cultura.
- GOTTFRIED Hesketh, Jessica, (2006), *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de Maestría Ciencias de la Música en el área de Etnomusicología, México: Universidad de Guadalajara.
- _____. (2012), “Cambio musical o continuidad en la memoria mestiza de las danzas en la Sierra Norte de Puebla” en: Olmos Aguilera, Miguel (coord.) *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global. Colegio de la Frontera Norte*, México: Bonilla Artigas Editores - Universidad de Sinaloa - Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2010), “Una puerta cibernética al Fandango Caiçara”, III Coloquio. Música de Guerrero: El fandango y sus variantes. Coordinación Nacional de Antropología, Museo Regional de Guerrero, Chilpancingo, Gro. 7 y 8 de octubre de 2010 [ponencia por publicarse].

- LINK, Dorothea, (2008), “The Fandango Scene in Mozart’s *Le nozze di Figaro*” en *Journal of the Royal Musical Association*, 69-92, Volume 133, Issue 1.
- NEGRETE, Francisco José, “El fandango de Albuquerque se interpretó por vez primera en la historia de esta villa”, Martes 4 de julio 2006. http://www.hoy.es/pg060704/prensa/noticias/Prov_Badajoz/200607/04/HOY-LOC-013.html
- OAKS, Timothy S. & Price, Patricia L. *The Cultural Geography Reader*. Routledge Chapman & Hall, London, 2008.
- SACHS, Curt, (1940), *The history of Musical Instruments*, W.W. Norton & Company, Inc.: New York.
- SCHAFER, R. Murray, (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994 (1ª ed. 1977).
- SILVA, Armando, (1997), *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana*, Tercer Mundo Editores: Colombia, Santafé del Bogotá.
- VERA, Alejandro, (2011), “Santiago de Murcia’s Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar” en: *Early Music*, Volumen 35, Núm 2, Mayo 2007, Oxford University Press. Consultado en Project Muse, 22 de enero 2011.

Cuando vayas al fandango...

Disco 1

Carlos Ruiz Rodríguez

El intérprete de las siguientes piezas es Rogelio Calvo Roque[†], quien nació en 1918 en Tututepec, Oaxaca, y falleció en 2009 en Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Lugar y fecha de grabación: Pinotepa Nacional, 6 de abril de 2012.

Grabación: Carlos Ruiz Rodríguez

1. *India* 02:01
2. *Rumbero* 01:31
3. *Petenera* 01:30
4. *Estrella inglesa* 01:24
5. *Zapatero* 01:25
6. *Malacatera* 01:28
7. *Allá va la garza* 01:12

¹ Patrimonio Cultural de México.

8. *La collanteña* 01:16
Autor: Badonio Ramírez
9. *La cucaracha* 01:01

Apuntes fandangueros

Notas sobre estas grabaciones

Una de las vertientes fandangueras que tuvo presencia histórica en México fue el llamado *fandango de artesa*, tradición celebratoria colectiva, propia de la región de la Costa Chica –franja litoral oriente del estado de Guerrero y poniente del estado de Oaxaca–, vinculada principalmente con las colectividades afrodescendientes.²

Según los testimonios orales de la región, un instrumento que no podía faltar en los ensambles que acompañaban el baile sobre las artesas (plataformas de madera) era el violín. De los muchos violinistas fandangueros que abundaron alguna vez en la región, sólo unos cuantos podían encontrarse a finales del siglo XX. Uno de ellos fue don Rogelio Calvo Roque, nacido en 1918, quien fuera protagonista de un sinfín de fandangos de artesa antes de que dicha tradición cayera en desuso, allá por los años sesenta. Don Roge, según sus propias palabras, comenzó a “tentar el violín” a los once años de edad, pero fue hasta los 16 cuando se atrevió a “salir a tocar”; aprendió por

imitación y tradición oral, y vivió de la profesión de músico toda su vida, formó parte de la última generación que conoció cabalmente los repertorios utilizados para los antiguos fandangos.

Por los años ochenta, luego de un peculiar proceso de resurgimiento, la tradición del fandango volvió a aflorar en la comunidad afromexicana de San Nicolás, Guerrero; aunque esta vez como *baile de artesa*. Del antiguo repertorio de artesa sólo pudieron reconstruirse un puñado de piezas en esa comunidad, pero la mayoría del repertorio se fue con los últimos violinistas de la región.

Las grabaciones que se incluyen en dos de los discos de *Cuando vayas al fandango...* son los *apuntes* de violín, como les decía Don Roge, de varias piezas antiguas que se mencionan constantemente en los testimonios orales y que pueden ofrecer un boceto de cómo sonaron alguna vez para acompañar el *traqueteo* sobre artesas. Los registros fueron realizados en su domicilio, en Pinotepa Nacional, el 6 de abril de 2002.

Rogelio Calvo tenía su propio modo de interpretar, eso que algunos llamaríamos estilo y que da cuenta de una estética otrora vigente, del aroma que distingue el “gusto” de otro tiempo: su peculiar uso de giros melódicos, de la articulación, del fraseo y la dinámica, representa apenas una muestra de los elementos que lo vuelven único como músico.

Sirva el presente trabajo discográfico como homenaje a Don Roge, extraordinario violinista costeño que desafortunadamente falleció hace unos años, pero que nos dejó parte de su rico legado en estos breves registros fonográficos.

² Para una descripción detallada de esta tradición, véase el libro (con dos fonogramas) de Carlos Ruiz Rodríguez, *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica* (México, El Colegio de México, 2005)

Raquel Paraíso

Las grabaciones de las siguientes cinco piezas fueron realizadas en Huetamo, Michoacán, en un fandango familiar, el 11 de junio de 2011. Las interpretaciones estuvieron a cargo del grupo Los Jilguerillos del Huerto, integrado por los músicos: Huber Figueroa Ziranda, violín; Alain Figueroa Ziranda, guitarra primera; Martín Dagio Almonte, guitarra segunda; David Durán Naquid y Xochiquetzal Durán Barrera alternan en la ejecución de la tamborita.

10. *Felicidades* 03:44 (marcha)
Autor: Jesús Bañuelos
11. *Dime morenita mía* 05:25 (gusto)
Autor: Isaías Salmerón Pastenes
12. *Traigo un sufrir en mi alma* 11:27 (gusto)
Autor: Juan Reynoso Portillo
13. *Fox de Isaías* 02:10 (foxtrot)
Autor: Isaías Salmerón Pastenes
14. *Viva Cutzamala* 04:02 (pasodoble)
Autor: Gregorio Gómez Granados

Alejandro Martínez de la Rosa

Este último bloque del disco 1 consta de cinco piezas:

15. *El ratón* 03:12
16. *Dos jarabes* 07:27

17. *La Esmeralda* 03:37

18. *Lasaguas blancas* 03:24

19. *La malagueña curreña* 03:08

Estas piezas son tradicionales. De acuerdo con las pláticas sostenidas con don Leandro Corona, los intérpretes que participaron durante las grabaciones de José Raúl Hellmer fueron: Antioco Garibay, arpa; Leandro Corona Bedolla, violín primero; Secundino Cuevas, violín segundo; Vicente Hernández, guitarra de golpe; Isaías Corona Bedolla, tamboreo.

En cuanto al lugar, Raúl Hellmer grabó tanto en Apatzingán como en Zicuirán. Al parecer, la primera vez que los músicos asistieron al concurso de Apatzingán fue en 1959, después fueron otras dos veces; así que estas grabaciones pudieron haberse hecho entre 1959 y 1965, aproximadamente.

En resumen, las grabaciones se realizaron en Tierra Caliente de Michoacán, entre 1959 y 1965, por José Raúl Hellmer.

Disco 2

Daniel Gutiérrez Rojas

Las primeras tres piezas de este segundo disco son tradicionales, de autor anónimo o de dominio público. La grabación fue realizada por Daniel Gutiérrez Rojas, el 13 de septiembre de 2011, durante las actividades de la fiesta del Santo Cristo Milagroso en el templo de Cachán de Echeverría.

Participaron como intérpretes los siguientes músicos: Gregorio Mendoza, primer violín; Natalio Jiménez Reyes, segundo violín; Aurelio Victoriano, vihuela; Manuel Victoriano Domínguez, arpa; Verónico Jiménez Reyes, guitarra de golpe o guitarra quinta.

1. *Minuete* 03:30
2. *Minuete* 02:10
3. *Santo Cristo Milagroso* 02:15
4. *La borradita* 02:52

La interpretación de esta cuarta pieza (*La borradita*), también tradicional, estuvo a cargo de: Honorato Lozano Reyes, voz y violín; Manuel Victoriano Domínguez, arpa, y Graciano Jiménez Reyes, vihuela. La grabación se realizó el 25 de junio de 2012, durante una reunión de amigos en la Enramada de Graciano Jiménez Reyes, Cachán de Echeverría, y estuvo a cargo del mismo Daniel Gutiérrez Rojas.

Jorge Amós Martínez Ayala

5. *La perdiz* 04:04
Autor: tradicional
Intérprete: mariachi grupo de arpa grande El Lindero
6. *La venadita* 04:59
Autor: tradicional de la Tierra Caliente del Tepalcatepec
Intérprete: mariachi Los pitayeros

7. *Los panaderos-manzanero* 06:48
Autor: tradicional
Intérprete: mariachi Once Pueblos
8. *La peineta* 03:31
Autor: tradicional
Intérprete: mariachi tradicional de Villa de Álvarez, Colima

Ana Zarina Palafox

9. *Malagueña* 03:11
Autor: tradicional
Intérprete: Alma de Apatzingán
10. *Recién casada* 02:39
Autor: tradicional
Intérprete: Los Capoteños
11. *El pañuelo* 05:19
Autor: tradicional
Intérprete: Conjunto Regional Ajuchitlán
12. *Los pollos* 03:31
Autor: tradicional
Intérprete: mariachi Las Maravillas

Disco 3

Con nuestros agradecimientos a: Fernando Híjar y Aurora Oliva; Arturo Márquez, Arón Bitrán y Cuarteto Latinoamericano; Jesús Echevarría, Cuarteto Carlos Chávez, Lourdes Ambríz y Ernesto Anaya.

José Andrés García Méndez

1. *El buscapíés* 06:02

Autor: tradicional

Intérprete: Grupo Mono Blanco: Andrés, *el Güero*, Vega, guitarra de son; Octavio Vega, arpa; Gilberto Gutiérrez, jarana tercera.

Esta versión de *El buscapíés* muestra claramente los versos dedicados a lo sagrado, lo cual caracteriza a este son. Disco compacto *Sones jarocho*, vol. 5., pista 1, Ediciones Pentagrama, México, 1997.

2. *El siquisirí* 04:20

Autor: tradicional

Intérprete: Soneros del Tesechoacán: Polo Azamar, jarana tercera y voz; Bernardino Azamar, guitarra de son; Quintiliano Durán, guitarra de son.

El siquisirí no solamente es un son infaltable en los fandangos sino que es el que los inicia. Esta versión muestra no sólo la energía propia del son jarocho, el contrapunteo de dos guitarras de son, sino también la variante de la región del Tesechoacán, allá por Playa Vicente, en los límites de Veracruz con Oaxaca. Estudio Harp – Pacmyc, México, 2005.

3. *Las pascuas* 02:41

Autor: tradicional

Intérprete: Son del Vigía, grupo familiar conformado por: Alejandro Domínguez Nájera, guitarra de son y voz; Felícitas Domínguez Lara, jarana y voz; José Guadalupe Domínguez Lara, jarana y voz; Lydia Domínguez Lara, jarana y voz; Alejandro Domínguez Lara, jarana y voz; Marcelo Domínguez Domínguez, jarana y voz; Rafael Domínguez Nájera, zapateado; Alec Dempster, leona.

Disco Compacto *Del cerro vienen bajando, sones jarocho de los Tuxtlas*, vol. II; Grabaciones de campo realizadas por Alec Dempster, en Santiago y San Andrés Tuxtla, Veracruz. Editado por Anona Music.

4. *El toro zacamandú* 03:09

Autor: tradicional

Músicos jaraneros de Comoapan: Gabriel Hernández Pérez, güiro y voz; Bonifacio Ambrose Aparicio, guitarra de son; Agustín Polito Xala, jarana. Disco compacto *Del cerro vienen bajando...* Idem.

Jessica Gottfried

5. *El butaquito* 03:13

Autor: tradicional

Intérpretes: Ramón Gutiérrez, requinto; Noé González, requinto; César Castro, leona; jaraneros: Yaír Pintado, Eduardo, *Lalo Jaranas*, Castellanos y Enrique Vega, entre otros.

Fandango de las cocineras por la boda de Tereso Vega y Rodolfina Utrera, en Boca de San Miguel, municipio de Tlacotalpan, Veracruz. Diciembre de 2005.

6. *El pájaro cú* 11:03

Autor: tradicional

Intérpretes: Esteban Utrera, requinto; Camerino Utrera, leona; jaraneros: Gonzalo Vega y Diego Corvalán, entre otros; cantadores; cantadoras, Marta Cobos Utrera; bailadoras; participantes del fandango por aniversario de Mono Blanco, en Santa Isabel El Hato, municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz. Marzo de 2004.

7. *La guacamaya* 04:15

Autor: tradicional

Intérpretes: Idelfonso Medel Mendoza, *Cartuchito*, y Enedino Medel Mendoza. Rincón del Zapatero, municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz. Mayo de 2005.

8. *El cascabel* 08:27

Autor: Lorenzo Barcelata

Intérpretes: Andrés, *el Güero*, Vega Delfín, requinto; Gilberto Gutiérrez, jarana; Marta Vega, bailadora; jaraneros; bailadoras y cantadores, Saél Bernal, entre otros; participantes del fandango por el aniversario del grupo Mono Blanco, en Santa Isabel El Hato, Municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz. Marzo de 2004.

Anastasia Guzmán, Sonaranda

9. *La guacamaya. Un fandango cósmico en Tamoanchán* 08:26

Autor: tradicional; arreglo de Anastasia Guzmán

Intérpretes: Anastasia Guzmán, *Sonaranda*, y Quinteto.

10. *Novillo despuntado* (Lienzos de viento) 01:32

Autor: tradicional del pueblo indígena mam

Intérpretes: Ubaldino Villatoro, Luis Hernández y Horacio Franco.

11. *Diálogo entre flautas* 03:01

Autor: s/dato

Intérpretes: Ubaldino Villatoro, Luis Hernández y Horacio Franco.

12. *Homenaje a Gismonti* 7:40

Autor: Arturo Márquez

Intérpretes: Cuarteto Latinoamericano. Discos *New Albion*.

13. *El fandanguito* 05:14

Autor: tradicional

Intérprete: Ensamble Tierra Mestiza.

14. *Camino de agua* 03:14

Autor: Jesús Echevarría, letra y música

Intérpretes: Jesús Echevarría. Cuarteto Carlos Chávez, Lourdes Ambriz y Ernesto Anaya.

Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México : volumen I / Coordinador de la investigación,

— México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

Tres fonogramas en disco compacto : aleación metálica (02:57:08 hrs.) + un libro (— — pp. : Il : mapa : fotos : incluye bibliografía). — (Testimonio Musical de México, número 62).

Patrimonio Cultural de México.

Disco 1 (01:00:02 hrs.) 1. India — Rogelio Roque — 2. Rumbero — Rogelio Roque — 3. Petenera — Rogelio Roque — 4. Estrella inglesa — Rogelio Roque — 5. Zapatero — Rogelio Roque — 6. Malacatera — Rogelio Roque — 7. Allá va la garza — Rogelio Roque — 8. La collanteña — Rogelio Roque (autor: Badoño Ramírez) — 9. La cucaracha — Rogelio Roque — 10. Felicidades — Los Jilguerillos del Huerto (autor: Jesús Bañuelos) — 11. La morenita — Los Jilguerillos del Huerto (autor: Isaías Salmerón Pastenes) — 12. Traigo un sufrir en mi alma — Los Jilguerillos del Huerto (autor: Juan Reynoso Portillo) — 13. Fox de Isaías — Los Jilguerillos del Huerto (autor: Isaías Salmerón Pastenes) — 14. Viva Cutzamala — Los Jilguerillos del Huerto (autor, Gregorio Gómez Granados) — 15. El ratón (intérpretes: Antioco Garibay, arpa ; Leandro Corona Bedolla, violín primero ; Secundino Cuevas, violín segundo ; Vicente Hernández, guitarra de golpe ; Isaías Corona Bedolla, tamboreo) — 16. Dos

jarabes (intérpretes: Antioco Garibay, arpa ; Leandro Corona Bedolla, violín primero ; Secundino Cuevas, violín segundo ; Vicente Hernández, guitarra de golpe ; Isaías Corona Bedolla, tamboreo) — 17. La Esmeralda (intérpretes: Antioco Garibay, arpa ; Leandro Corona Bedolla, violín primero ; Secundino Cuevas, violín segundo ; Vicente Hernández, guitarra de golpe ; Isaías Corona Bedolla, tamboreo) — 18. Las naguas blancas (intérpretes: Antioco Garibay, arpa ; Leandro Corona Bedolla, violín primero ; Secundino Cuevas, violín segundo ; Vicente Hernández, guitarra de golpe ; Isaías Corona Bedolla, tamboreo) — 19. La malagueña curreña (intérpretes: Antioco Garibay, arpa ; Leandro Corona Bedolla, violín primero ; Secundino Cuevas, violín segundo ; Vicente Hernández, guitarra de golpe ; Isaías Corona Bedolla, tamboreo).

Disco 2 (00:44:41 hrs.) 1. Minuete (intérpretes: Gregorio Mendoza, primer violín ; Natalio Jiménez Reyes, segundo violín ; Aurelio Victoriano, vihuela ; Manuel Victoriano Domínguez, arpa ; Verónico Jiménez Reyes, guitarra de golpe o guitarra quinta) — 2. Minuete (intérpretes: Gregorio Mendoza, primer violín ; Natalio Jiménez Reyes, segundo violín ; Aurelio Victoriano, vihuela ; Manuel Victoriano Domínguez, arpa ; Verónico Jiménez Reyes, guitarra de golpe o guitarra quinta) — 3. Santo Cristo Milagroso (intérpretes: Gregorio Mendoza, primer violín ; Natalio Jiménez Reyes, segundo violín ; Aurelio Victoriano, vihuela ; Manuel Victoriano Domínguez, arpa ; Verónico Jiménez Reyes, guitarra de golpe o guitarra quinta) — 4. La borradita (intérpretes: Honorato Lozano Reyes, voz y violín ; Manuel Victoriano Do-

mínguez, arpa ; Graciano Jiménez Reyes, vihuela) – 5. La perdiz – Mariachi grupo de arpa grande El Lindero – 6. La venadita – Mariachi Los Pitayeros – 7. *Los panaderos-manzanero* – Mariachi Once Pueblos – 8. La peineta – Mariachi tradicional de Villa de Álvarez – 9. Malagueña – Alma de Apatzingán) – 10. Recién casada – Los Capoteños – 11. El pañuelo – Conjunto Regional Ajuchitlán – 12. Los pollos – Mariachi Las Maravillas.

Disco 3 (01:12:15) 1. El buscapiés – Grupo Mono Blanco (Andrés, *el Güero*, Vega, guitarra de son ; Octavio Vega, arpa ; Gilberto Gutiérrez, jarana tercera) – 2. El siquisirí – Soneros del Tesechoacán (Polo Azamar, jarana tercera y voz ; Bernardino Azamar, guitarra de son ; Quintiliano Durán, guitarra de son) – 3. Las pascuas – Son del Vigía (grupo familiar: Alejandro Domínguez Nájera, guitarra de son y voz ; Felicitas Domínguez Lara, jarana y voz ; José Guadalupe Domínguez Lara, jarana y voz ; Lydia Domínguez Lara, jarana y voz ; Alejandro Domínguez Lara, jarana y voz ; Marcelo Domínguez Domínguez, jarana y voz ; Rafael Domínguez Nájera, zapateado ; Alec Dempster, leona) – 4. El toro zacamandú – Músicos jaraneros de Comoapan (Gabriel Hernández Pérez, güiro y voz ; Bonifacio Ambrose Aparicio, guitarra de son ; Agustín Polito Xala, jarana) – 5. El butaquito (intérpretes: Ramón Gutiérrez, requinto ; Noé González, requinto; César Castro, leona; jaraneros: Yaír Pintado, Eduardo, *Lalo Jaranas*, Castellanos y Enrique Vega, entre otros) – 6. El pájaro cú (intérpretes: Esteban Utrera, requinto ; Camerino Utrera, leona ; jaraneros: Gonzalo Vega y Diego Corvalán, entre otros; cantadores; cantadoras, Marta Cobos Utrera; bailadoras)

– 7. La guacamaya (intérpretes: Idelfonso Medel Mendoza, *Cartuchito* ; Enedino Medel Mendoza) – 8. El cascabel (intérpretes: Andrés, *el Güero*, Vega Delfín, requinto ; Gilberto Gutiérrez, jarana ; Marta Vega, bailadora ; jaraneros ; bailadoras y cantadores ; Saél Bernal, entre otros) – 9. La guacamaya. *Un fandango cósmico* en Tamoanchán – Anastasia Guzmán, *Sonaranda*, y Quinteto (arreglo: Anastasia Guzmán) – 10. Novillo despuntado (intérpretes: Ubaldo Villatoro ; Luis Hernández ; Horacio Franco) – 11. Diálogo entre flautas (intérpretes: Ubaldo Villatoro ; Luis Hernández ; Horacio Franco) – 12. Homenaje a Gismonti – Cuarteto Latinoamericano (autor: Arturo Márquez) – 13. El fandanguito – Ensemble Tierra Mestiza – 14. Camino de agua – Cuarteto Carlos Chávez (intérpretes: Jesús Echevarría ; Lourdes Ambriz ; Ernesto Anaya) : (letra y música: Jesús Echevarría).

Colaboradores: Carlos Ruiz Rodríguez : Raquel Paraíso : Alejandro Martínez de la Rosa : Jorge Amós Martínez Ayala : Daniel Gutiérrez Rojas : José Andrés García Méndez : Jessica Gottfried : Ana Zarina Palafox : Anastasia Guzmán, *Sonaranda*.

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Omar Quijas Arias : Silvia Lona

Matriz: Diego Alonso López Hernández.

Diseño de portada y formación: Cristina García

Corrección: Luis Soriano

Resumen: _____

Español.

1. Música Tradicional – México.
2. Estudios Musicales – México.
3. Música Fandango.

Serie Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche
23. *In Xóchitl In Cuícatl*. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero

24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. (Grabaciones de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. *Xqule'm* Tata Dios. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. I. Dos discos)

48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. *Tatá* Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos. (Dos discos)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana. (Un disco)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. (Un disco)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL

César Moheno

SECRETARIO TÉCNICO

Leticia Perlasca Núñez

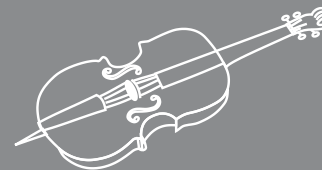
COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz

DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla

SUBDIRECTOR DE FONOTECA



Cuando vayas al fandango.

Fiesta y comunidad en México

número 62 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir en diciembre de 2014 en los talleres gráficos de Impresión y diseño, ubicados en Suiza Núm. 23-bis, Col. Portales, Deleg. Benito Juárez, CP 03570, México, DF. El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH: Silvia Lona Perales, jefa del Departamento de Impresos; Cristina García, diseño de portada y formación; Luis Soriano, corrección; Benjamín Muratalla y Omar Quijas, cuidado de la edición.

Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.

